Construction d'une identité littéraire moderne à travers la relecture d'une esthétique traditionnelle: Fûryû dans les écrits de Kôda Rohan autour de 1890

Nicolas Mollard

▶ **To cite this version:**

Nicolas Mollard. Construction d'une identité littéraire moderne à travers la relecture d'une esthétique traditionnelle: Fûryû dans les écrits de Kôda Rohan autour de 1890. Littératures. Université de Genève, 2007. Français. NNT : . tel-02285171

HAL Id: tel-02285171

https://univ-lyon3.hal.science/tel-02285171

Submitted on 4 Oct 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.

Université de Genève
Faculté des Lettres
Unité de Japonais

Février 2007

Thèse préparée sous la direction
du Professeur NINOMIYA Masayuki

Construction d'une identité littéraire moderne à travers la relecture d'une esthétique traditionnelle

—

Fūryū 風流 dans les écrits de Kōda Rohan 幸田露伴 autour de 1890

Avec une traduction de quatre nouvelles et un poème :
Fūryūbutsu 風流仏
O-Fumi-sama o tomurau おふみ様を弔ふ
Dokushushin 毒朱唇
Engaien 縁外縁
Fūjibumi 封じ文

Thèse présentée pour l'obtention
du titre de Docteur ès lettres
par
Nicolas MOLLARD

soutenue à l'Université de Genève
le 28 juin 2007

Membres du jury :

Patrizia LOMBARDO, Professeur à l'Université de Genève	présidente du jury
Emmanuel LOZERAND, Professeur à l'INALCO (Paris)	membre du jury
NINOMIYA Masayuki, Professeur honoraire à l'Université de Genève	directeur de thèse
Cécile SAKAI, Professeur à l'Université de Paris VII	membre du jury
Pierre SOUYRI, Professeur à l'Université de Genève	membre du jury

UNIVERSITÉ DE GENÈVE
FACULTÉ DES LETTRES

PROCES-VERBAL DE SOUTENANCE DE THESE

Nom: MOLLARD

Prénom: Nicolas

Nationalité: Suisse **Date de la soutenance:** 28 juin 2007

TITRE DE LA THESE: Construction d'une identité littéraire moderne à travers la relecture d'une esthétique traditionnelle - *Fûryû* dans les écrits de Kôda Rohan autour de 1890.

MEMBRES DU JURY DE THESE:

	Nom, prénom, Université
Président:	Professeur Patricia LOMBARDO (Université de Genève)
Directeur:	Professeur Masayuki NINOMIYA (Université de Genève)
Membres:	Professeur Cécile SAKAI-MINK (Université de Paris III)
	Professeur Emmanuel LOZERAND (INALCO, Paris)
	Professeur Pierre-François SOUYRI (Université de Genève)

L'imprimatur et le titre de docteur sont accordés

☒ **oui** ☒ **mention obtenue à l'unanimité ou à la majorité * :** Mention très honorable à l'unanimité

☐ **oui, sous réserve de modifications :**

☐ **non**

SIGNATURES: Membres du jury de thèse:

Membres du Collège des Professeurs:

Genève, le 28 juin 2007

Le Doyen de la Faculté:
Eric WEHRLI

UNIVERSITE de GENEVE * FACULTE des LETTRES *

***Les mentions décernées sont : Pas de mention - Mention honorable - Mention très honorable**

Je remercie le Professeur Ninomiya Masayuki pour la confiance et le soutien qu'il m'a témoigné durant toute la durée de ce travail, les Professeurs Andō Hiroshi et Nagashima Hiroaki qui ont encadré efficacement mes recherches à l'Université de Tōkyō, M. Yamamoto Ryō qui m'a aidé à décrypter mes premiers textes de Rohan et M. Deguchi Tomoyuki qui a partagé avec passion ses connaissances sur cet auteur. Je remercie enfin les membres du jury pour leurs encouragements et les précieux conseils qu'ils m'ont apporté au moment de finaliser ce travail.

INTRODUCTION

Un écrivain : Kōda Rohan. Une notion esthétique : *fūryū*. Un genre : le roman. Une génération littéraire : les écrivains actifs entre le supposé avènement du « roman moderne » (~1885) et la guerre sino-japonaise (1894-95). C'est à l'intersection de ces quatre champs que j'entends situer ma réflexion.

Mon ambition n'est donc pas tant de proposer le portrait d'un auteur ou la définition d'une esthétique que de montrer comment, en étudiant la notion de *fūryū* dans l'œuvre de Rohan, on se trouve dans une position privilégiée pour observer, interroger et comprendre l'émergence de l'écrivain moderne au Japon, son rapport complexe à la langue et la réalité qu'elle est censée représenter, sa fascination pour ce genre romanesque devenu à lui seul le symbole de la nouvelle littérature et enfin sa position en porte-à-faux entre le sentiment enivrant d'ouverture vers tous les possibles et le besoin de se situer par rapport à son héritage culturel sino-japonais, bref, ce que j'appellerai son malaise ontologique.

Pour orchestrer ce mouvement de convergence, je me fonderai sur les acquis de la socio-poétique, qui permet d'articuler avantageusement les notions d'auteur, de texte et de contexte ; on verra comment.

Kōda Rohan : un écrivain difficile ?

Que Kōda Rohan fut un grand écrivain, l'un des romanciers les plus en vue du milieu de l'ère Meiji est un fait incontestable[1]. Mais tandis que les écrits de cette fin du XIX^e^ siècle sont en passe de rejoindre le canon des « classiques »[2], la réputation d'aridité de

---

[1] Si sa popularité a sensiblement chuté depuis, il reste encore étonnement présent sur la scène éditoriale. On relèvera chez son éditeur attitré, Iwanami : les œuvres complètes en 41 volumes publiées au début des années 50, puis réimprimées à la fin des années 70 additionnées de 3 annexes, suivies d'une collection d'essais en 5 volumes (1983) et de romans en 6 volumes (1988), ainsi que la réédition de sept livres de poches depuis les années 1990. Du côté de la critique académique, un rapide survol statistique des articles consacrés aux écrivains actifs à l'ère Meiji durant ces vingt dernières années (d'après la base de données de la Bibliothèque Nationale de la Diète [http://opac.ndl.go.jp] qui recense les articles publiés dans 17000 revues ; recherche effectuée sur la période 1984-2006 le 30 décembre 2006), montre que Natsume Sōseki et Mori Ōgai gardent de loin la faveur du milieu, et situe Rohan en onzième position, après (dans l'ordre) Yosano Akiko, Izumi Kyōka, Shimazaki Tōson, Higuchi Ichiyō, Masaoka Shiki, Nagai Kafū, Kitahara Hakushū et Tayama Katai. Manifestement, Rohan est encore relativement lu, apprécié et étudié.

[2] Je lis un signe précurseur de cette évolution dans la publication récente (2001-2006) aux éditions Iwanami d'une section (30 volumes) dédiée aux œuvres de Meiji parues avant 1900 au sein de leur série *Shin Nihon koten bungaku taikei* 新日本古典文学大系 *(Nouvelle collection de la littérature classique japonaise)* : une perspective « révolutionnaire », selon l'éditeur, qui « positionne la littérature de Meiji dans la sphère

ses œuvres de jeunesse s'en trouve renforcée. Rédigées dans une langue sountenue, elles sont devenues difficile d'accès sans un appareil critique[3]. Goûter ce style est devenu laborieux. Même une fois cet effort consenti, il faut reconnaître qu'elles peuvent susciter, en particulier chez le lecteur occidental, un certain sentiment d'étrangeté, de malaise presque. La structure narrative peut parfois paraître naïve, les personnages stéréotypés, les intrigues mélodramatiques. Autre époque, autres attentes, dira-t-on. Certes, car il est clair qu'on ne peut réduire ces « défauts » ni à l'immaturité d'un jeune écrivain (ce serait ignorer que ce sont précisément ses textes de jeunesse, *Fūryūbutsu*, *Taidokuro*, *Gojūnotō*, qui firent sa réputation de « grand » romancier) et encore moins à l'immaturité d'une époque (ce serait répéter une vision évolutionniste de la littérature issue du colonialisme). Le problème est que ces œuvres étant produites au moment où l'on reconnaît généralement au Japon l'émergence du roman dit moderne et puisqu'elles se distinguent génériquement de la production fictionnelle antérieure connue sous le nom de *gesaku* 戯作 (œuvres de divertissement), il est facile de croire à l'illusion d'une homogénéité dans l'horizon d'attente. Autant il ne viendrait plus à l'idée de personne de lire un *monogatari* comme un roman (encore que…), autant le lecteur aura tendance à se montrer moins vigilant ou suspicieux à l'approche d'un roman de Meiji, puisqu'après tout, il s'agirait bien de roman. On touche peut-être ici à l'origine du malentendu, car le *shōsetsu* 小説 qui traduit depuis Meiji le terme *novel* est-il vraiment un roman ?

Le « roman » : un genre à définir

Depuis au moins René Étiemble et son *Comment lire un roman japonais ?*[4], mimé plus tard par le collectif *How to read the Chinese novel*[5], la question n'a cessé d'alimenter le débat des spécialistes de littérature comparée. Bien qu'il s'enlise parfois dans des considérations peu fécondes sur la légitimité de l'emploi du terme *novel* pour désigner

---

des classiques ». Comme en témoigne en parallèle, la parution du livre de Jonathan ZWICKER intitulé *Practices of the Sentimental Imagination – Melodrama, the Novel, and the Social Imaginary in Nineteenth-Century Japan* (Cambridge/London, Harvard University Press, 2006), une approche réellement dix-neuviémiste de cette période est en train de s'imposer : elle présente l'avantage évident de décloisonner la recherche académique qui avait longtemps été tributaire, en raison de l'organisation même de ses chaires, de la division entre les époques pré-moderne (1603-1868) et moderne (1868-).

[3] On peut lire sur le bandeau de l'une des dernières éditions de *Gojūnotō* en livre de poche (*Kyōiku shuppan* 教育出版, 2003) : « Un chef-d'œuvre rendu accessible : gros caractères, transcription simplifiée, notes généreuses » あの名作がこんなに読みやすくなりました。大きな文字・やさしい表記・親切な脚注. Le livre est plutôt destiné à un public de lycéens, mais sa rhétorique publicitaire montre bien à quel point le jeune lecteur a besoin d'être rassuré.

[4] Lausanne-Périgueux, Eibel-Fanlac, 1980.

[5] Édité par David L. ROLSTON, Princeton, Princeton University Press, 1990.

le *shōsetsu* – il ne s'agit pourtant pas ici de juger mais simplement comprendre –, il n'en est pas moins porteur de quelques réflexions stimulantes.

L'expansion des puissances coloniales occidentales s'est accompagnée d'une forme d'« impérialisme culturel ». Le roman se diffuse ainsi à travers le monde entre la seconde moitié du XIXe et le début du XXe siècle. Si d'une manière générale, le premier contact s'effectue à travers la traduction et que, dans une première phase, l'intérêt se porte sur les romans à fond didactique ou moral, le processus d'absorption suit des trajectoires singulières suivant les pays. En fonction des influences territoriales des grandes puissances, les modèles suivis seront tantôt anglais, français ou encore russes, tantôt réalistes, tantôt romantiques. Le roman occidental est parfois perçu comme un genre si différent des traditions littéraires autochtones qu'il constitue une catégorie nouvelle : les Arabes, les Indiens (bengali, marathi), les Thaïs, créent de nouveaux termes pour la désigner ; les Perses et les Turcs utilisent le terme français, *roman* ; les Indiens (urdu, tamil, telugu, malayam) l'anglais *novel*. Parfois, c'est un vocable indigène qui est sélectionné : en birman, vietnamien, chinois ou japonais (on notera le cas hybride intéressant du gujarati qui forge le néologisme *naval-katha*, combinant le *novel* anglais avec le mot sanskrit pour « récit »)[6].

Dans le cas du Japon, qui possédait déjà une longue et forte tradition de fiction narrative, la fusion des genres autochtones et importés crée une situation particulièrement complexe. D'abord parce que ce « roman moderne » de la fin du XIXe siècle est généralement désigné par un terme d'origine chinoise (*xiaoshuo* [jap. *shōsetsu*]) qui s'appliquait également, avant Meiji, aux récits japonais (aussi appelés *yomihon* 読本) inspirés des fictions vernaculaires chinoises (*baihua-xiaoshuo* [jap. *hakuwa-shōsetsu*] 白話小説). Ensuite, parce que le *shōsetsu* moderne se veut la traduction de l'anglais *novel* et revendique ainsi son acceptation du modèle occidental. Enfin, parce que dans un mouvement de résistance à la pression culturelle euro-américaine et d'affirmation d'une identité nationale propre, les intellectuels japonais ont paradoxalement été tenté de réévaluer la tradition fictionnelle autochtone à l'aune des standards occidentaux pour y trouver les fondements du *shōsetsu* moderne. Le *Genji monogatari* a ainsi pu devenir le « premier roman » japonais[7], Ihara Saikaku un chantre du « réalisme »[8], etc.

---

[6] Janet A. WALKER, « On the applicability of the term *novel* to modern non-western long fiction », in *Yearbook of comparative and general literature* XXXVII (1988), pp. 47-68.

[7] Haruo SHIRANE et Tomi SUZUKI (éd.), *Inventing the Classics…*, Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 7-8.

[8] Tomi SUZUKI, *Narrating the Self…*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 26 et note 59, p. 196.

Ce renversement épistémologique[9] a eu pour conséquence de créer l'illusion qu'il y a toujours eu du roman au Japon et que le *shōsetsu* est du roman.

Au croisement de trois systèmes poétiques singuliers (chinois, japonais et occidental), le *shōsetsu* de Meiji[10] se présente ainsi comme un objet complexe et hybride que la pensée post-moderne peine encore à saisir, car, héritant d'une partie des apories de la modernité, elle n'arrive pas toujours à trouver un niveau de médiation approprié entre universalisme et particularisme. La foi dans la modernité avait encouragé une vision ethnocentrique du monde en posant le moderne comme un paradigme occidental qui visait l'universalité. La redécouverte des spécificités de la tradition autochtone, en revanche, encourt le risque de jouer l'exception culturelle (de tomber à l'extrême dans l'exaltation d'une « japonité », *nihonjinron* 日本人論). Pour trancher le nœud gordien, Miyoshi Masao[11] suggère une lecture « contre sa propre nature » *(against the native grain)*. Il s'agirait, en quelque sorte, de travailler sur ses propres réflexes de lecture afin d'apprivoiser le texte et de comprendre la pensée qui l'a produit[12].

---

[9] C'est le genre de renversement (*tentō* 転倒) sur lequel le critique KARATANI Kōjin a bâti sa vision de la modernité littéraire (*Origins of Modern Japanese Literature*, trad. de Brette DE BARY, Durham/London, Duke University Press, 1993).

[10] Pour ajouter à la confusion, il faut dire que, pour la période qui nous concerne (1885-95), si le signifié de *shōsetsu* est encore extrêmement mouvant, le signifiant lui-même ne fait pas encore l'unanimité. On trouve en concurrence : *haishi* 稗史, *haishi-shōsetsu* 稗史小説, *monogatari* 物語, *tsukuri-monogatari* 作物語… (Jonathan ZWICKER, *op.cit.*, pp. 31-35)

[11] « Against the Native Grain: The Japanese Novel and the 'Postmodern' West », in *Postmodernism and Japan*, Durham/ London, Duke University Press, 1989, pp. 143-168.

[12] Un récent échange critique entre les sinologues Jean-François Billeter et François Jullien apporte un éclairage intéressant sur la question. Dans un souci de clarifier la pensée du *Zhuangzi*, le premier fonde son exégèse sur le postulat que l'expérience humaine est universelle et accuse son confrère d'entretenir une forme d'obscurantisme en posant la pensée chinoise comme radicalement et irréductiblement autre (*Contre François Jullien*, Allia, 2006). Dans sa réponse (*Chemin faisant, connaître la Chine, relancer la philosophie. Réplique à* ***, Seuil, 2007), François Jullien se défend de penser la Chine autre ou différente *a priori*. Sa démarche consisterait plutôt à y trouver un *en dehors*, un *ailleurs* à notre propre cadre épistémologique (il parle d'*hétérotopie*, empruntant le terme à Foucault). Le sinologue serait alors contraint à « *dé-* et *re-catégoriser* sa pensée pour l'ouvrir à l'intelligence de cet ailleurs » (p. 103) afin de construire une éventuelle altérité selon un processus dialogique, de va et vient entre ici et là-bas, un mouvement d'aller-retour qui peut éclairer sur « les *conditions de possibilité* de la pensée dans l'une et l'autre de ces aires culturelles » (p. 38), autrement dit, révéler ce *à partir de* quoi on pense (par exemple les notions d'être, d'absolu, etc.) et que l'on aurait facilement tendance à prendre pour des donnés invariants chez l'être humain.

Fūryū : pour une approche immanente du texte

Mais apprivoiser Kōda Rohan n'est pas tâche facile, lui, dont la réputation de « pic solitaire que les critiques mêmes n'osent guère aborder »[13] témoigne d'un certain hermétisme. Lire Rohan comme un auteur idéaliste ou romantique, pour utiliser des étiquettes qui lui ont souvent été accolées[14], risque la perte de sens, la neutralisation du texte. Ce serait approcher cet objet protéiforme qu'est le *novel – shōsetsu – xiaoshuo* sous le seul angle du *novel*. Or il semble lui-même nous mettre en garde. Quand il s'interroge sur le « romancier » Ihara Saikaku : « Saikaku est-il ce qu'on appelle aujourd'hui un réaliste ou un idéaliste ? » 西鶴は今の所謂写真派か理想派か[15] ou lorsqu'il déclare : « Je ne penche pas pour la réalité que les gens appellent *real*. » 小生はリヤルと世の云ふ実に偏するにはあらず[16], il marque avec la terminologie critique récemment importée d'Occident une distance (*ima no iwayuru* ou *yo no iu*, « ce qu'on appelle… ») qui reflète une certaine gêne à s'approprier ce lexique, voire une pointe d'ironie.

D'un autre côté, on ne peut non plus s'arrêter à un simple repérage des « motifs structuraux » qui constitueraient la cohérence interne des œuvres de Rohan[17]. Quelques uns nous sont d'ailleurs connus : la structure narrative du *mugen-nō* 夢幻能 (nō rêvé) qui sous-tend la trame de *Taidokuro* 対髑髏 (*Face au crâne*) ou la fameuse structure en chaîne de *Fūryū Mijinzō* 風流微塵蔵 (*Le Grenier des poussières subtiles*). La recherche de ce côté-là peut certes encore mettre à jour quelques unes de ces possibilités narratives qui auraient été écartées par la modernité, et il est clair qu'on ne peut pas ignorer cette question. Encore faudra-t-il replacer ces données dans la dynamique de la modernisation.

Dans cette perspective, il m'a paru intéressant de réfléchir sur l'œuvre de Rohan à partir de la notion de *fūryū* 風流. Parce qu'elle se rapporte à une esthétique ancrée dans la tradition sino-japonaise et parce que, chez lui, elle sous-tend l'impulsion créatrice (plus profondément que telle ou telle structure narrative qui n'en serait qu'un symptôme, car *fūryū* relève de la pensée littéraire qui produit les textes), elle ouvre la

---

[13] Jean-Noël ROBERT, *s.v.* « Kōda Rohan », in Jean-Jacques ORIGAS (éd.), *Dictionnaire de la littérature japonaise*, PUF, 2000.

[14] C'est la position de l'historiographie littéraire orthodoxe, qui contraste l'idéalisme de Rohan au réalisme de Kōyō.

[15] *Ihara Saikaku* 井原西鶴, mai 1890. *Rohan zenshū* 露伴全集 *(Œuvres complètes de Rohan)*, vol. 15, p. 8 (désormais abrégé en *RZ XV 8*).

[16] Lettre à Tsubouchi Shōyō, 10 juillet 1890. *RZ XXXIX 17*

[17] *Structural patterns*, pour reprendre l'expression de Kurt Werner Radtke qui, afin de démontrer la différence ontologique entre le *novel* et le *shōsetsu*, cherche à définir les spécificités du récit narratif japonais (« Concepts in literary criticism – Problems in the comparative study of Japanese, Chinese and Western Literature », in *Oriens Extremus* XXVIII (1981), pp. 107-123).

voie à une lecture immanente, à une lecture *against the native grain*, comme dirait Miyoshi. Parce que là où ses contemporains se contentent de rejeter cette notion, de l'adopter ou simplement de l'ignorer – avec mépris, nostalgie ou indifférence – comme une tradition fossilisée (*fūryū* relève chez eux d'une esthétique résolument circonscrite à une tradition passée par rapport à laquelle ils se positionnent soit en rupture soit en continuité), elle tente chez Rohan de négocier avec la modernité.

Mais qu'entend-t-on par *fūryū* ? Depuis la Chine antique jusqu'au Japon de Meiji, l'idée de *fūryū* n'a cessé d'alimenter la sensibilité esthétique de ces deux cultures. Elle est notamment centrale à la conception de la littérature de divertissement depuis Edo, c'est-à-dire la « non-littérature », ces pratiques textuelles qui tombent en dehors du champ défini par le concept confucéen de littérature (à l'exception de la poésie chinoise qui se situe à la frontière des deux mondes). Cette « non-littérature » offrait un moyen d'échapper aux contraintes de la réalité et de se projeter dans un espace imaginaire de jouissance. C'est avant tout ce détachement de la réalité, cette recherche du plaisir que l'on appelait *fūryū*[18]. Le terme renvoie donc à une pratique de la littérature, une manière d'être écrivain et, au-delà même, une éthique de vie.

Kōda Rohan écrit dans sa jeunesse sept œuvres qui arborent en titre l'épithète *fūryū* : *Fūryū Zentenma* 風流禅天魔 (1888), *Fūryūbutsu* 風流仏 (1889), *Fūryū Enmaden* 風流艶魔伝 (1891), *Fūryūgo* 風流悟 (1891), *Ka fūryū* 呵風流 (1891), *Fūryū Mijinzō* 風流微塵蔵 (1893-1895) et *Fūryūma* 風流魔 (1927)[19]. Sept œuvres sur une quarantaine publiées à l'ère Meiji qui présentent la même caractéristique[20] : le trait est suffisamment saillant pour ne pas être fortuit. Il faut y voir la volonté délibérée de la part de l'auteur d'apposer sa griffe sur ses textes. Au-delà de la simple coquetterie, la prégnance de cette notion dans son œuvre de jeunesse confirme qu'elle lui a servi de point de repère, au moins jusque vers la guerre sino-japonaise. Les occurrences sont certes relativement peu nombreuses (pas plus de quelques dizaines dans l'ensemble des textes produits entre 1889 et 1895). Elles n'en sont pas moins dépourvues d'un sens fort.

Dans l'un de ses premiers écrits, le recueil de poèmes chinois *Yūgendō zappitsu* 幽玄洞雑筆 (*Carnet de la caverne mystérieuse*, inédit, 1883-87), alors qu'il n'était que simple télégraphiste, Rohan se définit en effet comme un « jeune homme *fūryū* » (*fūryū shōnen* 風流少年). Puis, dans un autre poème, intitulé *Jukkai* 述懐 (*Épanchement*, in *Yomiuri*

---

[18] YANAGIDA Izumi, *Kōda Rohan* 幸田露伴, Chūōkōron, 1942, p. 117.

[19] *Fūryūma* était en fait le titre original de *Fūryū Enmaden* qui restera inachevé. Bien que l'histoire publiée en 1927 (la première version date de 1898, mais porte un autre titre) diffère complètement de celle de 1891, sa conception remonterait à cette période : il pourrait donc s'agir d'un volet de l'histoire originale. On peut donc dire sans trop forcer l'interprétation que les œuvres *fūryū* se cantonnent à la période 1888-1895.

[20] D'après un recensement effectué par Okazaki Yoshie dans *Nihon geijutsu shichō – Fūryū no shisō* 日本芸術思潮－風流の思想 *(Histoire de la pensée artistique japonaise – La notion de fūryū)*, vol. 2, Iwanami shoten, 1948, pp. 132-133.

shinbun 読売新聞, 11 octobre 1889), il lance comme à lui-même : *Sans argent, mais fūryū – Traverse la vie avec un soupçon de nonchalance !* 銭はあらずも身は風流の　一味の閑に世を過してよ. Et surtout, le 10 juillet 1890, alors qu'il est déjà devenu un écrivain très en vue, à peine un an et demi après la publication de son premier roman, il déclare dans une célèbre lettre adressée à Tsubouchi Shōyō : « Depuis que je me suis mêlé de littérature, j'ai toujours aspiré de toute mon âme à *fūryū*, *fūryū*. » 文筆にたづさはりし此方常に一心風流々々と目ざし[21]. À la différence de nombre de ses contemporains, Rohan n'a jamais écrit de manifeste, mais comme profession de foi, on ne pouvait guère trouver plus explicite.

Les limites de la critique antérieure

La critique japonaise a très tôt saisi l'importance de ce concept dans son œuvre. Deux études importantes lui ont été consacrées : *Rohan no fūryū shisō* 露伴の風流思想 (*La notion de fūryū chez Rohan*, Iwanami shoten, 1948) d'Okazaki Yoshie 岡崎義恵[22] et *Rohan – fūryū no ningen sekai* 露伴・風流の人間世界 (*Rohan et le monde humain de fūryū*, Tōensha, 1988) de Nihei Aizō 二瓶愛蔵[23].

Signalons d'abord que l'une et l'autre reprennent grosso modo l'interprétation avancée par Yanagida Izumi[24] sur l'évolution de la conception de *fūryū* chez Rohan. Celui-ci mettait en effet le doigt sur l'« ébranlement spirituel » (*shinteki dōyō* 心的動揺) qui le frappe en 1890 et l'amène à changer sa vision de *fūryū*. Reniant l'idée que la littérature est un moyen pour échapper aux pressions de la société, Rohan s'efforcerait dès lors de redéfinir *fūryū* en recadrant son écriture sur le réel. Je montrerai pourquoi lire cet auteur sous le signe du réalisme est un non-sens et pourquoi la perspective linéaire qui définit un avant et un après la crise est contreproductive[25].

---

[21] La lettre est publiée dans le *Yūbin Hōchi* 郵便報知新聞 les 21 et 23 juillet, élaguée de quelques passages. *RZ XXXIX 14-20*

[22] Cettte analyse s'inscrit dans une étude plus vaste de la notion de *fūryū* dans la littérature japonaise : *Nihon geijutsu shichō – Fūryū no shisō* 日本芸術思潮－風流の思想 *(Histoire de la pensée artistique japonaise – La notion de fūryū)*, 2 vol., Iwanami shoten, 1947-48. Le premier volume est consacré à l'étymologie du terme ; le second à l'analyse de ses occurrences dans quelques œuvres de romanciers de Meiji.

[23] Ce livre se concentre sur quatre récits écrits entre 1890 et 95. Il suit un volume qui réunit des articles consacrés aux premières œuvres de Rohan (1889-90), *Wakaki hi no Rohan* 若き日の露伴 *(Le Jeune Rohan)*, Meizendō, 1978, mais dont l'approche n'est pas centrée sur la notion de *fūryū*.

[24] *Kōda Rohan…*, pp. 116-125.

[25] Elle a déjà été remise en question, notamment par Miwa Takeo 箕輪武雄, qui décrit plutôt le développement de la pensée de Rohan autour de 1890 comme un cycle où s'opposent les deux forces antinomiques de l'émotion (*kanjō* 感情) et de la morale (*rinri* 倫理). (« Rohan no Meiji nijūsan-nen » 露伴の明治二十三年 (Rohan en 1890), in *Kaikō* 蟹行, vol. 3, mars 1988, pp. 1-30 et vol. 4, mai 1990, pp. 1-20)

Plus spécifiquement, Okazaki, après avoir pisté les occurrences du terme depuis ses origines chinoises, puis à travers la littérature japonaise, et dressé un tableau assez probant de son évolution étymologique, se montre moins convaincant dans la partie consacrée à la période moderne, puisqu'il interprète en grande partie les textes en fonction des tendances dégagées dans la première partie. Il pratique une lecture purement verticale dans le sens de l'histoire qui se réduit (très) schématiquement à peu près à ceci : l'utilisation de ce terme à cet endroit relève un peu de cette tendance-ci et un peu de celle-là, avec parfois tel ou tel apport original… L'intérêt dans l'affaire, mais il est mal perçu par Okazaki, c'est peut-être que la raison qui l'amène à ces constatations n'est pas uniquement une faiblesse de méthode, mais aussi parce qu'il y a un réel figement du terme à la période moderne, à mesure qu'il devient plus conceptualisé, il se fossilise comme un élément d'une esthétique traditionnelle. Okazaki s'enferme ainsi dans un système de lecture qui n'éclaire vraiment ni les enjeux de l'usage du terme à Meiji ni la spécificité de l'écriture de Rohan.

Quant à Nihei, il avait nuancé le point de vue de Yanagida en soulignant les tensions qui traversent les œuvres de Rohan durant cette période. En un sens, il posait ainsi l'instabilité constitutive de son écriture : un point auquel je souscrirai. Mais il adopte aussitôt une perspective téléologique : ces tensions tendraient à la résolution, vers le chef-d'œuvre inachevé, *Fūryū Mijinzō*, où *fūryū* aurait transcendé sa contradiction primaire (recherche de la jouissance esthétique *vs* négation du désir selon le bouddhisme), et se déploierait comme une pensée réunissant l'humanisme philosophique, l'éthique confucéenne et le détachement bouddhique.

Brillantes d'érudition philologique, ces deux études pèchent toutefois par un manque d'esprit synthétique, un corpus limité aux œuvres romanesques les plus connues et surtout par le fait que leurs auteurs ont tendance à chercher derrière les occurrences de *fūryū* l'expression d'un système philosophique. Et pour cerner cette pensée, ils n'hésitent pas à passer de la biographie à l'œuvre et inversement, dans un jeu croisé de miroirs, qui à mon sens, les rend aveugles à la distance qui sépare Rohan de son texte et les conduit à occulter complètement le fait qu'il se *met en scène* en tant qu'écrivain *fūryū*, qu'il joue avec cette esthétique et qu'en même temps, il se fait abuser par elle. C'est sur ce terrain-là que se placera mon analyse.

La posture auctoriale : un paradigme de lecture

Pour mieux cerner ce phénomène, il m'a paru éclairant de réfléchir à partir de la notion de *posture auctoriale*. Elle trouve sa place dans le système d'analyse socio-poétique

élaboré par Alain Viala[26] sur les bases de la théorie des champs de Pierre Bourdieu au niveau de ce qu'il appelle le « prisme de l'auteur ». Afin de redéfinir la relation entre l'ensemble des faits sociaux et le fait littéraire, Viala recourt à l'idée de prisme, qui présente selon lui l'avantage de mieux rendre compte que la métaphore du reflet de la manière complexe dont les contextes se transmuent en texte. Il en distingue quatre formes : le prisme du langage (le texte étant avant tout un fait de langage, le contexte référentiel doit passer par un code linguistique avant de devenir texte), le prisme du champ littéraire (« l'œuvre ne parle pas directement du social, ni ne parle directement à la société, mais elle parle selon ce que les structures du champ, au moment de son énonciation, permettent, imposent et interdisent »), le prisme du genre (« chaque genre à ses normes, ses 'lois', ses traditions, ne traite pas de n'importe quel référent que ce soit mais privilégie certains sujets ; il ne s'adresse à ses lecteurs qu'en fonction de tout cela, et constitue de plus, en soi, un code qui désigne une ou quelques catégories de destinataires privilégiés ») et enfin, le prisme de l'auteur. L'auteur est un prisme en ce sens qu'il filtre le monde référentiel à travers son imaginaire, sa psyché individuelle, et que sa position dans le champ littéraire et social influe sur les formes et contenus de ses écrits. Tout texte constitue une prise de position, mais il y a plusieurs façons de prendre et d'occuper une position : c'est précisément cette manière singulière qu'a un écrivain d'investir son rôle à travers un travail de figuration de soi qu'il appelle *posture*[27].

Jérôme Meizoz, qui s'est appliqué à affiner le système proposé par Viala[28], distingue deux dimensions dans la notion de posture : une dimension non-discursive (l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi : vêtements, allures, etc.) et une dimension discursive (l'image de soi construite par le discours : l'ethos [29]). Concrètement, pour le jeune Rohan qui fait l'objet de cette étude, on rattachera par exemple son « look » de moine zen (crâné rasé, vêtement traditionnel), son goût affiché pour la boisson ou le mépris de l'argent, etc., à la première. Le travail de figuration de

---

[26] Georges MOLINIE et Alain VIALA, *Approches de la réception – Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, PUF, 1993, pp. 183-220.

[27] *Ibid.*, p. 216.

[28] Jérôme MEIZOZ, « Propositions sociologiques sur la littérature », in *L'œil sociologue et la littérature : essai*, Genève, Slatkine, 2004, pp. 37-50. Voir également « 'Postures' d'auteurs et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *ibid.*, pp. 51-65, pour une discussion de la notion de posture.

[29] Dans la rhétorique classique, l'orateur agit sur l'auditoire en usant d'arguments valides *(logos)*, en touchant les cœurs *(pathos)* et en projetant une image de lui susceptible d'inspirer confiance *(ethos)*. La notion d'ethos, au sens d'image de soi que le locuteur construit dans son discours, a été remise à l'honneur par les linguistes modernes qui s'attachent à la question de la présentation de soi dans le discours (voir notamment Ruth AMOSSY (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, 1999 et Dominique MAINGUENEAU, « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, nº 113-114. juin 2002, pp. 55-67).

soi dans ses nombreux textes à caractère autobiographique voire autofictionnel, le choix d'écrire en langue classique, les références à Bashō, le choix de termes et d'images bouddhiques, etc., à la seconde. Chaque texte n'engage pas nécessairement la même posture : les contraintes génériques notamment prennent ici tout leur sens, car on n'habite pas tout à fait de la même manière son rôle d'écrivain suivant que l'on s'exprime par le biais d'une poésie chinoise, d'un récit de voyage ou d'un roman. Mais on peut néanmoins déceler chez un écrivain une certaine continuité posturale qui formerait sa « marque ». Elle contribuerait à construire une image globale de l'écrivain[30], que je nommerai ici *identité littéraire*.

Le postulat : le mal-être d'une génération littéraire (1885-1895)

Parmi un répertoire de conduites auctoriales possibles[31], les figures du *bunjin* (lettré d'Edo), du maître de *haikai*, du moine zen ou du *tsūjin* (homme de goût des milieux bourgeois) auxquelles se réfère Rohan semblent partager certains traits caractéristiques (détachement, excentricité, raffinement…) qui définissent l'idée de *fūryū*. Aussi postulerai-je qu'entre 1889 et 1894 environ, Kōda Rohan construit son identité littéraire en adoptant la posture de l'écrivain *fūryū*.

Toutefois, il ne s'agira pas simplement d'aller vérifier dans les faits ce que sa déclaration rendait déjà explicite (« depuis que je me suis mêlé de littérature, j'ai toujours aspiré de toute mon âme à *fūryū* »). L'intérêt d'étudier la posture de l'écrivain *fūryū* adoptée par Rohan réside plutôt dans les tensions qui la traversent. Si l'on excepte la première année de sa carrière, 1889, qui marque son irruption fulgurante dans le monde des lettres[32] et durant laquelle il paraît porté par l'optimisme des débuts, Rohan ne cesse de douter. Il traverse en 1890 une période de crise particulièrement violente. Cet « ébranlement spirituel », pour reprendre l'expression de Yanagida Izumi, le poussera même à envisager sérieusement la possibilité d'embrasser la vie monacale. Malgré des signes extérieurs d'apaisement dès la fin de l'année, le déchirement reste profond et les doutes ressurgiront périodiquement : autour de la

---

[30] Viala désigne par le terme d'ethos cette manière générale d'être écrivain liée à sa position et sa trajectoire dans le champ littéraire (*ibid.*, p. 217) ; à ne pas confondre avec le sens plus restreint de l'ethos discursif discuté ci-dessus.

[31] Comme l'Occident a vu ses galants, dandys, honnêtes hommes, poètes maudits, académiciens…, il serait intéressant de répertorier les manières d'être écrivain stéréotypées de la culture sino-japonaise.

[32] Après la parution de *Tsuyu dandan* 露団々 *(Gouttelettes de rosée)*, Yamada Bimyō se serait écrié : « Un grand homme est né ! » エライ人が出ましたよ！, puis d'ajouter : « Un génie est comme une comète, nul ne sait où et quand il surgit… » 天才てものはドコから現はれて来るか解らんもんで、丸で彗星のやうなもんですナ…… (UCHIDA Roan 内田魯庵, « Rohan no shusse-banashi » 露伴の出世咄 (À propos du début de carrière de Rohan), in *Kaizō-sha bungaku geppō* 改造社文学月報, 5 novembre 1927 ; voir *Uchida Roan zenshū* 内田魯庵全集 *(Œuvres complètes d'Uchida Rohan)*, vol. 4, 1984, p. 438)

guerre sino-japonaise puis de la guerre russo-japonaise, quand il finit par s'éloigner du *bundan*, le monde des lettres (ce par quoi il faut surtout entendre roman et poésie), ayant perdu la foi dans le roman.

Ces tensions, autant de fissures dans la construction d'une identité littéraire moderne, témoignent au final de la difficulté ontologique d'être écrivain vers 1890. Tsubouchi Shōyō, Futabatei Shimei, Yamada Bimyō, Mori Ōgai, Kitamura Tōkoku… nombreux sont ceux qui, en cette période, perdent confiance dans l'écriture. L'analyse de la posture auctoriale de Kōda Rohan, parce qu'elle offre une vision englobante et dynamique des problèmes esthétiques et éthiques liés à la gestion du patrimoine littéraire, nous porte ainsi au cœur des interrogations que soulève la naissance d'une littérature « moderne » au Japon.

Étapes d'un chemin de réflexion

Dans un premier temps (chapitre 1), je me propose d'ouvrir le débat en examinant la question du genre romanesque à Meiji. Il s'agira de réfléchir sur les problèmes que pose son appréhension en tant qu'objet d'étude, d'esquisser les liens complexes et ambigus qu'il construit avec son passé de récit narratif, de situer sa position et son évolution au sein du concept de littérature, de comprendre, en un mot, ce que signifie écrire un roman pour ces auteurs qui, à la fin des années 1880, placèrent tous leurs espoirs dans ce genre qui à lui seul était devenu le symbole de la littérature moderne. Après l'objet, les acteurs : je m'attèlerai ensuite (chapitre 2) à la tâche de décrire la manière dont Rohan investit son rôle d'écrivain dans un champ littéraire naissant autour de la presse quotidienne et mensuelle, ce qui, au-delà d'un pur intérêt sociologique, et complété par des données biographiques fondamentales, me permettra d'évaluer globalement son identité littéraire et de souligner la déchirure existentielle qui la sous-tend (contempler le monde en moine ou l'écrire en romancier). Cette alternative constitutive étant exprimée chez lui comme une problématique de *fūryū*, il faudra s'attaquer ensuite (chapitre 3) à la définition du terme et poser les enjeux de cette esthétique pour les écrivains de l'ère Meiji. Ce n'est qu'après avoir pris conscience de ces diverses questions, qu'il sera possible d'analyser la posture auctoriale de Rohan à travers les textes où il se met expressément en scène (chapitre 4), d'en souligner les limites et les tensions (chapitre 5) et de réfléchir sur ses implications en terme de style et de narration (chapitre 6). Au fil des analyses se dessinera peu à peu ce mal-être qui, très vite au début des années 1890, prit au corps les jeunes écrivains de Meiji qui doutèrent des potentialités de l'écriture romanesque.

1. QUESTIONS DE DÉFINITION GÉNÉRIQUE : LE ROMAN AU XIXE SIÈCLE

Je posais en introduction que le *shōsetsu* de Meiji est un objet d'étude particulièrement problématique parce qu'il a longtemps été situé à l'origine de ce que l'on a appelé le « roman moderne ». Cette perspective a introduit toutes sortes de déformations dans sa perception, et l'une des grandes tâches de la critique postmoderne a précisément été de déconstruire chacun de ces deux concepts : le moderne et le roman. Toute réflexion autour de ce sujet ne saurait aujourd'hui faire l'impasse sur les interrogations qu'elle a soulevées ; quelques points de repères s'imposent naturellement.

C'est à partir des années 1970 que la critique japonaise commence à remettre en cause la méthodologie positiviste qui avait largement dominé les études littéraires dans l'après-guerre. S'inspirant des approches sémiotiques, narratologiques, structuralistes, poststructuralistes ou autres, les porte-parole de cette révolution partageaient un point commun : la critique de la modernité. Sur plusieurs fronts s'opéra alors la déconstruction de ses grands mythes fondateurs. En voici deux exemples contrastés et particulièrement stimulants.

À travers une série d'articles publiés à partir de 1978[33], Karatani Kōjin 柄谷行人 (1941-) proposait ainsi de redéfinir le phénomène de la modernité dans la littérature japonaise. Il cherche à analyser la nature idéologique de ce qui avait été perçu comme des invariants (des objets qui semblaient avoir toujours été là) dans les représentations littéraires japonaises modernes (que ce soit le paysage, le moi intérieur, l'enfant ou la maladie[34]). Il voulait ainsi rendre attentif le lecteur au fait que ce qui lui apparaissait comme intemporel avait en fait un point d'origine, une historicité, qui a été réprimée. Cette origine désigne à la fois l'événement originel d'une inversion dialectique et l'oubli ou la répression de cet événement. C'est ce double phénomène que Karatani appelle *tentō* 転倒 (inversion). En outre, en exposant les conditions historiques de la possibilité d'émergence de la littérature japonaise moderne, il suggère qu'il aurait pu

---

[33] Réunis en 1980 sous le titre *Nihon kindai bungaku no kigen* 日本近代文学の起源 *(Les Origines de la littérature japonaise moderne)*. Voir également la traduction anglaise augmentée et annotée, éditée par Brett DE BARY, *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham/London, Duke University Press, 1983.

[34] Ce sont les thèmes qu'explore Karatani dans les essais intitulés, *Fūkei no hakken* 風景の発見 *(Découverte du paysage)*, *Naimen no hakken* 内面の発見 *(Découverte de l'intériorité)*, *Jidō no hakken* 児童の発見 *(Découverte de l'enfant)*, *Yamai to iu imi* 病という意味 *(La maladie en tant que signification)*, où le terme « découverte » doit se comprendre en terme d'« inversion ».

en être autrement, que l'histoire ne suit pas un développement linéaire et inévitable. La modernité apparaît ainsi comme une création discursive historiquement déterminée[35].

À l'opposé de Karatani qui pense le moderne à partir d'une rupture radicale, Kamei Hideo 亀井秀雄 (1937-) l'envisage sous l'angle de la continuité. Sa conception de l'histoire est dialectique : les développements historiques ne seraient pas le résultat de ruptures ou d'impacts externes, mais une synthèse créative tendue vers la résolution de contradictions internes[36]. Dans une série d'articles contemporains de ceux de Karatani[37], Kamei revisite les œuvres des années 20-30 de Meiji qui avaient été négligées par la critique ou considérées de manière simpliste comme des tâtonnements maladroits vers le roman moderne. Il y voit au contraire un réservoir d'une grande variété de possibilités narratives qui auraient été perdues à cause de l'avancement hégémonique du roman réaliste. L'émergence d'un nouveau type de narrateur, qu'il nomme « narrateur impersonnel immanent » (*naizaiteki muninshō katarite* 内在的無人称語り手 ; c'est-à-dire un narrateur qui a une certaine matérialité dans l'univers du récit tout en restant invisible aux personnages), aurait permis aux auteurs d'expérimenter de nouvelles sensibilités (*kansei* 感性). En d'autres termes, les écrivains de Meiji auraient découverts la polyphonie, à savoir la multiplicité de consciences indépendantes qui s'expriment de manière individuée dans le roman. En relativisant la sensibilité des différents personnages et de l'auteur lui-même, cette nouvelle forme de narration devient un puissant outil de connaissance qui permettrait à l'auteur et au lecteur de modifier leur propre conscience. Le développement du roman moderne vers le naturalisme puis surtout le *shi-shōsetsu* 私小説 (roman du moi) aurait réduit la prose narrative à un médium qui se borne à transmettre de façon transparente l'intériorité du sujet parlant ; elle aurait perdu sa capacité à créer des sensibilités multiples[38]. Pour Kamei comme pour Karatani, la modernité au Japon aurait eu tendance à fortement réprimer la diversité culturelle.

Parallèlement, depuis ces vingt dernières années, les chercheurs en littérature comparée, dénonçant l'emploi d'une terminologie occidentale pour appréhender la fiction narrative sino-japonaise, ont tenté par réaction (parfois excessive) contre

---

[35] Sur *Nihon kindai bungaku no kigen*, voir l'introduction de Brett de Bary dans la traduction anglaise et son article, « Karatani Kōjin's *Origins of Modern Japanese Literature* », in MIYOSHI Masao et HAROOTUNIAN H.D. (éd), *Postmodernism and Japan*, Durham/London, Duke University Press, 1989, pp. 235-257.

[36] C'est pour cela qu'il se focalise exclusivement sur les textes, refusant de considérer les éventuelles causes externes (non textuelles) aux évolutions littéraires. Il pratique une lecture purement immanente.

[37] Réunis en 1983 sous le titre *Kansei no henkaku* 感性の変革 *(Transformation de la sensibilité)*, Kōdansha.

[38] Michael BOURDAGHS, « Buried Modernities – The phenomenological Criticism of Kamei Hideo », in KAMEI Hideo, *Transformations of Sensibility – The phenomenology of Meiji Literature*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2002, pp. vii-xxviii.

l'hégémonie culturelle occidentale à souligner les caractéristiques singulières du *shōsetsu* / *xiaoshuo*, qui les différencient du *novel*.

Ils placent au cœur de leur argumentation des différences structurelles dans la narration. Selon Kurt Werner Radtke[39], il ne faudrait ainsi pas chercher la cohérence interne des œuvres japonaises dans l'unité de trame ou la loi de causalité, mais notamment dans un principe de progression en chaîne *(link-by-link)*, une série d'associations sans visée téléologique, qui s'enracine dans un patrimoine littéraire séculaire *(nikki, zuihitsu, renga, monogatari…)*[40].

Miyoshi Masao[41] note également que le *shōsetsu* est imperméable à une structure tripartite de matrice aristotélicienne (début, développement, fin) : dans son début, il n'y aurait pas une fin déjà inscrite et, automatiquement, il ne présenterait pas ce contre-mouvement qui impose au fil de la narration de prendre fin. Miyoshi explique ce phénomène par l'absence dans le *shōsetsu* des deux fondements du roman occidental pointés par Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*[42] : la narration à la troisième personne et l'emploi du passé (simple).

Parler d'absence totale de ces deux éléments dans le roman moderne japonais est sans doute excessif : le projet réaliste puis naturaliste visait précisément une réforme de la langue et de la narration en cette direction. En revanche, cette violence sur le langage ne se fit pas sans résistances. L'évolution du naturalisme vers le *shi-shōsetsu*, par exemple, marque un écart par rapport au modèle occidental. Il ne s'agirait toutefois pas d'un simple passage d'une description objective du réel par un narrateur omniscient au point de vue unique et subjectif du « je ». Selon les spécialistes du *shi-shōsetsu*[43], ce changement de voix narrative s'expliquerait par le fait qu'une épistémologie différente – une perception divergente du rapport entre le sujet et l'objet – sous-tend les expériences littéraires occidentales et japonaises : la narration objective à la troisième personne étant fondamentalement étrangère aux codes linguistiques de la

---

[39] « Concepts in literary criticism – Problems in the comparative study of Japanese, Chinese and Western Literature », in *Oriens Extremus* XXVIII (1981), pp. 107-123.

[40] Autre différence avancée : la fusion entre prose et poésie, au sens où la poésie ne serait pas un simple élément d'ornementation.

[41] « Against the Native Grain: The Japanese Novel and the 'Postmodern' West », in MIYOSHI Masao et HAROOTUNIAN H.D. (éd), *Postmodernism and Japan…*, pp. 143-168.

[42] « L'écriture du Roman », in *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972, pp. 27-34.

[43] Invoqués par Luisa BIENATI, « Introduzione », in ID. (éd.), *Letteratura giapponese. II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millenio*, Torino, Einaudi, 2005, p. 11.

langue japonaise[44], la narration omnisciente, la représentation objective de la réalité aurait ainsi failli à s'imposer.

En parallèle aux expérimentations naturalistes, l'écriture de Natsume Sōseki, influencée par le style *shaseibun* 写生文 (prose qui copie la vie) développé par Masaoka Shiki, marquerait également une certaine forme de résistance aux normes narratives occidentales[45]. En choisissant le mode « présent », le *shaseibun* refuserait l'usage moderne du *–ta*, c'est-à-dire du perfectif, que le nouveau langage littéraire avait introduit. Ce qui différencie le style de Sōseki de celui des autres écrivains de son époque serait une certaine disposition envers le monde, *hininjō*, a-sentiment[46], opposé à la négation des sentiments (*funinjō*) des naturalistes et à l'emphase sur le sentiment (*ninjō*) des romantiques. Dans la prose narrative, cela se concrétise dans le choix de garder un narrateur (et non pas d'en amincir la présence comme demande le roman moderne), condition essentielle pour exercer ce type de disposition vers la réalité que Karatani définit comme détachement ironique.

Sur ces tentatives de souligner quelques traits constitutifs de la prose fictionnelle japonaise, les études sur la tradition narrative chinoise[47] apportent un nouvel éclairage, puisqu'il ne faut pas oublier que le *shōsetsu* japonais puise aussi à cette source-là.

Tout le monde semble s'accorder pour dire que le « roman » chinois possède des caractéristiques structurelles singulières. À travers une synthèse des études menées sur les préfaces (Rolston, Dars), Philippe Postel[48] a dégagé cinq spécificités qui permettent de définir le mode de réception du roman chinois : l'enchaînement des faits (« le processus graduel qui fait la trame événementielle de la narration plutôt que les effets

---

[44] NOGUCHI Takehiko 野口武彦 note que la prose narrative ne connaissait pas la troisième personne avant l'introduction du *genbun-itchi*. (*Sannin-shō no hakken made* 三人称の発見まで *(Jusqu'à la découverte de la troisième personne)*, Chikuma shobō, 1994, cité par Luisa BIENATI, *op.cit.*, p. 11.

[45] KARATANI Kōjin, « The Extinction of Genres », un texte de 1991 ajouté à la traduction anglaise de *Nihon kindai bungaku no kigen* : ID., *Origins of Modern Japanese Literature*…, 1993, pp. 175-184.

[46] On pourrait aussi traduire « apathie », au sens original, ou « impassibilité ». Le terme apparaît notamment dans *Kusamakura* 草枕 *(Oreiller d'herbes)*, où le héros peintre se dit que *tout ce qu'il voit, il ne doit le voir que comme un tableau*, c'est-à-dire de loin, avec détachement.

[47] David L. ROLSTON (éd.), *How to read the Chinese novel*, Princeton, Princeton University Press, 1990 ; Jean LEVI, *La Chine romanesque – Fictions d'Orient et d'Occident*, Seuil, 1995 ; Jacques DARS et CHAN Hingho, *Comment lire un roman chinois. Anthologie de préfaces et commentaires aux anciennes œuvres de fiction*, Arles, Picquier, 2001 ; Henry ZHAO, « Storiografia e 'fiction' nella gerarchia culturale cinese », (trad. de l'anglais par Norman GOBETTI), in Franco MORETTI (éd.), *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 47-69 ; Andrew PLAKS, « Il romanzo nella Cina premoderna », (trad. de l'anglais par Margherita SPORTELLI), in Franco MORETTI (éd.), *Il romanzo. III. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 57-82 ; GU Ming Dong, *Chinese Theories of Fiction – A Non-Western Narrative System*, Albany, State University of New York Press, 2006.

[48] « Le roman classique chinois à travers ses préfaces », in Philippe FOREST (éd.), *L'Art de la préface*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, pp. 25-70.

de structure »), la logique du détour (on pourrait dire une esthétique de la circonvolution), la technique des plans différenciés (« les procédés qui tendent à distinguer un premier plan et un arrière-plan, le manifeste et le latent, le principal et le secondaire… »), la correspondance entre motifs (parallélisme, répétition de situations narratives selon une logique de la variation ou du contraste) et la complémentarité des registres (ce que certains appelle la nature kaléidoscopique de la narration qui fait alterner les tons, registres, points de vue, thèmes…). Certains relèvent d'autres particularités : tendance à l'inachèvement (Lévi), simulation de l'oralité (Plaks, Lévi) ou de la posture de l'historien (Zhao), structure fondée sur une logique numérique (Plaks), etc.

Pour expliquer ces différences structurelles d'avec le roman occidental, Gu Ming Dong a tenté de sonder les fondements épistémologiques de la création romanesque chinoise. Bien qu'il joue avec un peu trop de zèle la carte de l'exception culturelle et montre un attachement suspect à la « pensée taoïste », quelques unes de ses observations n'engagent pas moins à de stimulantes réflexions.

La notion de *mimésis*, qui traverse en Occident la réflexion sur l'art, se trouve ainsi remise en question. Non pas qu'elle soit absente de la pensée chinoise, mais elle n'a jamais évolué jusqu'à devenir un principe majeur de l'écriture fictionnelle : contrairement à ce que l'on aurait tendance à croire, rien nous dit que l'imitation de la vie soit l'essence de la fiction[49]. Sous l'influence de la pensée taoïste d'un côté (rapport entre être et non-être, *you* 有 et *wu* 無) et du bouddhisme de l'autre (la réalité est illusoire ; chaque existence est impermanente), la fiction chinoise classique se serait nourrie d'une dialectique réalité/imaginaire, vrai/faux sinon plus complexe, du moins différente de celle qu'a pu connaître l'Occident.

De même, la métaphysique de la présence (le monde est composé de propriétés et d'essences qui sont présentes dans les choses) que Gu Ming Dong prête à la pensée occidentale et son épistémologie de la division dualiste entre sujet pensant qui observe le monde et le monde qui est constitué d'objets observés auraient appuyé le développement du réalisme et de ses variations telles le naturalisme ou le réalisme psychologique. En contraste, la métaphysique chinoise de l'absence (c'est la non-substance qui donne naissance aux choses) et son épistémologie de la totalité (le monde est une totalité d'interconnections, interpénétrations et transformations entre le règne humain et le règne animal) sous-tendraient la nature kaléidoscopique de la narration chinoise.

---

[49] Éclairante, à ce propos, la citation du commentaire de Ye Zhou (1594-1625) au *Shuihu zhuan* 水滸伝 *(Au bord de l'eau)* : « Les lettres sous le Ciel devraient donner la priorité à l'intérêt littéraire. Et comme l'intérêt littéraire est leur finalité, pourquoi une œuvre devrait-elle se fonder sur des événements et des personnes réelles ? » (*Chinese theories of fiction...*, p. 188)

Ceci étant, Andrew Plaks nous prévient toutefois du danger de considérer le « roman » pré-moderne chinois comme radicalement autre et souligne au contraire les convergences avec son homonyme européen. Celles-ci nous amènent à réexaminer les définitions exclusivement occidentales de l'histoire et de la théorie du roman parce qu'elles en investissent tous les paramètres significatifs : la position du roman dans le spectre des genres littéraires traditionnels, l'analyse structurelle et rhétorique de sa poétique, les implications politiques et culturelles du nouveau genre littéraire, l'affirmation du réalisme et son graduel déplacement vers la dimension intérieure (et aussi le rapport entre ce changement et les courants philosophiques contemporains) et, enfin, la posture ironique typique de la rhétorique romanesque.

Au final, bien qu'elle ne parvienne pas toujours à trouver une médiation adéquate entre universalisme et particularisme, la critique postmoderne nous a néanmoins apporté une lucidité accrue : la compréhension que la modernité n'est qu'un paradigme épistémologique (une vision du monde) parmi d'autres et que l'appréhension de la littérature moderne au Japon a longtemps été brouillée par l'ethnocentrisme culturel occidental. Il convient dès lors, pour aborder le *shōsetsu* de Meiji libéré des constructions de l'historiographie littéraire moderne, de bien comprendre le contexte dans lequel il a été produit. La tâche est infiniment plus facile à énoncer qu'à mettre en pratique. Difficile en effet d'énumérer l'ensemble des évolutions sociales, politiques, techniques, linguistiques, juridiques ou autres qui modifièrent sensiblement les pratiques d'écriture. Certains points seront repris et détaillés au cours de mon travail, mais ce qui m'intéresse ici étant le « roman » de Meiji en tant qu'objet spéculatif, je me focaliserai sur les bouleversements épistémologiques. En bref, pour élucider son contexte de création, je tenterai de répondre à la question *comment a-t-on pensé le roman à Meiji ?*

Pour ce faire, je propose d'avancer dans deux directions en parallèle. D'un côté, en décrivant la reconfiguration du système des genres littéraires et la place nouvelle qu'y occupera le « roman » de la fin des années 1880. L'objectif est de comprendre comment s'ordonne le système générique de la fiction narrative à Edo, quelles hiérarchies s'instaurent à l'intérieur de ce système et comment il s'inscrit dans une définition plus générale de la littérature ; comment, enfin, il se transforme dans les années 1880 pour se cristalliser autour d'un genre romanesque unique et synthétique estampillé *shōsetsu*. Pourtant, même à ce stade-là, sa définition reste problématique, et c'est en retraçant la chronologie d'un débat que j'examinerai comment les critiques luttèrent vers 1890 pour imposer leur définition du roman et de la littérature. Car si, pour reprendre une terminologie bourdieusienne, le champ littéraire est le lieu d'une lutte de pouvoir pour sa définition légitime, force est de constater que le combat fut particulièrement acharné

dans ces années-là : ce n'est sans doute pas un hasard si Rohan dépeint sa petite histoire satirique du monde des lettres de Meiji (*Kenkai Suikoden* 硯海水滸伝 *Au bord de l'encrier*, 1890) comme une série de batailles rangées…

L'autre direction que je me propose d'explorer et qui fixera un cadre à mon analyse de la restructuration du système générique est la suivante : il s'agit d'essayer de recréer l'imaginaire littéraire auquel puisent les auteurs du milieu de l'ère Meiji à partir de leurs lectures. C'est une position privilégiée parce qu'en faisant ressortir la prégnance de la fiction d'Edo dans leurs habitudes de lecture, elle permet de relativiser la « rupture » de Meiji et de nuancer la vision téléologique qui ferait du *shōsetsu* moderne l'aboutissement d'une évolution des formes narratives plus anciennes. Car même si cette fiction cesse d'exister en tant que catégorie productive d'œuvres à l'aube de l'ère Meiji (à l'exception du *gōkan*), les pratiques liées à la composition de ce genre narratif se perpétuent. Le roman « moderne » entretient ainsi un rapport ambigu avec les genres narratifs « autochtones » car il revendique à la fois l'héritage (il y trouve la légitimité d'une descendance) et cherche à s'en émanciper.

Je mélangerai donc une approche diachronique (retracer le processus de cristallisation des différentes traditions narratives vers un genre unique, le *shōsetsu*) et synchronique (montrer leur présence simultanée dans l'imaginaire littéraire à une époque donnée).

Si les pages qui suivent prendront parfois l'allure d'un exercice taxinomique, c'est parce qu'il m'a paru d'une part utile et nécessaire de rappeler quelques définitions. Mais cela répond aussi à un besoin d'immersion dans l'univers fictionnel du XIX^e^ siècle tout entier. Parce qu'il me paraissait vital d'approcher 1890 non pas à rebours depuis le XX^e^ siècle, mais pas à pas depuis Edo. Parce que je pense qu'on ne verra pas de la même manière une œuvre de Rohan après avoir lu dix romans contemporains ou dix romans d'Edo, que l'immersion est aussi un moyen de déjouer nos réflexes culturels de lecture.

Enfin, si je m'attache autant à cerner les contours de ce genre romanesque, c'est aussi parce que les tensions qui traversent l'écriture de Rohan sont liées au statut du *shōsetsu* en tant que fiction et que son retrait du monde de l'avant-garde littéraire après la guerre russo-japonaise peut se lire comme un décalage entre deux conceptions du *shōsetsu*.

1.1 L'idée de littérature et la question des genres au XIX^e^ siècle

L'importation massive des savoirs occidentaux dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle[50] incita les intellectuels japonais à repenser leur vision du monde, qui était jusqu'alors

[50] Aucun effort n'est épargné pour dompter ces savoirs : invitation de professeurs ou ingénieurs occidentaux, envoi d'étudiants et d'intellectuels à l'étranger, mais aussi à travers des entreprises de

profondément ancrée dans des schèmes de pensée confucéens. Les connaissances se réorganisent selon des catégories inspirées de l'Occident. Ainsi, le concept d'art (*bijutsu* 美術) apparaît en 1872 sous la plume de Nishi Amane 西周 (1829-1897) dans *Bimyō gakusetsu* 美妙学説 *(Théorie du beau)* pour désigner cet ensemble qui englobe la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, la poésie, la prose, la musique, la calligraphie, la danse et le théâtre. De même, l'idée de littérature (*bungaku* 文学) s'affranchit dans les années 1870 de la conception confucéenne d'étude ou connaissance des classiques chinois, restrictive par définition puisqu'elle exclut d'emblée toute la production littéraire en langue vernaculaire, et s'affirme dans son acception moderne plus synthétique qui privilégie la dimension esthétique du texte. Parallèlement, un nouveau vocabulaire critique se met en place pour discourir des œuvres. Ce vaste chantier intellectuel induit une restructuration de la cartographie des genres artistiques et littéraires : de nouvelles formes apparaissent, d'autres s'affaiblissent ou disparaissent complètement, les hiérarchies sont bousculées. Le roman constitue un objet singulier dans ce paysage culturel en transformation, car si dans la plupart des arts, les formes issues de la tradition coexistent avec les formes modernes créées sous l'impulsion de l'Occident[51], seul le roman se présente comme un genre unique et homogène[52]. Ainsi, l'éclatement des carcans formels qui définissent les genres narratifs d'Edo et l'assimilation des formes occidentales ouvrent aux écrivains un potentiel créatif énorme.

Récemment, Suzuki Sadami a apporté un regard neuf sur l'évolution de la notion de littérature au Japon, qui jette les bases d'une réflexion sur l'évolution des découpages génériques[53]. Tout en reprenant et rediscutant quelques positions de Nakamura

---

synthèse (par exemple, *Hyakugaku renkan* 百学連環 (1870) de Nishi Amane, une encyclopédie inspirée des travaux d'Auguste Comte qui présente les arts et sciences européens) ou de traduction (comme la traduction intégrale ordonnée par le gouvernement de l'encyclopédie américaine *Chambers's Information for the People* (1857), *Hyakka zensho* 百科全書 (1876-77)).

[51] En peinture, par exemple, on distingue nettement la peinture occidentale, *yōga* 洋画 (peinture à l'huile, etc.), et la peinture japonaise, *nihonga* 日本画 (lavis, etc.). En musique également, coexistent la musique occidentale, *yōgaku* 洋楽 (piano, violon, etc.), et la musique japonaise, *hōgaku* 邦楽 (koto, shamisen, etc.). On retrouve également une telle division dans le domaine littéraire : le théâtre est divisé entre *kabuki* 歌舞伎 et *shingeki* 新劇 (nouveau théâtre) ; la poésie entre, d'un côté le *tanka* 短歌 (poème court) ou le *haiku* 俳句, voire le *kanshi* 漢詩 (poésie chinoise), et de l'autre, la poésie moderne, *shintaishi* 新体詩 (poésie de forme nouvelle), d'influence occidentale.

[52] NAKAMURA Mitsuo 中村光夫, *Nihon no kindai shōsetsu* 日本の近代小説 *(Le Roman moderne japonais)*, Iwanami shinsho, 1954, pp. 5-6.

[53] SUZUKI Sadami 鈴木貞美, *Nihon no « bungaku » gainen* 日本の「文学」概念 *(Le Concept de « littérature » au Japon)*, Sakuhin-sha 作品社, 1998 ; voir également la traduction anglaise de Ryall TYLER, *The Concept of "Literature" in Japan*, International Research Center for Japanese Studies, Kyōto, 2006, qui incorpore des corrections et ajouts de l'auteur. Si la réflexion proposée est stimulante, l'ouvrage pêche cependant parfois

Yukihiko[54], il suggère que la distinction occidentale entre *poetry*, *novel* et *drama* fut introduite au Japon dans un contexte où les lettrés étaient déjà en train, au moins depuis un siècle, de déplacer et redessiner les limites entre les différents genres. La *poetry* se serait ainsi greffée dans un paysage où depuis un certain temps *kanshi*, *waka* et *haiku* semblaient se coaguler autour de l'idée de *shi* 詩 (poésie), grâce notamment à un déplacement et à une nouvelle façon d'interpréter les limites entre *ga* 雅 (élégant) et *zoku* 俗 (vulgaire)[55]. De la même façon et pour les mêmes raisons, le *novel* aurait plongé ses racines dans un terreau où le *gesaku* 戯作[56] avait déjà pesé de façon unifiante sur les différents genres narratifs en prose, chinois ou japonais[57].

Toutefois, s'il est vrai que la confusion croissante, les jeux et les clins d'œil entre « élégant » et « vulgaire », jouaient un rôle déstabilisant sur les structures génériques de l'époque, il s'agissait là de glissements encore très légers, loin de la véritable révolution qui s'opéra à l'ère Meiji. Le *bungaku* (litt. « étude des lettres ») continuait à être conçu par la large majorité des lettrés comme l'étude et la pratique des classiques chinois qui seule pouvait être qualifiée de « littéraire ». Même si le *waka* ou le *monogatari* des temps anciens pouvaient à la limite être inclus dans le même univers

---

par la rareté des exemples qui lui enlèvent sa valeur démonstrative. La complexité du système générique au XIXe siècle demanderait une étude beaucoup plus fine sur un corpus important de textes.

[54] Nakamura Yukihiko 中村幸彦, « Kinsei jusha no bungakukan » 近世儒者の文学観 (La conception de la littérature selon les lettrés confucéens de l'époque pré-moderne), in *Iwanami kōza Nihon bungakushi (kinsei)* 岩波講座日本文学史（近世） *(Cours Iwanami : Histoire de la littérature japonaise, époque prémoderne)*, vol. 7, Iwanami shoten, 1958.

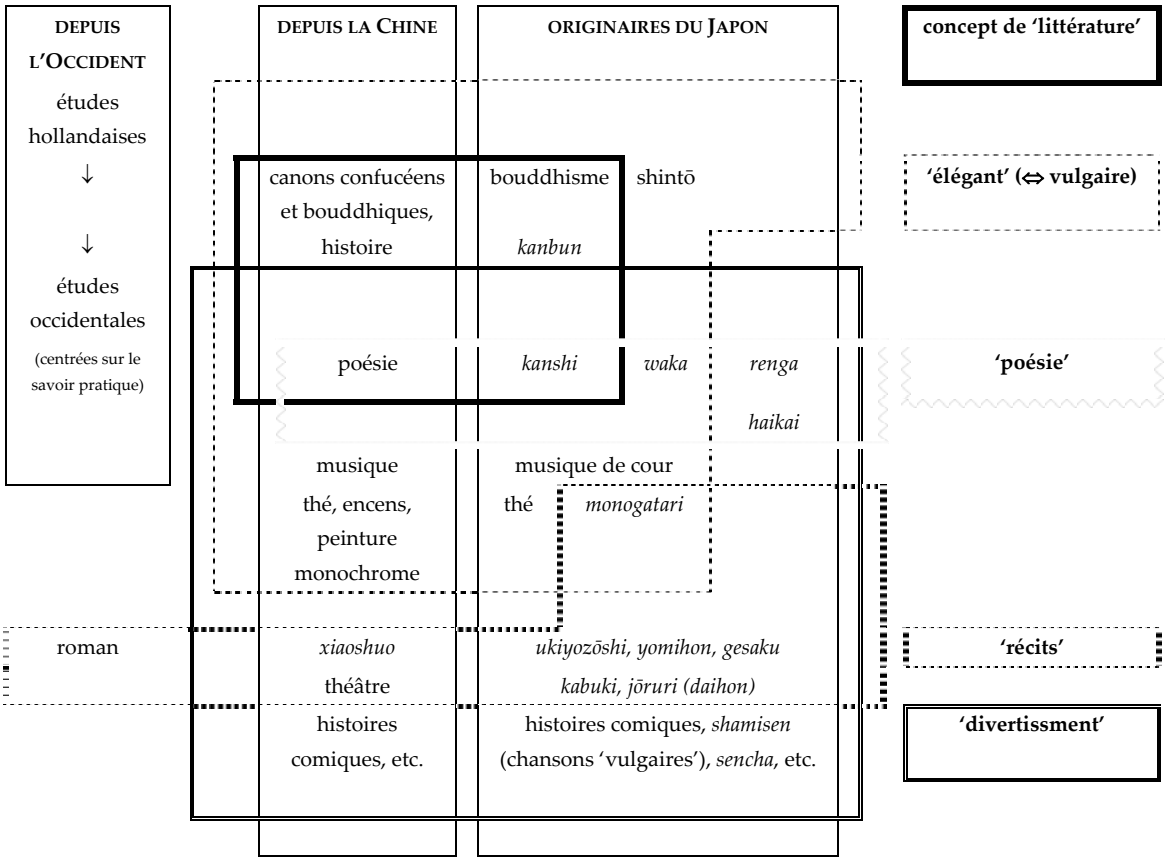
[55] Au début du XIXe siècle *kanshi* et *haikai* constituent encore deux mondes séparés, mais les symptômes d'une nouvelle tendance unificatrice commencent à se mettre en place, même chez des érudits confucéens. Suzuki (chap. 3.2.4) s'appuie sur trois exemples : **1.** dans le deuxième fascicule de *Yakō yowa* 夜航余話, un essai tardif de l'érudit confucianiste Tsuzaka Tōyō 津坂東陽 (1757-1825) sur le *kanshi*, ce type de composition est comparé au *waka* et au *haikai*. Même si le dernier est encore considéré vulgaire et frivole, la mention des trois types de poésie l'un à côté de l'autre (et pas toujours pour amoindrir le *haikai*) est riche de sens ; **2.** Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644-1694) et sa façon de vivre la voie du *haikai* dans les valeurs traditionnelles du *kanshi* et du *waka* eût sans doute une forte influence sur les générations suivantes, qui allait plutôt en direction unificatrice ; et **3.** en guise de préface à *Shundei kushū* 春泥句集 (1777), un recueil posthume de *haikai* de Kuroyanagi Shōha 黒柳召波 (1727-1771), Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-1783) recréa un dialogue entre lui et l'auteur, où il déclara entre autres que ce qui l'impressionnait dans le *haikai* était la possibilité de transcender le vulgaire tout en utilisant un langage vulgaire. Shōha suggérait que, pour bien y parvenir, il fallait adopter le ton du *kanshi* (*shi o katarubeshi* 詩を語るべし). Et à Buson d'ajouter qu'il n'y avait pas de raison pour considérer que la poésie (*shi* 詩) et le *haikai* étaient deux mondes à part.

[56] Litt. « œuvres de divertissement » ; terme générique qui désigne en particulier les fictions de la seconde moitié d'Edo : *yomihon, sharebon, ninjōbon, kokkeibon, kibyōshi, gōkan…*

[57] Pour ce qui concerne la prose, Suzuki (chap. 3.2.4) renvoie à un seul exemple, le *Kinsei mono no hon Edo sakusha burui* 近世物之本江戸作者部類 *(Ouvrages de nos jours : classification des écrivains d'Edo)*, essai écrit en 1834 par Takizawa Bakin 滝沢馬琴. Tout en faisant la distinction entre *akahon* 赤本, *sharebon* 洒落本, *chūhon* 中本 et *yomihon* 読本, celui-ci proclame que tous, de la même façon, font partie du *gesaku*.

d'« élégance », le concept ne s'était pas effondré au point de comprendre des passe-temps qui sentaient la frivolité comme le *haikai* ou le *gesaku*. Il faudra attendre les années 1870 pour que l'idée de « littérature » (*bungaku* 文学) s'affranchisse de la conception confucéenne d'un savoir limité aux classiques chinois et absorbe les conceptions occidentales jusqu'à s'affirmer dans son acception moderne qui privilégie la dimension esthétique du texte.

SUZUKI Sadami, *Nihon no bungaku gainen…*, p. 109 (ill. 6) : *Le concept de littérature à la fin de l'époque des Tokugawa*



Suzuki imagine une proto-conscience d'un genre du récit narratif en prose (incluant ce que l'on appellerait aujourd'hui roman et théâtre) qui se serait peu à peu densifié pour se condenser finalement vers la fin du siècle autour du terme *shōsetsu*. Les preuves manquent, mais cela reste une hypothèse de travail intéressante. Toutefois, examiner ce système dans le détail et retracer sa reconfiguration au cours du XIX^e^ siècle est une tâche qui dépasse largement le cadre fixé par ce travail. Aussi, afin de réduire le champ d'investigation, aborderai-je la question des genres sous un autre point de vue : celui de la lecture. Partant de l'idée que l'acte d'écriture est lié à celui de lecture, j'examinerai quel genre de littérature était lu au milieu de l'ère Meiji. Et une fois dégagée la présence majeure des œuvres de fiction de la fin d'Edo dans les pratiques de lecture,

j'entreprendrai de poser quelques définitions génériques avant de montrer comment le roman « moderne » se construit à la fois avec et contre ces genres.

1.2 Le lecteur de Meiji

Pour tenter de donner une image relativement fidèle du lectorat de Meiji (ou pour être plus précis, disons d'un lecteur plus ou moins contemporain de Rohan et ayant un degré d'éducation similaire), je croiserai ici trois approches, autant d'éclairages différents qui mettront en lumière l'omniprésence de la fiction narrative de la fin d'Edo dans les pratiques de lecture : l'étude des catalogues de librairies de prêt *(kashihon'ya)*, des témoignages de lectures réelles et fictives de Mori Ōgai et d'une enquête réalisée auprès d'intellectuels questionnés sur leurs lectures favorites.

1.2.1 Kashihon'ya

Les *kashihon'ya* 貸本屋, ou librairies de prêt, furent une institution largement répandue pendant la première partie du XIX[e] siècle[58] et, bien que leur nombre semble avoir baissé pendant l'époque de Meiji[59], ils furent pendant un certain temps encore des agents actifs dans la circulation des livres[60]. Tout au long du XIX[e] siècle, le public trouva dans ces établissements un moyen d'accéder à des livres qui, par leur prix ou par le fait qu'ils apparaissaient en série sur l'espace de plusieurs années, étaient impossibles à acquérir pour un revenu moyen ; ce fut le cas, en particulier, des *yomihon*[61], mais les *kashihon'ya* prêtaient aussi des *ninjōbon*, *kokkeibon*, *sharebon* ou *gōkan* (ces différents

---

[58] Ekkehard MAY, *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1750-1868). Rahmenbedingungen und Entwicklungstendenzen der erzählenden Prosa im Zeitalter ihrer ersten Vermarktung*, Wiesbaden, Otto Harassowitz, 1983, p. 53 ss. : en 1808 on comptait 656 *kashihon'ya* à Edo (dans ce chiffre sont compris les librairies d'une certaine taille et les colporteurs travaillant seuls), environ 300 à Ōsaka. Les premiers exemples de ce genre d'établissement remontent à l'ère Genroku (1688-1704) (*ibid*., p. 54). Quant aux colporteurs (*seriko* 世利子, *serishōnin* 世利商人 ou *gyōshō hon'ya* 行商本屋), c'était des marchands ambulants qui travaillaient seuls et s'arrêtaient de maison en maison (surtout chez les *daimyō*, les *hatamoto*, les *chōnin* les plus fortunés et les *geisha*).

[59] Peter KORNICKI, « The Publisher's Go-Between : *kashihon.ya* in the Meiji Period », in *Modern Asian Studies* XIV (1980) pp. 331-344 : pendant l'ère Tenpō (1830-1844), rien qu'à Edo on comptait plus ou moins 800 *kashihon'ya* ; autour de 1860, il en restait entre soixante et septante (p. 332).

[60] Peter KORNICKI, « The Survival of the Tokugawa Fiction in the Meiji Period », in *Harvard Journal of Asiatic Studies* XLI (1981), pp. 461-482, p. 475

[61] Peter KORNICKI, *The Book in Japan. A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 1998, p. 103, renvoie au témoignage d'Uchida Roan (1868-1929) : puisque les livres étaient une denrée très chère, faire des manuscrits était une opération courante pendant tout le XIX[e] siècle, y compris à l'ère Meiji donc. L'opération de copiage était en général effectuée par les personnes âgées de la maison.

genres de *gesaku* seront examinés en détail plus loin), des publications érotiques, des manuels, des livres illustrés ou autres. En rendant accessible ce genre de fictions, ils jouèrent d'ailleurs un rôle quelque peu subversif dans la société Tokugawa, étant donnée la position du *bakufu* par rapport aux publications commerciales. Cela est confirmé par le fait qu'ils prêtaient également des manuscrits jamais publiés (*kakihon* 書本)[62], qui pouvaient être des chroniques historiques (par exemple les *jitsurokumono* 実録物) peu flatteuses pour les Tokugawa ou traitant des scandales de la vie politique[63]. Les *kashihon'ya* jouèrent un rôle très important dans la commercialisation de la littérature à la fin de l'époque d'Edo[64]. D'abord, ils influencèrent l'écriture même de la prose narrative, puisque, étant en étroit contact avec le public, ils étaient capables de communiquer aux éditeurs et aux auteurs les attentes des lecteurs. Il leur arrivait également de solliciter des suites aux textes qui avaient rencontré beaucoup de succès. En outre, les textes manuscrits (*jitsurokumono, kakihon*) qu'ils faisaient circuler, pouvaient être une source d'inspiration pour les auteurs. Et finalement, en tant qu'acquéreurs constants et fiables, ils furent un partenaire commercial important des éditeurs.

Après la Restauration, les *kashihon'ya* s'adaptèrent à la nouvelle époque, et proposèrent des traductions ou des ouvrages parus à l'ère Meiji, mais les goûts restaient marqués par la fiction de la fin d'Edo, à laquelle s'ajoutent quelques *meishoki* 名所記 (catalogues des sites célèbres) et *zuihitsu* 随筆 (essais au fil du pinceau). Le public de ces établissements reste varié, et compte aussi de nombreux intellectuels, qui nous ont laissés leurs témoignages (par exemple Takada Sanae, Ueki Emori, Aeba Kōson, Mori Ōgai[65]).

---

[62] Ceux-ci représentaient un des points forts de l'offre (MAY, *Die Kommerzialisierung...*, p. 54). Dans un passage de Mori Ōgai, *L'Oie sauvage*, Paris, POF, 1987, trad. de Reiko VERGNERIE, p. 116 – 118, on lit que « [le père d'Otama] avait vite pris l'habitude de lire des livres empruntés [...]. Ses lectures se limitaient à ce qu'on appelait des *kakihon*, c'est-à-dire des copies manuscrites de récits historiques ou de lectures commentées. Ces derniers temps, il lisait les *Mikawa go fudoki* [...]. Lorsque le prêteur de livres lui recommandait les romans de l'époque d'Edo, il répondait que ces romans étaient pleins de mensonges et il n'essayait même pas d'y jeter un coup d'œil [...]. Ce jour-là, Otama vit sur le visage de son père qu'il était de bonne humeur. Elle l'écouta lui raconter l'histoire d'Acha, une des favorites du shôgun Ieyasu ». Voir à ce propos Emmanuel LOZERAND, *Littérature et génie national. Naissance d'une histoire littéraire dans le Japons du XIXe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 61

[63] Les Tokugawa détestaient au plus haut point les récits ayant trait à leur prise de pouvoir, aux liens entre Ieyasu, Hideyoshi et son fils qui les montraient sous un mauvais jour (MAY, *Die Kommerzialisierung...*, p. 60 ; KORNICKI, *The Book...*, p. 394).

[64] MAY, *Die Kommerzialisierung ...*, pp. 61-62

[65] KORNICKI, *The Publisher's Go-Between...*, pp. 335-336. Toujours selon Kornicki, ces exemples montrent que, jusqu'à la fin de Meiji, même pour les intellectuels qui n'étaient pas enclin à la nostalgie de l'époque du shogounat, les écrivains d'Edo valaient la peine d'être lus et ne contredisaient en rien leur goût pour la

Pour donner une idée de la variété de l'offre que les *kashihon'ya* proposaient au public, Peter Kornicki évoque l'exemple de la maison Daisō de Nagoya[66], fondée en 1767, fréquentée notamment par Takizawa Bakin, et plus tard, par Tsubouchi Shōyō. Son catalogue, rédigé en 1898, compte plus de 20'000 titres, auxquels s'ajoutent plus de 7'000 doublons pour les volumes plus recherchés[67] ; ils vont de la médecine au bouddhisme, en passant par la littérature japonaise classique. La sinologie (*kangaku* 漢学) n'est pas du tout représentée et plus d'un quart sont des œuvres de la période d'Edo, qui forment le noyau dur du chiffre d'affaire d'un établissement de ce genre.

Mais chaque *kashihon'ya* semble avoir son stock particulier, bien calqué sur les goûts d'un certain public : un autre exemple, sensiblement différent, est étudié par Suzuki Sadami, qui dédie quelques pages au catalogue d'un *kashihon'ya* du district de Shiba à Tōkyō, daté de 1887[68]. D'après son analyse, on peut considérer que la plupart des lecteurs de cet établissement était composée d'étudiants universitaires ou d'écoles préparatoires. La première catégorie du catalogue, *washo* 和書 (livres japonais), comprend les livres écrits en japonais (*kana-majiri* 仮名交じり) dans des catégories telles qu'histoire, biographie, études confucéennes, *waka*, *monogatari*, etc. Suivent les livres chinois (*kansho* 漢書), c'est-à-dire les livres rédigés en chinois (*kanbun* 漢文), soit en Chine soit au Japon, qui peuvent aller du *Kojiki* 古事記 (*Chronique des choses anciennes*) à la fiction de Meiji. Une autre catégorie, *yakusho* 訳書 (traductions), ne comprend pas seulement les traductions en tant que telles, mais aussi tous les livres voués à l'instruction du peuple publiés pendant Meiji, dans des secteurs aussi variés que la politique, l'économie, la culture générale, la médecine ou les sciences naturelles ; à cela s'ajoutent, étonnamment, les livres de fiction de la période d'Edo, tous genres confondus, réimprimés avec la technique des caractères mobiles. Il est intéressant de noter que les éditions en caractères mobiles de *yomihon* ou autres *gesaku* sont rangés dans la catégorie « traductions » : décidément, la notion de genre à l'époque est

---

littérature contemporaine (KORNICKI, *The Survival...*, p. 477 ; pour ces témoignages, il se réfère à deux articles de Hironiwa Motosuke, de 1978 et 1979).

[66] KORNICKI, *The Publisher's Go-Between...*, p. 337-338; ID., *The Book...*, pp. 395-396

[67] On retiendra entre autres : 17 copies du *Tsurezuregusa*, 10 de *Ehon taikōki* (1797, un *yomihon* tiré d'une pièce sur Hideyoshi), 10 copies d'une biographie illustrée de Hideyoshi, 6 copies du *Hizakurige* de Jippensha Ikku, 5 de chaque volume du *Hakkenden* de Takizawa Bakin, 2 d'un recueil de nouvelles de celui-ci, 5 du *Umegoyomi* de Tamenaga Shunsui, 5 d'une autre nouvelle du même auteur. Il est donc clair que le poids de la demande se porte sur la fiction de la fin de Edo : KORNICKI, *ibid*. Selon Andrew Lawrence MARKUS, *The Willow in Autumn. Ryûtei Tanehiko (1783-1842)*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 148, la maison Daisō stockait aussi 5 sets complets de l'*Inaka Genji* ; il précise qu'aucun autre *gōkan* n'avait besoin d'autant de doublons (par contraste, il n'y avait qu'un seul exemplaire de l'original, le *Genji monogatari*).

[68] SUZUKI Sadami, *The Concept of 'Literature' in Japan*, Kyōto, Nichibunken, 2006, trad. de Royall TYLER, pp. 123-128

extrêmement complexe. Ces ouvrages, avec la fiction de Meiji traduite ou en langue originale, représentent un total de 344 titres, soit plus ou moins la même quantité que chacune des deux autres catégories (« livres en chinois » et « livres en japonais »). Les œuvres de Bakin ou Tanehiko sont largement représentées, ainsi que les romans politiques du début de Meiji (*Keikoku bidan* 経国美談 (*Une belle histoire de gouvernement*, 1883-84) de Yano Ryūkei en tête). En 1887, *Tōsei shosei katagi* 当世書生気質 *(L'Esprit des étudiants d'aujourd'hui)* et *Shōsetsu shinzui* 小説神髄 *(L'Essence du roman)* de Tsubouchi Shōyō avaient soulevé un vif intérêt : ses œuvres sont donc également bien représentées. Un grand succès comme *Ukigumo* 浮雲 (*Nuages flottants*, 1887-1889) de Futabatei Shimei n'y figure pas, parce que le catalogue en question fut compilé exactement à la même période où sortait le roman.

Les *kashihon'ya* de Meiji cherchaient à s'adapter aux nouveaux goûts du public. Ainsi, dans ses mémoires, Tayama Katai se rappelle que la librairie Iroha[69] offrait des nouveautés comme la collection de romans *Shincho hyakushu* 新著百種 *(Cents nouvelles publications)* (il se souvient, tout particulièrement, du premier volume, le *Ninin bikuni irozange* 二人比丘尼色懺悔 *(Confessions amoureuses de deux nonnes)* d'Ozaki Kōyō, paru en 1889), mais aussi *Garakuta bunko* 我楽多文庫, *Kokumin no tomo* 国民之友 et autres périodiques de l'époque[70]. À la fin de Meiji, Yanagida Izumi se rappelle avoir emprunté des livres d'Ozaki Kōyō, Kōda Rohan ou Tokutomi Roka, tandis que le poète Ishikawa Takuboku consigne plusieurs fois dans son journal les visites qu'il faisait aux *kashihon'ya* et les livres qu'il y empruntait : traductions de Tolstoï, Tourgueniev ou Wells, mais aussi les écrits contemporains d'Oguri Fūyō, Kunikida Doppo, Tokuda Shūsei, Masamune Hakuchō, Shimazaki Tōson… sans oublier l'incontournable fiction d'Edo (un *ninjōbon* de Tamenaga Shunsui par exemple)[71]. Les *kashihon'ya* fondés vers la fin des années 1880 se trouvaient presque toutes à Kanda, proches donc d'un public estudiantin. Le grand incendie de 1892 en détruisit plusieurs, mais quelques unes réussirent à remettre sur pied leur fond. Le colportage disparût rapidement, et presque tous les emprunteurs se rendaient désormais directement au magasin. Ces librairies se caractérisaient toutes par un fonds très orienté vers les besoins des étudiants, offrant

---

[69] KORNICKI, *The Publisher's Go-Between...*, pp. 340-341 : la librairie Iroha (Irohaya kashihonten いろは屋貸本店), ouverte en 1885 à Nihonbashi, se concentrait sur un public d'étudiants universitaires et les livres d'agrément ne constituaient qu'un dixième de l'offre. Déménagée quelques années plus tard à Kanda, elle ne prêtait pas moins de 100'000 livres par an. Parmi ceux-ci, les œuvres plus récentes de Tsubouchi Shōyō, Aeba Kōson, Kōda Rohan ou Ozaki Kōyō.

[70] TAYAMA Katai, *Thirty years in Tôkyô* (Tōkyō no sanjūnen), Leiden/New York/Köln, Brill, 1987, trad. de Kenneth G. HENSHALL, p. 63. Quelques paragraphes plus loin, il dit avoir étudié avec ses amis le *Fūryūbutsu (Le Bouddha d'amour)* de Rohan, qui parût dans le cinquième volume de la série *Shincho hyakushu*.

[71] Ces exemples sont cités dans KORNICKI, *The Publisher's Go-Between...*, p. 339

surtout manuels ou traductions, mais où la fiction (contemporaine et du début du siècle) ne manque jamais. Il n'y pas de doute : la fiction de la période d'Edo continue à être prêtée (et réimprimée) pendant au moins deux bonnes décennies après la Restauration, et les *kashihon'ya* jouèrent un rôle capital dans cette survivance. Vers la fin des années 1880 toutefois, les goûts commencent à changer et les librairies doivent se plier à une nouvelle demande : des livres pour l'instruction d'un côté et de la fiction contemporaine de l'autre. Une des causes du déclin des *kashihon'ya* fut l'apparition de la presse périodique, qui proposait de la fiction en série économiquement accessible[72]. Une autre fut la diminution du nombre de samouraïs parmi les habitants de Tōkyō après 1868, qui comptaient parmi les meilleurs clients[73]. Mais pendant les années soixante, septante et quatre-vingt du XIX^e^ siècle, les librairies de prêt restèrent encore très courues, et avec elles, subsistait le patrimoine littéraire d'Edo.

1.2.2 Les lectures de Mori Ōgai : un « corpus potentiel »

Voulant cueillir le moment où voit le jour au Japon l'historiographie littéraire moderne et lancé ainsi sur les traces des premières anthologies et collections de classiques[74], Emmanuel Lozerand a récemment tenté un état des lieux des lectures de la génération 1860[75] et esquissé ce qu'il appelle un « corpus littéraire potentiel », c'est-à-dire « l'ensemble des lectures réelles, vraisemblables ou possibles » dont se nourrissaient « les lecteurs les plus acharnés » de l'époque (p. 37) et à partir duquel « les auteurs des premières anthologies, séries ou histoires de la littérature nationale devront puiser en 1890 pour établir un corpus qui ne sera plus alors potentiel, mais concret, délimité, unifié, incarné dans des procès éditoriaux, et donc diffusé à travers la population ». Tout en avançant quelques doutes d'ordre méthodologique[76], il a focalisé son attention presque exclusivement sur un seul de ces lecteurs, Mori Ōgai, en intégrant d'un côté ses témoignages autobiographiques et de l'autre les renvois qui apparaissent dans ses textes de fiction. En se fondant sur ce cas, qu'il considère exemplaire[77], Lozerand trace

---

[72] KORNICKI, *The Publisher's Go-Between...*, p. 333-334

[73] KORNICKI, *The Publisher's Go-Between...*, p. 332

[74] Datées toutes de 1890 : Ueda Kazutoshi, *Kokubungaku* ; Haga Yaichi et Tachibana Senzaburō, *Kokubungaku tokuhon* ; Mikami Sanji et Takatsu Kuwasaburō, *Nihon bungaku-shi*.

[75] Emmanuel LOZERAND, *Littérature et génie national. Naissance d'une histoire littéraire dans le Japons du XIXe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, pp. 36-66.

[76] LOZERAND, *Littérature...*, p. 37 : « même si la méthode n'a pas la rigueur requise pour une véritable histoire sociale de la lecture », et p. 342, note 32 : « même s'il n'est pas en soi de bonne méthode d'inférer du monde romanesque à la réalité vécue de la vie de l'auteur ».

[77] LOZERAND, *Littérature...*, p. 37 : « si ce cas n'est pas représentatif, il n'en demeure pas moins exemplaire ». Notamment, il ne serait pas représentatif puisque témoin de lectures plus étendues par rapport à la moyenne de ses contemporains.

ce « corpus potentiel » en classant les entrées non tant sur la base des distinctions avancées dans de nombreuses études désormais classiques qui ont traité le développement de la notion de *bungaku* entre Edo et Meiji (qu'il considère toutefois brouillées puisque incapables de « se libérer complètement de conceptions élaborées ultérieurement » et « projetant de manière rétrospective sur le passé des notions construites à posteriori »[78]), mais plutôt sur la tripartition proposée par Suzuki Sadami, plus convaincante puisque fondée, justement, sur des notions d'époque. Voici donc ce que lisaient Ōgai et ses personnages : **1. classiques chinois**[79]. D'ailleurs, « au-delà de cas ponctuels, qui pourraient apparaître comme des survivances », Suzuki Sadami « signale un puissant renouveau des études chinoises dès 1877 »[80]. **2. poésie et prose chinoises (ou sino-japonaises)** : entre 1884 et 1888, Ōgai rédigea notamment son *Doitsu nikki* 独逸日記 *(Journal d'Allemagne)* en sino-japonais (il le réécrit entre 1899 et 1902). Lozerand rappelle aussi ses tentatives (et des autres membres de son groupe) de traduire la poésie occidentale en utilisant des formes issues de la tradition poétique chinoise. Dans *Vita sekusuarisu* ヰタ・セクスアリス *(Vita sexualis)* figure d'ailleurs un passage qui témoigne du succès et de l'admiration soulevés par les articles de Narushima Ryūhoku dans le *Chōya shinbun* 朝野新聞. **3. littérature chinoise d'agrément** : Masaoka Shiki et Mori Ōgai, par exemple, dédient chacun un essai au *Shuihu-zhuan* 水滸伝 *(Au bord de l'eau)* ; dans *Vita sexualis*, le narrateur dit avoir découvert avec enthousiasme, à quinze ans, le *Jiandeng yuhua* 剪燈餘話 *(Suite des contes en mouchant la chandelle)* de Li Zhen (1376-1452). Viennent ensuite les histoires en langue vulgaire du type « de la belle et du garçon doué » (*kajin saishi* 佳人才子),

---

[78] YANAGITA Izumi (1965) qui distingue « littérature du haut » et « littérature du bas », KONISHI Jin.ichi (1985) et Wolfgang SCHAMONI (1993) qui distinguent « littérature élégante » et « littérature vulgaire », NAKAMURA Yukihiko (1956 : « littérature faste » et « littérature ordinaire »). Selon Lozerand, d'ailleurs, ces distinctions seraient tributaires de Kitamura Tōkoku qui, en 1893, avait déjà suggéré une distinction entre une « littérature de guerriers », fille du confucianisme des Song et visant une mise en œuvre pratique, et une « littérature des citoyens ordinaires », éprise de liberté et de plaisirs (*Meiji bungaku kanken*).

[79] Les exemples sont tirés du Ōgai « autobiographique » (*Nakajiri*) et du Ōgai « narrateur » (*Gan*, qui se situe notamment en milieu estudiantin autour de 1880), mais aussi de l'autobiographie de Fukuzawa Yūkichi, exemple intéressant bien que plus âgé d'une génération. LOZERAND, *Littérature...*, p. 40 : « au centre de l'éducation japonaise, renforcés dans leur légitimité et proposés à l'ensemble de la population dans les établissements d'enseignement qui se développent à l'époque de Edo, ils marquent encore de leur empreinte indélébile la génération qui a étudié au début de l'ère Meiji ».

[80] *ibid.*, p. 42. Lozerand dédie un chapitre à ce phénomène (pp. 197-203) et affirme : « Le renouveau des études chinoises au Japon entre 1877 et 1894 est [...] indéniable. Ce phénomène trop souvent méconnu ne doit être analysé ni comme le résultat d'une inertie de la tradition, ni comme la conséquence d'une politique réactionnaire. Le réenracinement volontaire et conscient dans les textes chinois concernait différentes strates de la société et il n'allait absolument pas de pair avec un rejet du savoir occidental. Pour certains, il était simplement nécessaire à l'assimilation en profondeur de ce dernier » (p. 203)

souvent adaptées (surtout par Bakin) : toujours le même dit avoir beaucoup aimé le *Yanshan waishi* 燕山外史 (*Histoire indiscrète de Yanshan*, début XIX[e] s.) de Chen Qiu 陳球 et le *Qingshi* 情史 *(Histoire du sentiment amoureux)* de Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646) ; dans *Gan* 雁 (*L'Oie sauvage*, 1911) est fait mention de l'influence de ce genre de textes, ainsi que du *Yu Chu xinzhi* 虞初新志 *(Nouvelles histoires de Yu Chu)*, recueil compilé sous les Qing par Zhang Chao 張潮 (1650–1709). Dans la prose chinoise, il ne faut pas oublier les récits érotiques (dont la version japonaise était souvent édulcorée) : autour d'un exemplaire du *Jin Ping Mei* 金瓶梅 (*Lotus, Fiole et Fleur d'or*) se noue l'amitié des étudiants protagonistes de *Gan* ; et c'est en pensant à cet ouvrage qu'Okada essaie de prendre contact avec O-Tama ; toujours dans *Gan* il est question du *Jinlian* 金蓮 (*Lotus d'or*) ; dans *Vita sexualis* on parle du *Rou-putuan* 肉蒲團 (*Oreiller de chair*) de Li Yu 李漁 (1611-1679). **4. romans d'Edo** : Le narrateur de *Vita sexualis* lisait Bakin, Kyōden, Shunsui achetés chez les colporteurs ; idem pour les *yomihon* et *ninjōbon* ; il commente longuement des passages sentimentaux de l'*Umegoyomi* de Shunsui . Au début de la biographie de Saiki Kōi, Ōgai propose un témoignage autobiographique : « dans mon enfance, je dévorais les ouvrages des prêteurs [...]. Ces livres se répartissaient pour la plupart en trois catégories : livres à lire, livres manuscrits et livres sentimentaux. Les livres à lire rassemblaient les ouvrages de Kyôden et Bakin, et les livres sentimentaux ceux de Shunsui et Kinsui » [81]. **5. *zuihitsu* et livres « manuscrits »** : des genres proposés par les *kashihon'ya* et les colporteurs. Pour les *zuihitsu*, dans l'œuvre d'Ōgai (autobiographique et fictionnelle) un seul exemple : le *Teijō zakki* 貞丈雜記 (*Notes de* Teijō, 1843) d'Ise Sadatake (ou Teijō) 伊勢貞丈 (1717-1784). Et pour les « manuscrits », sorte de « récits des choses vraies », un exemple, tiré de *Gan*. **6. théâtre** : d'un passage autobiographique d'Ōgai et de plusieurs passages de ses romans émerge la grande popularité des conteurs. Terminent ce « corpus littéraire potentiel », ***waka*, journaux et récits de voyage**. Deux exemples cités seulement. Enfin, s'excluent de ce panorama des lectures de Mori Ōgai ou des personnages de ses romans et nouvelles, les **textes japonais anciens** et des **genres poétiques populaires**, tels que **le *haikai* et le *kyōka***[82].

1.2.3 Une enquête journalistique de 1889

En 1889, soixante-neuf écrivains, intellectuels et journalistes répondent à une lettre de Tokutomi Sohō 徳富蘇峰, qui les interroge sur leurs lectures préférées. Les réponses

---

[81] LOZERAND, *Littérature...*, p. 58

[82] LOZERAND, *Littérature...*, p. 62 : Ōgai se rappelle vaguement avoir lu un petit livre de *haikai*, mais sans plus. Quant au *kyōka*, c'est un « genre qui semble s'essouffler ». Ōgai en parle seulement dans la biographie de Saiki Kōi.

paraissent dans une série d'articles publiée dans *Kokumin no tomo* 国民之友 sous le titre *Shomoku jisshu* 書目十種[83]. 28 au moins citent une œuvre de littérature occidentale, 24 au moins citent un classique japonais, 27 au moins citent une œuvre de la littérature de Edo ; parmi ceux-ci, 18 incluent au moins une œuvre parue entre 1790 et 1868. Aucun d'entre eux ne choisit des œuvres de fiction Meiji (dans sa longue réponse, Miyake Setsurei 三宅雪嶺 mentionne Kōyō, Shōyō et Bimyō, mais seulement en passant). Tsubouchi Shōyō 坪内逍遥, qui avait pourtant admiré *Ukigumo* de Futabatei Shimei, n'en souffle pas mot et choisit Thackeray (*Vanity Fair*), Cowper, Washington Irving, mais pas aucune œuvre japonaise plus récente que les *hachimonjiya-mono* d'Ejima Kiseki 江島其磧 et de ses successeurs. Seulement trois personnes interrogées mentionnent des publications de Meiji : Futabatei Shimei 二葉亭四迷 parle de *Tantei Yūberu*, une traduction de Morita Shiken 森田思軒 d'une partie des *Choses vues* de Victor Hugo (parue en série dans *Kokumin no tomo* entre janvier et mars 1889) ; 内田魯庵 rappelle les traductions de Tourgueniev par Futabatei (*Aibiki* et *Meguriai*, publiées en série dans *Kokumin no tomo* (1888) et *Miyako no hana* (1888-89)) ; Ukita Kazutami 浮田和民 (1859-1945) évoque les écrits de Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉, Fukuchi Ōchi 福地桜痴 et… Tokutomi Sohō. Plusieurs incluent la fiction de la fin de la période d'Edo dans leurs choix, à côté d'œuvres occidentales : Fukuchi fait côtoyer Shakespeare, Lytton, Schiller, Dumas (ceux-ci en traduction anglaise) avec Bakin (*Hakkenden* et *Yumiharizuki*), Sanba (*Ukiyoburo* et un autre *kokkeibon*), Ryūtei Rijō (*Hanagoyomi hassōjin*). Seki Naohiko 関直彦 (1857-1934) déclare avoir lu Shakespeare, Macaulay, Hugo, Thackeray, Sheridan, Victorien Sardou, mais aussi le *Heike monogatari*, le *Taiheiki*, Ryūtei Tanehiko (*Nise Murasaki Inaka Genji*), Bakin (*Hakkenden*), Ikku (*Hizakurige*), Tamenaga Shunshō alias Shunsui II (*Iroha bunko*, un *ninjōbon*) ou encore Mencius, Sima Qian, Zuo Zhuan, une anthologie Tang. Un anonyme évoque Gray, Dickens, Thackeray, George Eliot, Oliver Goldsmith à côté de Sanba et du *Kokinshū*.

Il résulte de façon assez claire de cette brève incursion dans les lectures de l'ère Meiji que la fiction de la fin de l'époque de Edo était encore tenue en haute estime, bien loin d'être considérée inférieure à la production contemporaine, et au même niveau que les classiques chinois ou japonais, ou encore la littérature occidentale. Ce phénomène se confirme si l'on considère que l'on réimprima très régulièrement durant les deux premières décennies de Meiji les textes narratifs écrits dans la deuxième moitié du XVIII[e] et dans les premières décennies du XIX[e] siècle[84]. En fait, le nombre de ces

[83] Voir à ce sujet KORNICKI, *The Survival the Tokugawa Fiction...*, pp. 461-482, pp. 478-480 en part. et ID., *The Book in Japan...*, p. 268

[84] Peter KORNICKI, « The Survival of the Tokugawa Fiction in the Meiji Period », in *Harvard Journal of Asiatic Studies* XLI (1981), pp. 461-482 : il semblerait qu'une pratique courante consistait à réimprimer les

réimpressions semble même avoir dépassé de loin celui de l'impression de textes contemporains, au moins jusqu'à la sortie, à partir de 1889, de la collection *Shincho hyakushu*[85]. Pour les œuvres des écrivains contemporains, il était rare de faire plus d'un tirage ; par contre, entre 1868 et 1889, on ne compte pas les réimpressions des « classiques » de la fiction d'Edo[86]. À l'appui, le catalogue de ces réimpressions présentes dans la Bibliothèque de la Diète : 4 *ninjōbon* de Kyoku Sanjin 曲山人 (?-~1836), dont pas moins de 14 éditions différentes de *Musume setsuyō* 娘節用 (*Manuel pour jeune fille*) ; plus de 40 œuvres de Bakin, surtout des *yomihon* (dont 9 éditions différentes de *Nansō Satomi Hakkenden* 南総里見八犬伝 (*Les Huits Chiens de Satomi de Nansō*) et 7 de *Chinsetsu Yumiharizuki* 椿説弓張月 (*Histoire inattendue : Croissant de lune*) ; plus de 20 titres de Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831), en grande partie textes comiques ; 9 de Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816) ; 10 de Shikitei Sanba 式亭三馬 (1776-1822); 14 *ninjōbon* de Tamenaga Shunsui 為永春水 (1789-1843), y compris 23 éditions d'*Iroha bunko* いろは文庫 (*Collection ABC*) et 5 de *Shunshoku umegoyomi* 春色梅児誉美 *(Almanach des pruniers)*. À cela s'ajoutent d'innombrables réimpressions d'auteurs beaucoup moins connus, sans compter les anthologies. Parmi les centaines de volumes de la collection *Teikoku bunko* 帝国文庫 (*Bibliothèque impériale*, 1893-1903), et de sa suite *Zoku Teikoku bunko* 続帝国文庫 (1898-1903), par exemple, une large partie était occupée par des réimpressions d'œuvres de fiction de la dernière période d'Edo[87].

Pour les écrivains, la littérature d'Edo en général, et le *gesaku* en particulier, restait l'objet d'un vif intérêt intellectuel. Par exemple, l'essai de Bakin sur ses contemporains écrivains, le *Kinsei mono no hon Edo sakusha burui* 近世物之本江戸作者部類 *(Livres de nos jours : classification des écrivains d'Edo)*, qu'il rédigea vers la fin de sa vie et laissa manuscrit, fut publié pour la première fois en 1891[88]. Ou encore : en 1889, Uchida Roan écrit un article dans lequel il affirme que les trois plus grands écrivains de romans du Japon étaient Saikaku, Kyōden et Sanba[89]. Il n'y a pas de doute : la popularité des genres narratifs du dernier siècle d'Edo survécut pendant au moins deux décennies au delà de 1868.

Cette présence forte d'un goût pour le *gesaku* chez les lecteurs de Meiji ne doit pas cacher un autre phénomène important : la relative absence des « classiques » japonais, on songe par exemple aux grands *monogatari* de Heian ou des chroniques guerrières du

---

planches originales encore disponibles, sans changer le colophon, jusqu'à ce qu'elles soient complètement usées et inutilisables (pp. 471-472).

[85] Peter KORNICKI, « The Publisher's Go-Between : Kashihon.ya in the Meiji Period », in *Modern Asian Studies* XIV (1980), pp. 331-344 (p. 343).

[86] KORNICKI, *The Publisher's Go-Between...*, p. 343.

[87] KORNICKI, *The Survival of the Tokugawa Fiction...*, p. 472.

[88] KORNICKI, *The Survival of the Tokugawa Fiction...*, p. 462.

[89] KORNICKI, *The Survival of the Tokugawa Fiction...*, p. 463.

Moyen Âge. En définitive, même les œuvres du XVII^e siècle paraissent éloignées si l'on considère par exemple que l'on « redécouvre » Saikaku à la fin des années 1880. Il semblerait ainsi que jusque dans les années 1890, la littérature de la fin d'Edo n'était pas forcément devenue « autre », un objet extérieur issu d'un passé révolu, mais appartenait encore, pour nombre d'écrivains, à un même espace de sensibilité esthétique. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il faille minimiser les apports occidentaux, ni le sentiment de rupture qui a pu les accompagner.

1.3 Genres romanesques lus vers 1890

J'entreprendrai ici d'apporter quelques détails sur les grandes catégories de fictions narratives apparentées au roman lues par les écrivains de la génération de Rohan.

1.3.1 Romans chinois

Avant encore que les Tokugawa commencent officiellement à soutenir l'enseignement confucéen et à instituer ainsi une sorte d'orthodoxie de la sinologie, des collections de fiction chinoise vernaculaire telles les *Jiandeng xinhua* 剪燈新話 *(Contes en mouchant la chandelle)* compilés Qu You 瞿佑 (1341-1427), avaient déjà rejoint les côtes du Japon[90]. Les sinologues du XVIII^e siècle leurs réservèrent une attention particulière : plusieurs d'entre eux se penchèrent avec intérêt sur le langage parlé dont ces textes étaient porteurs, ce qui donna une nouvelle impulsion à leurs études. Dès le début du XVIII^e siècle se multiplièrent les dictionnaires bilingues, nécessaires aux lecteurs japonais pour comprendre les obscurités de ce chinois courant inconnu. Les romans chinois furent ainsi lentement apprivoisés, au début à travers des *kun'yaku* 訓訳 (explications littérales), puis des *iyaku* 意訳 (traductions libres) qui ouvrirent la voie aux adaptations. Même si au Japon on réimprima souvent la fiction chinoise en chinois, la plupart de ces romans circulait en traduction ou adaptation (*hon'an* 翻案, cf. chap. 1.3.3).
En 1692, paraît une version traduite et abrégée du roman historique *Sanguozhi yanyi* [jap. *Sangoku engi*] 三国演義, (*Roman des Trois Royaumes*, deuxième moitié du XIV^e s.). Avant sa mort, Okajima Kanzan 岡島冠山 (1674-1728), un des savants les plus notoires qui s'intéressèrent aux romans de l'époque Ming – disciple d'Ogyū Sorai 荻生徂徠 (1666-1728) ; né à Nagasaki, il y officiait en tant qu'interprète – publia la traduction des dix premiers chapitres de *Shuihu zhuan* [jap. *Suikoden*] 水滸伝 (*Au bord de l'eau*,

[90] Sur la littérature chinoise au Japon entre le XVIII^e et XIX^e siècle, voir Leon ZOLBROD, « Yomihon : The Appearance ot the Historical Novel in Late Eighteenth Century and Early Nineteenth Century Japan », in *The Journal of Asian Studies* XXV (1966), pp. 485-498 (pp. 488-489 en particulier) et André LÉVY, s. v. « Influence au Japon de la littérature chinoise », in ID. (éd.), *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000[2].

deuxième moitié du XIVe s.) pour le public japonais. Son édition resta celle de référence jusqu'à l'été 1805, quand Takizawa Bakin 滝沢馬琴 (1767-1848) commença une nouvelle traduction, sous forme de *yomihon* (cf. chap. 1.3.2.4 ; l'influence exercée par les romans chinois sur ce genre narratif japonais fut considérable)[91]. Les aventures picaresques et la camaraderie loyale des cent huit héros conquirent le cœur du public japonais : ce fut l'un des livres les plus lus de l'époque, maintes fois accommodé à diverses sauces, tel le *Honchō suikoden* 本朝水滸伝 (*Suikoden de notre Empire*, 1773), en mélange avec l'histoire des quarante-sept rônins (*Chūshin suikoden* 忠臣水滸伝 *Suikoden des vassaux fidèles*, 1799-1801) ou en version féminine (*Onna suikoden* 女水滸伝 *Suikoden des femmes*, 1850-53)[92]. En 1831 s'achève la traduction, partielle, du *Xiyou ji* [jap. *Saiyūki*] 西遊記 (*Voyage en Occident*, XVIe s.). Mais les traducteurs-adaptateurs ne s'attachent pas seulement aux romans-fleuves : ils trouvent à leur goût les recueils de nouvelles aussi, tels le *Jingu qiguan* [jap. *Kinko kikan*] 今古奇観 (*Spectacles extraordinaires d'aujourd'hui et d'autrefois*, première moitié du XVIIe s.).

À côté de l'accueil chaleureux réservé aux romans chinois, il ne faut pas oublier la production autochtone en chinois. Parmi les intellectuels qui, désireux de garder une autonomie par rapport à l'ingérence et le conditionnement des autorités shogounales, promurent une littérature caractérisée par une forte charge critique et ironique – le *gibun* 戯文 –, on peut rappeler les noms de Terakado Seiken 寺門静軒, auteur de *Edo hanjōki* 江戸繁昌記 (*Chronique de la prospérité à Edo*, 1832-1835) et Narushima Ryūhoku 成島柳北, auteur de *Ryūkyō shinshi* 柳橋新誌 (*Nouvelle topographie de Yanagibashi*), republié à plusieurs reprises entre 1859 et 1876[93].

1.3.2 Survivance des genres d'Edo

Le nombre de formes de prose recensées par les historiens de la littérature entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle peut paraître, au premier abord, presque agaçant. Avant cette époque, les catégories narratives semblent un peu plus claires : dans les grandes lignes, on peut affirmer qu'à Heian se met en place le *monogatari* 物語, à commencer par le *Taketori monogatari* 竹取物語 (*Conte du coupeur de bambous*). Vient ensuite la prose de Kamakura et Muromachi, qui voit naître l'*otogizōshi* 御伽草子 (livres illustrés pour tenir compagnie). Pendant la première partie de l'époque d'Edo émergent deux autres groupes, les *kanazōshi* 仮名草子 (livres illustrés en *kana*) et les *ukiyozōshi* 浮世草子 (livres illustrés du monde flottant). Bien qu'il existe des

[91] Kōda Rohan en publia une traduction en 1923.

[92] Peter KORNICKI, *The Book in Japan. A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 1998, pp. 36 et 299.

[93] Andrea MAURIZI, *Letteratura in cinese*, in Adriana Boscaro (éd.), *Letteratura giapponese. 1. Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 77-78.

superpositions et que la réalité soit un peu plus complexe que cela, on peut dire que jusqu'ici, grosso modo, la chronologie détermine les catégories. Pour ce qui concerne la fin de l'époque d'Edo, toutefois, le nombre des appellations se multiple et laisse le chercheur perplexe. Les termes se réfèrent tantôt à la taille des éditions originales (*ōhon* 大本, *chūbon* 中本, *kohon* 小本), tantôt à la couleur de la couverture (*akahon* 赤本, *kurohon* 黒本, *aobon* 青本, *kibyōshi* 黄表紙 ; ou même, paraît-il, à leur odeur, comme le *kusazōshi* 草双紙), au nom de l'éditeur (*hachimonjiya-bon*), à la nature ou à la fréquence des illustrations (*ezōshi* 絵草子, *ehon* 絵本), au nombre de volumes par set, au type de reliure (*gōkan* 合巻), ou vaguement au style et au contenu (*dangibon* 談義本, *kōshokubon* 好色本, *sharebon* 洒落本, *yomihon* 読本, *ninjōbon* 人情本).

J'ai choisi de focaliser mon attention sur quatre d'entre eux – le *yomihon*, le *ninjōbon*, le *kokkeibon* et le *gōkan* – pour une raison très simple : il s'agit là des genres qui, nés pendant ou peu après la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, furent encore plus ou moins pratiqués à la veille de la Restauration et conservèrent une place d'élection dans les goûts du public de Meiji.

Tableau statistique des parutions de titres de prose narrative pendant l'époque d'Edo, différenciés par genres[94]

	kanazōshi	***ukiyozōshi***	***yomihon***	***kokkeibon***	***sharebon***	***ninjōbon***	***hanashibon***	***kurohon***	***aohon***	***kibyōshi***	***gōkan***	total
1600-04												
05-09	2											2
10-14	2											2
15-19												
20-24	1						1					2
25-29												
30-34	9						2					11
35-39	8						1					9
40-44	18											18
45-49	8						2					10
50-54	14											14
55-59	34						3					37
60-64	49											49
65-69	44						1					45
70-74	28						3					31
75-79	12						2					14
80-84	18	13					5					36
85-89	10	51					7					68
90-94	5	41					5					51
95-99	4	44					6					54
1700-04	1	54					7					62
05-09	3	77					8					88
10-14	3	48					4					55
15-19	1	50					2					53
20-24	2	25					1					28
25-29	1	22			1		5					29
30-34		25			2		5					32
35-39	4	27					1					32
40-44	1	21					3	21				46
45-49		21	3		1		1	40	12			78
50-54	2	16	10	17	5		6	39	5			98
55-59		16	9	16	9		1	50	27			130
60-64		20	5	12	6		6	118	45			212
65-69		17	14	9	8		4	162	70			284
70-74		39	11	29	19		31	108	152			389
75-79		10	9	23	62		52			295		451
80-84		6	19	28	77		35			387		552
85-89		3	14	21	46		35			266		385
90-94			15	13	32		14			225		299
95-99		2	26	15	28		30			252		353
1800-04			55	20	66		42			279		462
05-09			178	49	13		32			128	223	623
10-14		1	86	65	6		18				385	561
15-19		1	29	27	9	5	15				247	333
20-24			37	36	7	33	19				238	370
25-29			59	21	6	57	9				254	406
30-34			29	31	4	52	13				202	331
35-39			26	13	2	61	10				174	286
40-44			19	10		44	11				133	217
45-49			17	22		3	15				187	244
50-54			32	9	1	5	13				339	399
55-59			21	5		10	5				288	329
60-64			13	9		5	6				198	231
65-69				2		1	3				91	97

[94] D'après Ekkehard MAY, *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1750-1868). Rahmenbedingungen und Entwicklungstendenzen der erzählenden Prosa im Zeitalter ihrer ersten Vermarktung*, Wiesbaden, Otto Harassowitz, 1983, p. 8.

1.3.2.1 Gōkan

Le *gōkan* 合巻 (fascicules reliés)[95] fut, en termes quantitatifs, le genre de prédilection pour la plupart des auteurs de fiction de la fin de l'époque d'Edo. Entre 1807 et 1867, on ne publia pas moins de 2'900 titres : un rythme moyen d'une cinquantaine par année[96]. Loin de tomber en désuétude après la Restauration, ce genre produisit encore une bonne centaine de titres pendant les premières décennies de Meiji.

Le *gōkan* est en quelque sorte la dernière version, la plus élaborée, des oeuvres regroupées sous l'appellation *kusazōshi* 草双紙 (litt. « livres d'herbe »[97]). Ce terme englobe une large variété de publications, qui vont du cahier destiné aux lecteurs les moins alphabétisés à la production en série très sophistiquée, comme le *Nise Murasaki Inaka Genji* 偽紫田舎源氏 (*Le Genji rustique de la fausse Murasaki*, publié en série entre 1829 et 1842) de Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦, qui fut l'un des *gōkan* les plus appréciés du public. Mais certains traits sont persistants : la page est de petite dimension et les cahiers (plus tard les volumes) sont légers et maniables ; les illustrations jouent un rôle capital ; la langue est très accessible et tant la syntaxe que l'orthographe sont aisément compréhensibles. Une page de *kusazōshi* est aisément reconnaissable aux longs enchaînements de *kana* qui se rangent en colonnes tassées autour des illustrations (au moins une par page), souvent de grandes dimensions.

À partir de la moitié du XVIII[e] siècle, le terme *kusazōshi* désigne un livre illustré de fiction populaire. On crée des sous-classements en fonction de la couleur de la couverture : les *aobon* 青本 ou *kurohon* 黒本, qui comptent un seul cahier (cinq doubles pages en général) et sont destinés à un public enfantin ; les *akahon* 赤本, qui s'adressent à un public adolescent. Les thèmes, pourtant, sont assez sombres : homicides, histoires de fantômes, vendetta. En 1775, Koikawa Harumachi 恋川春町 (1744-1789) publie *Kinkin sensei eiga no yume* 金々先生栄華夢 *(Le rêve splendide de maître Kinkin)*, une adaptation d'une vieille légende. Les persécutions et les vengeances héroïques typiques de la première phase du *kusazōshi* y sont remplacées par une palpitante intrigue plantée dans un décor urbain, qui ne rompt toutefois pas avec un penchant pour le surnaturel. La popularité de ce texte inaugure une nouvelle phase du genre, qui se destinera désormais à un public plutôt adulte et sera connu sous l'appellation de

---

[95] Sur le *gōkan* en général : MAY, *Die Kommerzialisierung...*, pp. 16, 177, 138 ; Andrew Lawrence MARKUS, *The Willow in Autumn. Ryûtei Tanehiko (1783-1842)*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, pp. 61-68 ; Donald KEENE, *A History of Japanese Literature. 2. World within Walls*, New York, Columbia University Press, 1999[2], pp. 428-435.

[96] MARKUS, *The Willow...*, pp. 61 et 242, n. 49 : la plupart des *yomihon* atteignait un tirage de 300 à 500 exemplaires ; même le *Hakkenden* de Bakin ne dépassa pas les 700 à 750 copies. Les *gōkan*, par contre, atteignaient un tirage compris entre 5000 et 8000 exemplaires.

[97] Peut-être en référence à leur caractère éphémère ; d'autres disent à la mauvaise odeur *(kusai)* de l'encre.

kibyōshi 黄表紙 (« couverture jaune »). Les œuvres de ce genre, qui connût l'apogée de son succès autour de 1780, se plaisent à se moquer des absurdités et des déficiences de la vie contemporaine et s'aventurent même parfois, sans trop de hardiesse, sur le terrain de la satire politique. Les éléments fantastiques conservent tout de même un rôle capital. L'évolution des *akahon*, *aobon* et autres, très moralisateurs dans le ton, vers ces textes beaucoup plus léger laissa des insatisfaits ; sans compter que la langue des *kibyōshi* s'était complexifiée. Vers la fin du XVIII[e] siècle, toutefois, le *kibyōshi* revint aux classiques histoires de vendetta : à la suite des répressions de l'ère Kansei 寛政 (1789-1801), les *gesakusha* avaient sans doute préféré abandonner ce ton un peu frivole, pour passer à des thèmes moins dangereux[98].

Les *akahon* comptaient généralement un ou deux cahiers ; les *aobon* et les *kurobon* typiquement deux ou trois. Les *kibyōshi* atteignaient les quinze pages (en trois cahiers) ; les plus longs ne dépassaient pas les vingt-cinq pages. Le thème de la vendetta connaissant une popularité toujours grandissante, ce nombre de pages se révéla trop limité pour y développer des intrigues qui se voulaient toujours plus complexes : le passage à une unité de publication plus longue était devenu inévitable. Au printemps 1806, Shikitei Sanba[99] publia un de ces romans de vengeance : *Ikazuchi Tarō gōaku monogatari* 雷太郎強悪物語 *(Histoire du larron prénommé Tonnerre)*. L'histoire en soi n'a rien de particulier (un malfrat dont les années de débauche et de brigandage finiront dans un bain de sang d'une rare violence) ; l'intérêt réside dans l'aspect formel de cette publication : elle parut en dix cahiers de cinq pages chacun, le double donc des *kibyōshi* les plus épais. Et, nouveauté encore plus frappante, les dix cahiers n'étaient pas séparés, mais reliés en deux volumes de cinq cahiers chacun. Ce fut le début des *gōkan* 合巻 « volumes reliés ». En deux ou trois ans, les *kusazōshi* en cahiers séparés cédèrent presque tous la place au *gōkan*.

Pendant ses dix premières années de vie, le *gōkan* développa les caractéristiques qui le distinguèrent pendant ses deux tiers de siècles de prééminence littéraire : la longueur standard se fixa autour des six cahiers, c'est-à-dire trente doubles pages, généralement publiées en deux volumes. Les frontispices visaient une certaine recherche graphique et formelle qui entraîna l'approbation du public : le titre était accompagné d'un bref commentaire percutant, la typographie attrayante, le papier de meilleure qualité, les illustrations étaient imprimées avec la meilleure technologie (jusqu'à douze couleurs).

Comme il a été mentionné plus haut, les premières années furent dominées par les thèmes de l'injustice subie et de la vengeance. 49 des 82 titres publiés en 1808

---

[98] MAY, *Die Kommerzialisierung...*, p. 16.

[99] Il relate fièrement son « invention » dans le *Shikitei zakki* 式亭雑記 (*Notes de Shikitei*, 1810-1811). En réalité, Sanba ne fut probablement pas le tout premier à relier ses volumes, mais avant lui, le terme (la pratique qu'il désigne) restait peu employé.

contiennent les mots *katakiuchi* 敵討 ou *adauchi* 仇討 (vendetta)[100]. La structure de l'histoire était souvent la même : un homicide au départ, une exaltation temporaire du « méchant » et une scène finale de vengeance, souvent accompagnée de l'intervention de fantômes ou divinités. Tout le récit était polarisé entre les vertus de la victime innocente et l'inhumanité du méchant. Pour se faire une idée du côté grotesque et morbide qui envahissait ce genre, il suffit de se souvenir qu'en 1808, l'éditeur de Bakin le pria d'éviter dans ses *gōkan* les crémations, les cadavres de noyés, les brigands femmes ou enfants, la combustion spontanée des adultères et les têtes coupées qui roulaient de-ci de-là[101]. Autour de 1810, l'intérêt du public pour ce genre d'histoire commença à faiblir. Les écrivains et leurs éditeurs trouvèrent une nouvelle source d'inspiration dans le *kabuki*. Le recours au théâtre en soi n'était pas une nouveauté : le *kusazōshi* avait souvent adapté des pièces de *kabuki* ou de *jōruri*. Mais à partir de cette période, les physionomies des acteurs, très connues du grand public, furent utilisées pour représenter les visages des personnages illustrés dans les *gōkan*. Souvent, on proclamait même que l'auteur était lui-même un acteur (mais, tout aussi souvent d'ailleurs, le texte était rédigé par des « nègres »).

Grâce à ses nombreuses illustrations (à noter que les graveurs et les écrivains travaillaient toujours en étroite collaboration[102]), aux clins d'œil au théâtre et à l'accessibilité de ses textes, le *gōkan* touchait un public très large, qui comptait aussi femmes et enfants. Le *Nise Murasaki Inaka Genji*, par exemple, dont les épisodes sortirent régulièrement pendant treize ans sans faiblir (de 1829 à 1842), suscita l'engouement d'un vaste lectorat, y compris féminin. Non seulement parce qu'il s'inspirait d'un roman de Cour, mais parce que les illustrations reproduisaient des intérieurs contemporains qui évoquaient le palais du shogoun, sans oublier qu'elles portaient la griffe d'un des illustrateurs les plus en vue, Utagawa Kunisada 歌川国真 (1786-1864)[103]. Les lecteurs éclairés ne manquaient pas non plus : la patine d'érudition qui recouvre l'*Inaka Genji* était là pour les flatter. Ce cas reste toutefois particulier ; en général, on peut affirmer que le *gōkan* était largement moins moralisant et pédagogique que le *yomihon*, et que le public se contentait, fort satisfait, de flamboyants « happy end ».

---

[100] MARKUS, *The Willow*..., p. 67.

[101] MARKUS, *The Willow*..., p. 67.

[102] MARKUS, *The Willow*..., pp. 82-83.

[103] MAY, *Die Kommerzialisierung*..., p. 138 : l'importance des illustrations se mesure aussi par le fait que les éditeurs indiquaient sur la couverture le nom de l'illustrateur à la même taille et à la même hauteur que celui de l'auteur du texte, voire au-dessus.

1.3.2.2 Ninjōbon

Avant de se pencher sur le *ninjōbon*, il faut peut-être présenter rapidement le genre duquel il est en partie issu : le *sharebon* 洒落本 (livre « de mode et d'esprit », suivant le double sens de *share*)[104]. Les premiers *sharebon* remontent aux années 1720, mais ce n'est qu'avec la publication de *Yūshi hōgen* 遊子方言 (*Le dialecte des courtisanes*, 1770), anonyme, que se fixe l'intrigue caractéristique du genre[105]. Le *sharebon* se déroule sans exceptions dans les quartiers de plaisir et ses protagonistes masculins se classent selon une typologie bien précise : d'abord le « connaisseur », *tsūjin* 通人, celui qui domine à la perfection l'étiquette sophistiquée des lieux et qui observe rigoureusement les rituels et les poses qu'on attend de lui. Ensuite le « pseudo-connaisseur » *hankatsū* 半可通, qui veut se faire passer pour un connaisseur, mais dont toute la véritable goujaterie est révélée à mesure que se déroule l'intrigue. Ou encore le « rustre », *yabo* 野暮, complètement ignorant des usages des quartiers sans nuit. On compte également le « fils » de bonne famille, *musuko* 息子, généralement un jeune encore naïf mais qui se montre très prompt à l'apprentissage. À côté de ces personnages stéréotypés, certains traits formels typiques se dessinent déjà : un certain style (scènes principalement structurées par des dialogues qui miment très précisément la langue parlée), un certain aspect graphique (les dialogues sont liés entre eux par de brefs passages descriptifs, rangés sur deux colonnes), un certain format éditorial (des pages de 12 x 16 cm). Les *sharebon* qui succédèrent au *Yūshi hōgen* conservèrent ces caractéristiques, mais déplacèrent le cadre narratif de Yoshiwara à d'autres quartiers de plaisir – officiels ou non – d'Edo et d'autres villes du Japon. Grosso modo, on peut envisager le *sharebon* comme une suite de sketch ; l'enchaînement des situations est facilement prévisible et l'histoire se déroule toujours au présent. De temps en temps, un passage descriptif ponctue les dialogues, mais ceux-ci sont largement prépondérants. Les *sharebon* sont aussi des livres illustrés, bien que les images y jouent un rôle beaucoup moins important que dans les *kibyōshi* et *gōkan* par exemple.

Avec un intérêt exclusivement tourné vers les quartiers de plaisir, le *sharebon* s'entoure d'un air un peu dandy et décadent, retravaillant des thèmes maintes fois traités par Saikaku et les autres auteurs d'*ukiyozōshi* 浮世草子. Le fait de se concentrer sur la vie

---

[104] Sur le *sharebon*, voir James T. ARAKI, « Sharebon : books for men of mode », in *Monumenta Nipponica* XXIV (1969), pp. 31-45 ; Wolfgang SCHAMONI, *Die Sharebon Santô Kyôden's und ihre literaturgeschichtliche Stellung*, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1970 ; Robert W. LEUTNER, *Shikitei Sanba and the Comic Tradition of Edo Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, pp. 61-62 ; J. Scott MILLER, « The Hybrid Narrative of Kyoden's Sharebon », in *Monumenta Nipponica* XLIII (1988), pp. 133-152 ; KEENE, *A History...*, pp. 402-409 ; Laura MORETTI, « Sharebon », in Adriana Boscaro (éd.), *Letteratura giapponese. 1. Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 42-43.

[105] Analysée dans le détail par ARAKI, *Sharebon...*, pp. 33-38.

galante de ces lieux, sur la subtile distinction entre le vrai connaisseur et le poseur, ainsi que sur la langue particulière en usage dans les maisons closes, maisons de thé ou autres lupanars, fait du *sharebon* un genre extrêmement spécialisé. Paradoxalement, il fut rapidement aimé par le grand public, qui le consomma voracement. Peut-être faut-il attribuer ce succès au fait que beaucoup de ces lecteurs ne pouvaient pas se permettre de fréquenter ce genre de quartiers : ils avaient trouvé là un ersatz bon marché. C'est ainsi que, parti d'un genre assez sinisant, écrit par et pour des intellectuels, le *sharebon* prit une tournure plus familière pour s'adresser à un public toujours plus étendu et, par conséquent, moins instruit[106].

La censure mise en place par Matsudaira Sadanobu 松平定信 (1758-1829) au cours de l'ère Kansei, n'épargna pas le *sharebon* : l'un de ses auteurs les plus représentatifs, Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816), fut ainsi arrêté en 1791[107]. Le genre perd de sa vigueur pendant quelques années, pour refaire surface vers 1793 : mais la censure a entraîné des changements. Les *sharebon* publiés après cette date abandonnent les jeux de mots, l'ironie caustique et la parodie pour devenir des comptes rendus larmoyants des histoires d'amour entre clients et courtisanes. La voie vers le *ninjōbon* est tracée.

Le *ninjōbon*[108]人情本 (livre sentimental) prend forme au début de l'ère Bunsei 文政 (1818-1829) et sera pratiqué jusqu'à la veille de Meiji. L'apogée se situe toutefois entre le début des années 1830 et la première partie des années 1840.

Il repose sur des intrigues mélodramatiques, où les personnages féminins sont d'abord entourés par une aura de suspicion, en raison de leurs liens avec le monde des plaisirs sensuels, mais qui se révèleront peu à peu vertueuses et sincères. L'homme, jeune et

---

[106] MILLER, *The Hybrid Narrative...*, p. 135

[107] Et condamné à 50 jours de prison. Le bakufu lui reprochait surtout ses trois derniers *sharebon* (*Seirō hiru no sekai – Nishiki no ura* 青楼昼之世界錦之裏, *Ōiso Fūzoku – Shikake bunko* 大磯風俗仕懸文庫, *Tekuda no tsumemono – Shōgi kinuburui* 手段詰物娼妓絹篩) ; le premier deviendra un des titres culte du genre, l'histoire d'amour entre une geisha et son amant racontée dans le cadre de la vie diurne d'un bordel (donc, un renversement du cadre habituel, le bordel pendant la nuit). Peter KORNICKI, « Nishiki no Ura. An Instance of Censorship and the Structure of a Sharebon », in *Monumenta Nipponica* XXXII (1977), pp. 153-188 l'analyse et le traduit. MILLER, *The Hybrid Narrative...,* prend en considération les trois]. À vrai dire, ces textes ne paraissent pas excessivement provocateurs. La punition de Kyōden doit raisonnablement être lue comme une mesure exemplaire censée faire trembler les *gesakusha* à la satire facile ; une mesure voulue par un régime pétri d'éthique néo-confucéenne, aux yeux duquel un livre se devait avant tout d'être modéré et moral. Les tenants et les aboutissants de la censure subie par les *sharebon* de Santō Kyōden sont analysés en détail par KORNICKI, *Nishiki no ura...* ; il revient sur le sujet dans le cadre plus vaste de son *The Book in Japan...*, pp. 340-41.

[108] Sur le *ninjōbon*, cfr. Alan S. WOODHULL, *Romantic Edo Fiction : A Study of the Ninjôbon and Complete Translation of 'Shunshoku Umegoyomi'*, Stanford University, 1978, pp. 1-196 ; MAY, *Die Kommerzialisierung...*, pp. 18-19, 118 ; KEENE, *A History...*, pp. 416-423 ; Laura MORETTI, « Ninjôbon », in Adriana BOSCARO (éd.), *Letteratura giapponese...*, p. 43

beau mais aussi fragile et peu assuré, ne paraît pas être très fiable, soupçonné d'avoir contracté quelques dettes ou autre. Mais à la fin, ces accusations se révèlent fausses ; elles ne sont dues qu'à la méchanceté du jugement de la société et, souvent, on découvre que le héros est de noble naissance. Toutes les intrigues, ou presque, jouent aussi avec le triangle amoureux (un homme pris entre deux femmes) et décrivent les sentiments contradictoires qui peuvent accompagner ce type de relation. Par rapport au *sharebon*, le cadre ne se limite plus aux seuls quartiers de plaisir, mais s'étend à tout le monde urbain de la capitale. Cela dit, les toponymes ou les noms des personnages sont légèrement décalés, et les récits se déroulent dans un passé ostensiblement éloigné, surtout à l'époque Kamakura, pour déjouer les interdits du régime qui ne tolérait aucune mention directe à des personnes ou des lieux actuels.

Plus volumineux que les *sharebon*, les *ninjōbon* escamotent complètement le ton ironique ou parodique de ceux-ci. En revanche, ils présentent une caractéristique qu'aucun autre genre du *gesaku* ne peut afficher : une empathie totale avec les personnages mis en scène, qui va de pair avec une emphase pour l'interprétation subjective et, si possible, très mélodramatique des événements. De plus, avec le *ninjōbon* prend place un changement radical : le public se fait très nettement féminin – les éditeurs visent surtout les jeunes filles – et se laisse appâter avec enthousiasme par cette nouvelle production[109]. Dans ses préfaces, l'auteur de *ninjōbon* le plus lu, Tamenaga Shunsui 為永春水 (1790-1843), s'adresse ainsi aux *hime tonotachi* 姫殿達 (jeunes femmes et hommes), ou bien aux *irootoko* 色男 (séducteurs). L'odeur de soufre qui a accompagné le *ninjōbon* tout au long de son existence jusqu'à très tard au cours de l'ère Meiji est surtout dû aux abondantes scènes d'amour. Toutefois, il ne franchit jamais le pas vers la pornographie, optant plutôt pour la suggestion, qui laisse un espace à la curiosité. Ce choix est probablement motivé par une attention particulière portée aux attentes de ce nouveau public.

D'ailleurs, toujours attentifs à leurs lectrices, les auteurs de *ninjōbon* n'épargnent pas les détails dans la description des coiffures ou des mises des protagonistes (dernier cri, évidemment) en ayant recours, si nécessaire, à des *kuchi-e* ou illustrations internes ; ils glissent même parfois quelques conseils cosmétiques. En dehors de ces racolages de surface, le ton des textes est souvent mélancolique : les jeunes héroïnes sont

---

[109] WOODHULL, *Romantic Edo Fiction...*, pp. 2-3 : jusqu'à ce moment les auteurs de fiction et leurs éditeurs n'avaient pas pris en compte, ou très peu, les intérêts ou les points de vue des femmes. Quand ils s'aperçurent du potentiel commercial qui se cachait derrière cette nouvelle tranche de public, ils s'affairèrent à créer un genre qui puisse les attirer. Pour les courtisanes et les geishas, perpétuellement sous le joug de la domination masculine, la glorification du sacrifice de soi pouvait donner un peu de signification à la vie. Pour les jeunes filles enfermées dans des maison et des familles rigidement moralistes, et qui étaient censées se plier aux décisions du père ou du frère aîné, la liberté et le danger qui caractérisaient la vie des héroïnes de ces histoires exerçait sans doute un certain charme.

prisonnières de destins tragiques, entre monde bourgeois et quartiers de plaisir. Bien que le personnage masculin joue un certain rôle dans les intrigues (souvent tiraillé entre deux femmes rivales), les personnages principaux sont féminins. Les lectrices aimaient à s'identifier jusqu'aux larmes à ces figures tragiques, ce qui à valu au *ninjōbon* le sobriquet de *nakihon* 泣本 (« livres à pleurer »).
Les intellectuels ne pouvaient que regarder de haut ce genre qui s'adressait si ouvertement au public féminin ou, tout au mieux, le considéraient-ils comme un passe-temps très, très léger. Cette attitude se refléta dans la position, très dure, adoptée par le gouvernement : les réformes de l'ère Tenpō 天保 (1830-1844)[110] prirent pour cible tant le *gōkan* (arrestation de Ryūtei Tanehiko à cause, mais c'est une hypothèse, du *Nise Murasaki inaka Genji*) et toutes les illustrations qui, en général, se réfèraient au *kabuki*, que le *ninjōbon*, mais la censure se fit particulièrement répressive contre ce dernier. En 1842, Tamenaga Shunsui fut arrêté à son tour et le gouvernement confisqua les plaques xylographiques des *ninjōbon* et des plus anciens *kōshokubon* 好色本 (livres érotiques). En moins d'une année, Shunsui et Tanehiko meurent, sans que l'on puisse déterminer à quel point leur décès est lié à ces tristes événements.

1.3.2.3 Kokkeibon

Le terme *kokkeibon*[111] se réfère à des œuvres comiques produites sur la vague du succès de *Tōkaidōchū hizakurige* 東海道中膝栗毛 (*À pied sur le Tōkaidō*, 1802-1822) de Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831)[112]. Ces textes voient le jour dans un monde éditorial désormais ouvert à un vaste public et qui vise donc la publication à grande échelle. Mais si le public s'élargit, le niveau culturel baisse en contrepartie : le comique qui caractérise le *kokkeibon* est par conséquent très éloigné de la subtile satire sociale qui avait fait le charme des *dangibon* 談義本 (livres de prédication)[113] ou de la savante ironie

---

[110] Cf. KORNICKI, *The Book ...*, pp. 343-345. Selon Kornicki, toutefois, la censure des Tokugawa ne fut jamais aussi dure que la censure pendant Meiji...

[111] Sur le *kokkeibon*, cf. Margarete DONATH-WIEGAND, *Zur literarhistorischen Stellung des* Ukiyoburo *von Shikitei Sanba*, Wiesbaden 1963 ; MAY, *Die Kommerzialisierung...*, pp. 19, 119 ; LEUTNER, *Shikitei Sanba...*, passim, mais pp. 60-63 en particulier ; KEENE, *A History...*, pp. 411-416 ; Haruko ISAWAKI, « The Literature of Wit and Humor in late 18th Century Edo », in Donald JENKINS (éd.), *The Floating World Revisited*, Portland, 1993, pp. 47-61 ; Laura MORETTI, « Kokkeibon », in Adriana BOSCARO (éd.), *Letteratura giapponese...*, pp. 45-46.

[112] Voir la traduction française de J.-A. CAMPIGNON, Arles, Picquier, 1992.

[113] Genre très populaire vers la moitié du XVIII[e] siècle, qui parodie les sermons tenus sur la place publique par les moines itinérants. L'auteur le plus représentatif a pour nom Hiraga Gennai 平賀源内 (1728-1779), avec *Nenashigusa* 根無草 *(Herbes sans racines)* et *Fūryū Shidōken-den* 風流志道軒伝 *(Histoire galante de Shidōken)*. Ce dernier est traduit en français par Hubert MAËS (Paris, L'Asiathèque, 1979). Voir également son étude sur cet écrivain : *Hiraga Gennai et son temps*, École Française d'Extrême-Orient, 1970.

dont étaient capables les auteurs de *sharebon*. C'est donc un comique qui doit atteindre facilement tout type de lecteur et qui a recours à des recettes très « rentables », tels jeux de mots, contrepèteries, cocasseries, farces, réalisme grotesque. Les personnages sont Monsieur et Madame Tout le Monde, les situations sont celles de la vie de tous les jours.

À la loupe de la langue, le *kokkeibon* révèle néanmoins un aspect très intéressant, qui fera d'ailleurs sa fortune auprès du public de Meiji : la langue est très vivante et se caractérise par un mimétisme extrêmement poussé. Le style se fait, en un certain sens, l'héritier de celui des *sharebon*, avec des parties descriptives (indication sur l'intrigue, présentation des personnages, exposition des situations), des parties dialoguées et ce qu'on appelle des *togaki* ト書き (des explications aux dialogues écrites sur deux colonnes, qui donnent des informations sur les actions des personnages et leur condition physique ou psychologique). Ce sont toutefois les dialogues qui se taillent la part du lion : très proches de la langue parlée, ils reproduisent fidèlement les particularités, les fautes, les inflexions dialectales ou argotiques propres à chaque personnage. Cet ultra-réalisme linguistique relève d'une fascination pour les choses éphémères de la vie quotidienne, un intérêt presque anthropologique dans l'enregistrement des banalités de la vie populaire. On ne compte pas les renvois (souvent obscurs pour le lecteur moderne) aux chansons en vogue à l'époque ou aux modes vestimentaires du moment. Bien évidemment, comme tous les autres genres populaires, le *kokkeibon* ne se passe pas d'images : une sur chaque page, et si possible, vouée à illustrer les passages les plus cocasses.

Le *kokkeibon* a contracté une dette non seulement envers le *dangibon* et le *sharebon*, mais aussi envers les arts du spectacle, l'*ukiyomonomane* 浮世物真似[114] et le *rakugo* 落語 notamment. Dans la préface à *Ukiyoburo* 浮世風呂 (*Au bain public*, 1813 : un des grands succès du genre, avec sa suite *Ukiyodoko* 浮世床, *Chez le barbier*), par exemple, Shikitei Sanba 式亭三馬 (1776-1822) raconte comment son texte vit le jour : tout simplement, tandis qu'un soir il écoutait des acteurs de *rakugo* en compagnie de ses amis, s'amusant comme un fou, un éditeur assis à ses côtés lui proposa d'écrire un texte basé sur ces histoires de bains publics… Mais attention : cela ne veut pas dire que le *kokkeibon* était une simple retranscription de tirades de *rakugo* ou d'*ukiyomonomane* : à un degré plus ou moins grand, les textes de ce genre étaient quand même le fruit d'un procès de

[114] LEUTNER, *Shikitei Sanba*..., p. 63 : l'« imitation du monde flottant » est l'un des nombreux genres pratiqués par les conteurs, spécialisé dans l'imitation d'archétypes de la vie citadine quotidienne : le touriste venu de la campagne, l'ivrogne, le samouraï rustique, le gentilhomme raffiné, l'héritier dissolu… La mimique des dialectes, des tics linguistiques et de la gestuelle est poussée à l'extrême. Probablement beaucoup moins formalisé que le *rakugo*, l'*ukiyomonomane* fut pratiqué surtout dans le quartier d'Asakusa. Il ne faut pas oublier que ce fut autour de 1800 que la figure du conteur se professionnalisa.

composition littéraire. Si, d'un côté, ses auteurs empruntaient les thèmes et les personnages aux conteurs, gagnant ainsi une certaine sensibilité au langage parlé, ils tiraient les techniques de base pour l'écriture des dialogues de la tradition des *sharebon* et des *dangibon*.

1.3.2.4 Yomihon

Le mot *yomihon* 読本 (livre à lire)[115] indique un genre littéraire où non seulement la partie écrite est prépondérante par rapport à la partie iconographique (dont il ne faut tout de même pas sous-estimer l'importance commerciale, comme pour tous les autres genres du *gesaku*), mais où les arguments ont un caractère plus sérieux par rapport aux autres genres de fiction. Né vers la fin du XVIII[e] siècle, le *yomihon* ne s'écarta jamais trop d'une certaine pose érudite et de la poussière des bibliothèques. Planté dans des décors historiques, les renvois aux classiques chinois et japonais sont nombreux. Son style est plus ou moins fortement sinisant (dû au fait, surtout, qu'à l'origine il s'agissait plutôt d'adaptations de romans de l'époque Ming, encore peu connus au Japon : le style de ces textes était très dur et encore très marqué par la langue de départ[116]), les pages présentent un nombre de caractères chinois assez élevé et les préfaces sont souvent rédigées en *kanbun*[117]. Les intérêts de ses auteurs se partagent entre le monde chinois, surtout celui mis en scène dans les romans-fleuves de la période Ming, et une redécouverte du patrimoine littéraire du pays comme source d'inspiration, sous l'impulsion des « études nationales » *(kokugaku)*.
En dépit de ce côté un peu pédant, et probablement grâce au contrepoids fourni pas des histoires et des décors du plus haut effet (forêts mystérieuses, temples en ruine, grottes enchantées, vastes mers déchaînées où, par des nuits d'orage, rôdent brigands, pirates ou sorcières, tous traquant le ou la pauvre innocente qui subira leurs plus terribles sévices…[118]), les *yomihon* gagnèrent un certain public enthousiaste, même si,

---

[115] En général sur le *yomihon* : ZOLBROD, *Yomihon...*, passim ; MAY, *Die Kommerzialisierung...*, pp. 16-17, 120-122, 138 ; MARKUS, *The Willow...*, pp. 46-48 ; KEENE, *A History...*, pp. 423-428 ; Adriana BOSCARO, « Yomihon », in EAD. (éd.), *Letteratura giapponese...*, pp. 136-139.

[116] MAY, *Die Kommerzialisierung...*, p. 17 note 32 : par la suite le style très empreint de « sinismes » fut assoupli par la fusion avec un style plus japonisant.

[117] En 1810 Shikitei Sanba, plutôt spécialisé dans le *kokkeibon*, décide de publier un *yomihon*. Bakin, piqué au vif par ce qu'il perçut comme une sorte d'invasion de son territoire, publia une critique acerbe du texte de Sanba qu'il fit circuler sous le manteau et où il énumère les fautes stylistiques de son rival. Une anecdote qui souligne bien l'écart de langue et de style qui sépare les *yomihon* des *kokkeibon* (mais aussi des *gōkan*). Cf. Robert W. LEUTNER, *Shikitei Sanba and the Comic Tradition of Edo Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 53.

[118] Tant ZOLBROD, *Yomihon...*, p. 487 que MARKUS, *The Willow...*, p. 47, trouvent dans ces histoires un certain parfum de *gothic novel* à la Walter Scott, avec une visée morale en plus.

étant les livres les plus grands, les plus épais (en moyenne cinq grands cahiers formés chacun d'une vingtaine de double pages) et par conséquent les plus chers sur le marché du livre, la plupart des particuliers ne pouvaient pas se les offrir. Le marché du *yomihon* était soutenu, en grande partie, par les propriétaires de *kashihon'ya*, qui en finançaient souvent la réalisation, tout en sachant bien évidemment qu'ils faisaient là un excellent investissement[119]. D'ailleurs, au cours des premières années du XIX^e^ siècle, ce système se développa et donna très logiquement naissance à la publication en série (*tsuzukimono* 続物) d'œuvres dont les épisodes pouvaient captiver l'attention des lecteurs pendant parfois plusieurs décennies.

On divise normalement l'histoire du *yomihon* en deux phases : une première où la production est plus centrée sur Kyōto et Ōsaka, et une deuxième, plus clairement centrée sur Edo. Dans le premier groupe, on trouve les *yomihon* d'Ueda Akinari 上田秋成 (1734-1809), dont les décors étaient fortement teintés de surnaturel et de merveilleux. Dans les deux œuvres principales qu'il a laissé, *Ugetsu monogatari* 雨月物語 (*Contes de pluie et de lune*, 1776)[120] et *Harusame monogatari* 春雨物語 (*Contes de la pluie de printemps*, 1808)[121], un intérêt pour le patrimoine littéraire japonais se lit déjà dans les titres, qui emploient un mot, *monogatari*, désuet depuis des siècles, mais aussi dans l'usage du *gabun* 雅文, le style élégant et fleuri du japonais classique, et des nombreuses références à la poésie classique. Parmi les contemporains d'Akinari, il ne faut pas oublier Takebe Ayatari 建部綾足 (1719-1774), dont le *Nishiyama monogatari* 西山物語 (*Contes de Nishiyama*, 1768) connût un succès retentissant. Au cours de cette phase, le *yomihon* fait plutôt recours à l'adaptation de romans vernaculaires chinois, d'histoires bouddhiques ou des anthologies de nouvelles surnaturelles.

Pendant sa deuxième période, le *yomihon* prend un aspect plus aventureux, notamment dans les œuvres de Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816) ou de Takizawa Bakin 滝沢馬琴 (1767-1848), traversées par des histoires aussi complexes qu'improbables. Les événements se déroulent souvent aux époques de Kamakura ou Muromachi, mais les textes conservent un puissant parfum de Chine, opérant un savant mélange, assez homogène, entre les traditions sino-japonaises. Leur visée didactique est patente. Les thèmes vont de la loyauté à la piété filiale, de l'honneur guerrier à la morale féodale, sans oublier les vertus féminines. La figure du samouraï est idéalisée et les grandes

---

[119] KORNICKI, *The Book...*, p. 204. Peut-être le succès du *yomihon* fut aussi lié aux nombreux cas de censure subis par les autres genres narratifs, cf. MAY, *Die Kommerzialisierung...*, p. 16. May précise d'ailleurs que la production de *yomihon* n'était tout de même pas une activité très lucrative. De ce point de vue, le genre le plus rentable était sans doute le *gōkan* (en témoignent quelques passages de la correspondance de Bakin : cf. *ibid*., p. 100).

[120] Traduit en français par René SIEFFERT, Paris, Gallimard, 1956.

[121] Traduit en anglais par Barry JACKMAN, *Tales of the Spring Rain*, Tokyo University Press, 1975.

familles voient leur honneur restauré. Si d'un côté la fantaisie de Bakin semble sans limites, de l'autre, il se révélait très scrupuleux dans la vérification de ses sources historiques et dans la documentation sur les régions et les époques où il campait ses récits. Il plane toujours sur ses œuvres l'idée de *kanzen chōaku* 勧善懲悪 (encourager le bien et punir le mal) et, comme chez de nombreux autres écrivains de *yomihon*, la force ordonnatrice de la destinée, le *inga ōhō* 因果応報 bouddhique, immuable et sans appel : à la fin, les victimes innocentes voient toujours leurs droits rétablis. Même si le mal est une composante inaliénable de l'ordre naturel, sa force devra finalement succomber à celle plus puissante de la vertu ; les personnages, quant à eux, restent des billes dans les mains du destin, ballottés par des événements étranges et merveilleux.

Bien qu'étant le genre romanesque haut de gamme de la fin d'Edo, il est difficile d'attribuer au *yomihon* un public précis. Ses prix élevés (à l'achat, mais aussi à l'emprunt) excluaient une diffusion très vaste. Il est vrai que les caractères chinois étaient accompagnés de leur lecture japonaise *(furigana)*, mais en même temps la structure de la phrase, très sinisante, n'était pas des plus aisées à comprendre. On peut dire que les lecteurs de ce genre cherchaient en partie à s'instruire sur la langue et l'histoire sino-japonaises. Pour les classes plus élevées, cette lecture pouvait être une sorte d'alibi : lire de la prose d'agrément, mais pas n'importe laquelle, puisque la morale confucéenne omniprésente garantissait une certaine légitimité. Bref, c'était un genre tout indiqué pour la classe guerrière : devant le contresens frustrant d'une société où l'on prônait les vertus du *bushidō* sans pouvoir vraiment les appliquer puisque le pays était pacifié depuis longtemps, le *yomihon* offrait de l'évasion, la possibilité de s'identifier avec des personnages hauts en couleurs évoluant dans des cadres très aventureux. C'est ainsi qu'au fil des décennies, les classiques du *yomihon* – certains titres de Bakin en tête – devinrent la lecture d'agrément par excellence pour la jeunesse des couches instruites, une sorte de passage obligé dans leur formation intellectuelle. Après un sommet de production enregistré entre 1805 et 1810 (deux cents titres publiés entre ces deux dates), le *yomihon* constitua une valeur sûre du monde éditorial pendant longtemps : il compta encore une centaine de titres lors des deux décennies suivantes, pour se tasser peu à peu par la suite[122]. Les derniers titres parurent au début des années 1860.

[122] MAY, *Die Kommerzialisierung...*, p. 8 (voir le tableau statistique reproduit ci-dessus…).

1.3.3 Traductions et adaptations[123]

Pendant Meiji deux termes furent utilisés pour désigner la traduction d'un texte : *hon'yaku* 翻訳 et *hon'an* 翻案[124]. Le premier avait été utilisé, à l'époque d'Edo, pour les traductions mot à mot de textes relatifs aux sciences naturelles importés d'Occident. Il se réfère donc à un type de traduction littérale, à une opération de recherche de correspondance spéculaire entre langue source et langue cible. Le terme *hon'an* désignait à l'origine, la traduction en général. Au fur et à mesure, surtout quand le mot *hon'yaku* prit possession du sens de « traduction littérale », *hon'an* en vint à refléter plutôt l'idée d'« adaptation », et donc d'altération intentionnelle, de « remake » à la japonaise de textes littéraires occidentaux[125]. La dichotomie entre ces deux mots reflétait, à l'époque, la poursuite de deux buts différents : *hon'yaku* procédait de la recherche d'efficacité au service du progrès, tandis que *hon'an*, de la volonté de dompter, de maîtriser des textes venus de l'étranger pour les adapter aux goûts japonais, et ceci au service de l'art et du divertissement. Les styles de traduction à l'époque Meiji se trouvaient ainsi très variés : la coexistence, pendant une période assez longue et même sous le pinceau de la même personne, de traductions littérales et d'adaptations révèle d'ailleurs que la traduction en soi ne se développa pas selon une logique évolutionniste : le *hon'yaku* ne peut pas être considéré comme l'ancêtre du *hon'an* ; le premier ne peut pas être considéré comme meilleur que le deuxième[126].

---

[123] John Scott MILLER, *Adaptations of Western literature in Meiji Japan*, New York, Palgrave, 2001, pp. 18-20 : liste partielle de hon'anmono entre 1868 et 1888 ; YANAGIDA Izumi, *Meiji shoki no bungaku shisō*, vol. I, pp. 54-56, HONMA Isao, *Meiji bungaku shi*, vol. I, pp. 170-176.

[124] Pour une réflexion sur ces deux mots, voir John Scott MILLER, *Adaptations of Western literature in Meiji Japan*, New York, Palgrave, 2001, pp. 12-13. En général sur les traduction d'œuvres de littérature occidentale, voir également Paola CAGNONI, « L'Occidente nella letteratura giapponese agli inizi del Meiji : il periodo delle traduzioni », in *Il Giappone* XIII (1973), pp. 95-114 ; Catherine ANCELOT, « Les premières traductions littéraires au Japon », in *Phréatique* XLVIII (1989) ; Donald KEENE, « The Age of Tranlsation », in ID., *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Columbia University Press, 1998, pp. 55-75 ; Marco CIARIVELLA, « Traduzioni dalla letteratura occidentale », in Luisa Bienati (éd.), *Letteratura giapponese. II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millenio*, Torino , Einaudi, 2005, pp. 183-186 ; YANAGIDA Izumi 柳田泉, *Meiji shoki hon'yaku bungaku no kenkyū* 明治初期翻訳文学の研究 *(Recherches sur la littérature de traduction au début de Meiji)*, Shunjū-sha, 1961.

[125] MILLER, *Adaptations*..., analyse trois de ces cas : une biographie du général Grant « revue et corrigée » par Kanagaki Robun (pp. 23-75), un roman victorien transformé en œuvre de *rakugo* (pp. 77-109) et le travail de Tsubouchi Shōyō sur un *dime novel* de 1879 (*The False Friend* d'Edgar Fawcett), qui donna naissance au roman *Futagokoro* ふたごころ (*Deux cœurs*, 1897) (pp. 111-139).

[126] Ou, avec les mots de MILLER, *Adaptations*..., p. 13 : « in the Meiji period [...] the translation itself did not follow an ameba-to-monkey-to-man development model (incomprehensibility - rough adaptation - literal translation) » ; p. 147 n. 11 : « Some of Meiji Japan's most notable writers – and pioneers of modern narrative – also wrote *hon.anmono*, including Yamada Bimyô, Ozaki Kôyô, Mori Ôgai, Kitamura Tôkoku, Higuchi Ichiyô, Shimazaki Tôson and Ueda Bin ».

Ce phénomène est particulièrement stimulant pour l'historien de la littérature et mérite au passage quelques réflexions. D'abord, le concept d'« auteur » : il ne semble pas encore avoir trouvé un profil très clair dans le Japon pré-moderne : on vient de voir que les écrivains de *yomihon* se proclament auteurs même quand leurs œuvres sont largement tributaires de romans chinois, non seulement pour les idées mais aussi pour le langage. Il en va de même avec les adaptations de textes occidentaux[127]. Ensuite, la pratique de l'imitation : geste d'apprentissage et de respect, mais aussi de commentaire ou d'intégration, elle devient une occasion de montrer ses talents d'artiste et est accueillie avec des attentes et une tolérance probablement assez différentes par rapport aux usages occidentaux[128]. Enfin, l'adaptation peut se voir comme une sorte d'exorcisme, de passage obligé pour commencer à apprivoiser ces objets étranges qu'étaient les livres importés (écrits à l'horizontale, avec des caractères mobiles et des illustrations tirées de gravures sur cuivre).

Nakamura Keiu 中村敬宇 (1832-1891) fut l'un des traducteurs de littérature anglaise les plus actifs du début de Meiji. Grâce à son adaptation de *On Liberty* de John Stuart Mill (1806-1873), traduit par *Jiyū no ri* 自由之理 (*Le Principe de liberté*, 1871) et, surtout, par sa version de *Self Help* de Samuel Smiles (1812-1904), librement adaptée avec le titre *Saikoku risshihen* 西国立志編 (*Ceux qui en Occident allèrent au bout de leur aspiration*, 1870), furent introduit pour la première fois au Japon sur une grande échelle les principes de base de la démocratie, de la politique et de l'économie occidentales. Ces deux œuvres connurent un succès considérable. Les exemples concrets qu'elles illustraient trouvèrent un écho chez les intellectuels, ainsi que tous les lecteurs animés

---

[127] KORNICKI, *The Book...*, p. 226. Un exemple des superpositions qui se venait à former : Kanagaki Robun 仮名垣魯文 (1829-1894), dont les connaissances de la langue anglaise étaient par ailleurs très faibles (cf. Werner Gustav SCHAUMANN, *Kanagaki Robun. Ein Japanischer Unterhaltungsschriftsteller in der frühen Zeit der Modernisierung*, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1981, p. 214), publia de nombreuses adaptations de textes occidentaux. Normalement, il les signa en tant qu'auteur (accompagnant son nom de l'épithète *gicho* 戯著 (écrit par divertissement), encore teinté de l'esprit du *gesaku*), mais on trouve des exceptions : une biographie de Napoléon (*Naporeon ichidaiki* 那波列翁一代記, 1872), qu'il signa *Robun yaku* 魯文訳 (traduite par Robun), et une biographie du général Grant (*Gurandoshi den Yamato bunshō* 格蘭氏伝倭文章, 1879), où il précise *Kanagaki Robun wage* 仮名垣魯文和解 (mise en japonais par Kanagaki Robun). MILLER, *Adaptations...*, qui a analysé en détail *Gurando shi* pour en relever toutes les libertés par rapport à l'original, la « japonisation » de certains épisodes et, surtout, l'héritage du *gesaku* dans les illustrations, suggère en ce cas la présence d'un jeu de mots : 和解 pourrait en effet se lire *wage*, c'est-à-dire « rédaction japonaise à partir d'une source occidentale », mais aussi comme *wakai*, c'est-à-dire « réconciliation, rapprochement », se référant ainsi à un des aspects du texte (le rapprochement entre la culture occidentale et la culture japonaise à travers la visite d'un homme politique) (p. 67).

[128] MILLER, *Adaptations...*, p. 17. Dans sa préface à *Futagokoro*, d'ailleurs, Shōyō précise sa double intention : donner l'exemple aux jeunes écrivains et améliorer l'original (*ibid*., pp. 117-118)

par la volonté de changer la société japonaise en direction des modèles occidentaux. Pendant la première décennie de Meiji, l'intérêt fut presque exclusivement réservé à des traductions utilitaires, de manuels, de guides ou de tout autre texte qui puisse informer sur la vie en Occident. La première traduction qui fut entreprise dans un but plus littéraire, *Karyū shunwa* 花柳春話 (*Une histoire printanière de fleurs et de saules*), est un résumé de deux textes d'Edward Bulwer-Lytton (1831-1891) (*Ernest Maltravers* et *Alice*) : le succès de la publication en feuilleton entre octobre 1878 et janvier 1879 fut largement dû au fait que Bulwer-Lytton était connu en tant qu'homme d'État (membre de la Chambre des Lords anglaise), ainsi que son traducteur, Oda Jun'ichirō 織田純一郎 (1851-1919), mais aussi parce qu'il mythifiait la réussite sociale : un jeune homme réussi une belle carrière contre tout obstacle, parvenant même, à la fin, à retrouver sa bien-aimée. Le but du traducteur était d'offrir une lecture édifiante, un peu à la façon d'un *yomihon* (comme il apparaît à travers le choix linguistique et le ton général, assez didactique). L'intérêt que les intellectuels japonais portèrent aux œuvres de Bulwer-Lytton, qui ne connut jamais un tel succès en Occident, est probablement dû à une certaine facilité du style mais surtout à la richesse de détail dans la description des usages et coutumes de la bourgeoisie anglaise de l'époque, ainsi que de ses principes moraux et de ses idéaux.

Deux autres types de roman connurent un succès retentissant dans les années 1880 : d'un côté les romans d'aventure et d'anticipation scientifique de Jules Verne (dont on traduit quasiment l'œuvre complet et qui fut après Shakespeare l'auteur le plus traduit à Meiji). Là aussi les raisons étaient probablement doubles : le divertissement bien sûr, mais aussi les enjeux « scientifiques », qui pouvaient sans doute intéresser une société fiévreusement vouée à la recherche de la modernité. De l'autre, les romans historiques de Walter Scott, Alexandre Dumas ou Victor Hugo.

Avec les années, les traducteurs se spécialisèrent et firent preuve de meilleures connaissances linguistiques. Cela fut fondamental pour que de nouvelles pensées et courants littéraires pénétrassent au Japon, enrichissant la langue japonaise d'un nouveau lexique et de nouvelles structures. Un tournant se dessine vers 1890 : les goûts changent, car si d'un côté on voit apparaître un vif engouement pour certaines formes de littérature populaire, le roman policier en particulier (avec beaucoup d'œuvres traduites des maîtres du genre en France : Émile Gaboriau et Fortuné du Boisgobey), de l'autre, on traduit largement des œuvres disons plus « littéraires » (pour rester dans le domaine français : Zola (dès 91), Molière (92), Balzac (96), Maupassant (97)…). On rappellera ici que la plupart des romanciers étaient aussi traducteurs : Tsubouchi Shōyō signa la traduction de l'intégrale de Shakespeare, Futabatei Shimei fut un grand traducteur de littérature russe, Mori Ōgai de littérature allemande, etc.

1.3.4 Le roman politique

C'est sur la vague de succès et de l'intérêt pour les traductions et adaptations des premières décennies de Meiji et, en particulier, des œuvres – littéraires ou moins – à fonds politique, que s'imposa un genre nouveau, inconnu jusqu'alors au Japon : le roman politique (*seiji shōsetsu* 政治小説)[129]. Ce genre s'inspirait des *political novels* anglais fraîchement traduits (Benjamin Disraeli (1804-1881) ou Edward Bulwer-Lytton (1803-1873) notamment), mais aussi des écrits d'auteurs français tels Victor Hugo ou Alexandre Dumas[130].

Que se passe-t-il de « politique » dans ces romans ? Disons toutes sortes d'événements qui, encore de nos jours, pourraient ne pas plaire aux tenants du pouvoir : discours anti-gouvernementaux, rassemblements de masse, coups d'état, actes terroristes, un portrait sombre et négatif des potentats, populations mécontentes, dénonciation des atteintes aux droits politiques ou économiques les plus fondamentaux ainsi que des persécutions du gouvernement. L'ensemble planté dans des décors historiques ou dans les mécanismes de vastes allégories, qui permettaient de déjouer la censure étatique. Ces textes ont un ton clairement propagandiste et visent l'adhésion du plus grand nombre possible de lecteurs à leur cause, à savoir, la reconnaissance des droits démocratiques du peuple (fonder des partis, convoquer une Diète, etc.). Les auteurs

---

[129] Sur le roman politique, voir en particulier Horace Z. FELDMAN, « The Meiji political novel : A Brief Survey », in *The Far Eastern Quarterly* IX (1950), pp. 245-255 ; Joyce C. LEBRA, « Yano Fumio [= Yano Ryūkei], Meiji Intellectual, Party Leader and Bureaucrat », in *Monumenta Nipponica* XX (1965) ; Ioshio IWAMOTO, « Suehiro Tetchô : a Meiji Political Novelist », in E. SKRZYPCZAK (éd.), *Japan's Modern Century*, Rutland, 1969, pp. 83-114 ; Peter KORNICKI, « Disraeli and the Meiji Novel », in *Harvard Journal of Asian Studies* XLIV (1984) ; John Pierre MERTZ, *Meiji Political Novel and the Origins of Literary Modernity*, Ithaca, Cornell University, 1993 (thèse reprise, en partie, dans ID., *Novel Japan : Spaces of Nationhood in Early Meiji Narrative (1870-1888)*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, 2003 [ch. 7 : Political Novels and the Canon of Modernity, pp. 243-267) ; Donald KEENE, « The Meiji Political Novel », in ID., *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Columbia University Press, 1998², pp. 76-95 ; Atsuko SAKAKI, « Kajin no kigu. The Meiji Political Novel and the Boundaries of Literature », in *Monumenta Nipponica* LV (2000), pp. 83-108 ; Marco CIAVIRELLA, « Romanzo politico », in Luisa BIENATI (éd.), *Letteratura giapponese. II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millenio*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 153-159 ; YANAGIDA Izumi 柳田泉, *Seiji shōsetsu kenkyū* 政治小説研究 *(Recherches sur le roman politique)*, Shunjū-sha, 1967, 3 vol.

[130] Les historiens insèrent dans la constellation de textes qui purent inspirer les romans politiques, des textes qui, à nos yeux, n'ont rien ou très peu de ce genre : *The Bride of Lammermoor* de Walter Scott (1771-1832), traduit en 1880, *Les Mémoires d'un médecin* d'Alexandre Dumas (1802-1870), traduit deux ans après, le *Wilhelm Tell* de Friedrich Schiller (1759-1805), traduit en 1880, ou *La Fille du Capitaine* d'Alexandre Pouchkine (1799-1837), traduit en 1883. Ces textes intéressèrent le lecteur japonais de l'époque, probablement dans la mesure où ils présentaient un certain rapport entre l'État ou la société et l'individu différent de celui auquel ils étaient habitués. Même le *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1660-1731), pouvait avoir une valeur politique, à partir du moment qu'un homme, se retrouvant seul sur une île, arrivait à s'en sortir grâce à la force de sa volonté.

sont, en large partie, actifs politiquement : c'est le cas de Yano Ryūkei 矢野龍渓 (1850-1931), auteur de *Keikoku bidan* (経国美談, *Une belle histoire de gouvernement*, 1883-1884)[131], de Tōkai Sanshi 東海散士 (1852-1922), auteur de *Kajin no kigū* (佳人の奇遇, *Rencontres fortuites avec des belles*, 1885-1887)[132] ou de Suehiro Tetchō 末広鉄腸 (1849-1896), auteur de *Setchūbai* 雪中梅 (*Pruniers sous la neige*, 1886) et de sa suite, *Kakan'ō* 花間鶯 (*Un rossignol parmi les fleurs*, 1887-1888)[133]. Dans ces deux derniers, il faut souligner entre autres choses quelques apports notoires à la production littéraire ambiante : la présence de personnages féminins forts et autonomes : c'est un exemple précoce de la bataille pour l'égalité entre les sexes[134].

Toute cette ferveur politique est néanmoins servie avec une sauce concoctée à base de rocambolesques histoires d'amour entre les jeunes et fervents protagonistes, de retentissants coups de théâtre, de méchants vraiment méchants toujours punis à la fin par la justice démocratique, ou autres ingrédients de ce genre. Les intrigues en ressortent très naïves et désordonnées. Peu soignés dans leur structure, les romans politiques sont en outre affublés d'une langue qui est un mélange hétéroclite de styles littéraires : fiction d'Edo, classiques chinois (prose et poésie), romans chinois vernaculaires, traductions japonaises de littérature occidentale, tracts politiques. Un

---

[131] Dans la Grèce ancienne, un groupe de politiciens thébains du Parti du Bien sont contraints à fuir leur ville par des opposants alliés au Parti du Mal de Sparte. Ils s'enfuient à Athènes et prévoient un retour pour reprendre le pouvoir. L'auteur, de son vrai nom Yano Fumio, était journaliste et très proche d'Ōkuma Shigenobu 大隈重信 (1838-1922), Ministre des Finances entre 1873 et 1881, Ministre des Affaires Étrangères de 1888 à 1889 et de 1896 à 1898, Ministre des Affaires Étrangères et de l'Agriculture. Chargé de former le premier cabinet en 1898, il devint Premier Ministre. Il quitta sa fonction publique en 1907, pour diriger l'Université de Waseda qu'il avait fondé en 1882). Par la suite, il devint directeur du *Yūbin hōchi shinbun* 郵便報知新聞 qui, au début des années 1880, était l'organe du Rikken Kaishintō 立憲改進党 (Parti de la réforme constitutionnelle, fondé en 1882 par Ōkuma), qui demandait l'établissement d'une démocratie parlementaire sur l'exemple de la Grande Bretagne.

[132] Une réélaboration romancée des journaux tenus pas son auteur lors d'un voyage aux États-Unis (rencontre romantico-politique d'une belle irlandaise et d'une belle espagnole lors d'une visite de l'Independence Hall de Philadelphia ; périple vers l'Égypte ; amitié avec un dissident chinois ; tirades sur la déchéance de la Nation et ainsi de suite). De son vrai nom Shiba Shirō, il était parti pour étudier à Harvard en 1879. Il rentra au Japon six ans après. Élu à la Diète, il siégea à la Chambre des Représentants après 1892.

[133] De son vrai nom Suehiro Shigeyasu. Journaliste au *Chōya shinbun* 朝野新聞. En 1881, il participa à la fondation du Jiyūtō 自由党 (Parti libéral), le premier parti politique japonais. Élu à la Diète, il siégea ensuite à la Chambre des Représentants. En 1875, lorsqu'il était directeur du *Tōkyō akebono shinbun* 東京曙新聞, il avait été emprisonné pendant trois mois pour avoir défié la censure gouvernementale.

[134] O-Haru, tombée amoureuse du protagoniste Kunino Motoi lors d'un de ses discours publiques, l'aide à sortir de ses problèmes économiques, puis de prison, l'accompagne dans ses tournées politiques, défie l'autorité de son oncle qui voudrait la marier à un autre homme. O-Isa aide son amoureux, l'anarchiste Takeda, à s'enfuir de prison et l'accompagne lorsqu'il sillonne le pays sous une fausse identité à la recherche de relations et d'appuis.

patchwork pas seulement au niveau de la forme, mais du contenu également, puisque des parties entières sont reprises de traductions de textes occidentaux : *Keikoku bidan* doit beaucoup aux écrits de George Grote (1794-1871) sur la Grèce ancienne (*A History of Greece*, 1846-1856), *Kishūshū* 鬼啾啾 (*Démons larmoyants*, 1884-1885)[135] de Miyazaki Muryū 宮崎夢柳 est débiteur des textes de l'anarchiste Sergueï Kravchinsky (1852-1895), tandis que d'autres titres du même auteur reprennent des écrits d'Alexandre Dumas, de J. S. Mill ou de Shakespeare. Les auteurs se font souvent aider par des pinceaux d'emprunt : tel fut le cas pour *Keikoku bidan* ou *Kajin no kigū*[136]. Qu'à cela ne tienne : le succès populaire, surtout parmi les jeunes, est retentissant[137].

La durée de vie de ce genre fut très courte : une fois la Diète instituée, les priorités politiques changèrent et ces romans tombèrent rapidement dans l'oubli. Sur plus ou moins 250 romans politiques qui ont pu être dénombrés, 220 ont été publiés entre 1881 et 1890 (en feuilleton ou en volume). Bien que des écrivains tels Uchida Roan 内田魯庵 (1868-1929) aient pu dire s'être initiés à la littérature, dans leur jeunesse, à travers la lecture de Ryūkei, de Tetchō ou des traductions de Disraeli, la position de ces textes dans l'historiographie littéraire reste assez ambiguë, ni tout à fait pré-modernes ni tout à fait modernes, ni fiction ni biographie, ni réalistes ni idéalistes, ni purement esthétiques ni purement utilitaristes. Il est intéressant de noter ici, en passant, que les auteurs de ce genre jouirent d'un statut nouveau : le fait d'avoir écrit des textes, au moins en partie, de fiction, où se déroulent des histoires d'amour ou de vengeance, ne les catalogua pas de façon particulièrement négative aux yeux de la société. Le phénomène reflète une vision de l'auteur plus « occidentale » : l'exemple de Disraeli, parmi d'autres, contribua à ce que le roman soit accepté comme un media digne d'accueillir l'expression d'idéaux éthiques et politiques.

1.3.5 Vers un nouveau genre unique : le shōsetsu

Le terme aujourd'hui couramment employé pour désigner le roman dans son acception moderne, *shōsetsu* 小説, est particulièrement problématique au milieu de l'ère Meiji. Et cela pour trois raisons au moins.

---

[135] Deux héroïnes nihilistes deviennent terroristes et parviennent à assassiner Alexandre II.

[136] MERTZ, *Meiji Political Novel...*, p. 16. Il est aussi intéressant de noter, par rapport au statut de l'écrivain, que le fait d'avoir publié des romans destinés au grand public n'entrava pas, bien au contraire, la carrière politique de ces auteurs.

[137] Mais les critiques ne manquent pas parmi les contemporains. Tokutomi Sohō, dans un article paru dans *Kokumin no tomo* en juillet 1887, met le doigt sur les points faibles des romans politiques (intrigues abracadabrantes, personnages apathiques, matraquage propagandiste, etc.) et constate que les épigones japonais sont encore très éloignés non seulement de leurs modèles occidentaux (Hugo ou Scott), mais aussi des romans de Bakin. Cité par FELDMAN, *The Meiji Political Novel...*, p. 253.

D'abord parce qu'il peut s'enorgueillir d'une étymologie fort ancienne. Sa première apparition remonte au *Hanshu* [jap. *Kanjo*] 漢書 (achevé en 82), le traité que Ban Gu 班固 (32-92) dédia à l'histoire des Han, où *xiaoshuo* [jap. *shōsetsu*] 小説 indiquerait les « menus propos », les bavardages rassemblés par des modestes fonctionnaires pour informer le souverain de l'état d'esprit de la population. D'une manière générale, il semble désigner pendant des siècles tous les textes non canoniques, subsidiaires à l'orthodoxie historiographique (*zhengshi* [jap. *seishi*] 正史). *Xiaoshuo* fut ainsi souvent lié à l'idée de *baishi* [jap. *haishi*] 稗史 (histoire non officielle) et ce sens restera très marqué jusque dans le Japon de Meiji, malgré l'évolution du terme. Car il refléta de manière plus manifeste l'idée de fiction dès le XVII^e^ siècle, en parallèle au développement d'une littérature en langue vulgaire. À cette époque, il désignait les romans-fleuves, tels le *Sanguozhi yanyi (Roman des Trois Royaumes)*, le *Xiyou ji (Pérégrination vers l'Ouest)*, le *Shuihuzhuan (Au bord de l'eau)*, le *Jin Ping Mei (Lotus, Fiole et Fleur d'or)* ou le *Honglou Meng (Le rêve dans le pavillon rouge)*. C'est dans cette acception qu'il apparaît pour la première fois au Japon, lorsque des érudits confucéens (Ogyū Sorai, Itō Tōgai et autres) se penchèrent sur la phonologie et la linguistique chinoises, en utilisant justement ces textes qui offraient une prise directe sur la langue parlée. Ceux qui étudiaient ce genre de littérature furent dès lors appelés *shōsetsuka* 小説家 (experts en *shōsetsu*) et, jusqu'aux années 1880, *shōsetsu* se référa surtout aux *xiaoshuo* vernaculaires de l'époque Ming, qui au Japon étaient aussi très lus (en version annotée, en traduction ou encore en adaptation) et, surtout, très appréciés. Par extension, *shōsetsu* était également employé pour désigner les *yomihon* qui, souvent, s'inspiraient de pans entiers de ces *xiaoshuo*. À Meiji, les romans politiques hériteront du terme puisqu'ils dérivent formellement des *yomihon*[138].

Deuxième difficulté que présente le terme de *shōsetsu* est qu'il s'impose rapidement comme la traduction de l'anglais *novel*. La plupart des dictionnaires de Meiji[139] semblent en effet s'accorder pour traduire *shōsetsu* par *novel*, *story book* ou *fiction* (en général les trois sont proposés). À l'inverse, si *novel* (au sens de récit de fiction) est souvent rendu par *shōsetsu*, on rencontre également *kusazōshi* (livre illustré), *saku-monogatari* (récit fabriqué) ou *mezurashiki hanashi* (histoire singulière). Cette hésitation terminologique peut éventuellement s'expliquer par le fait qu'il n'y avait pas encore,

---

[138] Pour les acceptions pré-modernes de *shōsetsu* / *xiaoshuo*, voir Wilt IDEMA et Lloyd HAFT, *A Guide to Chinese Literature*, Ann Arbor, 1997, pp. 198-203 ; André LÉVY, s. v. « xiaoshuo », in id., *Dictionnaire de la littérature chinoise*, Paris 2000 ; Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, Paris, 1993 [trad. du chinois de Charles BISOTTO], pp. 19-54 ; Tomi SUZUKI, *Narrating the Self – Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, 1996, pp. 16-19.

[139] J'ai consulté : *Waei gorin shūsei* 和英語林集成 (1872[1], 1894[2]) ; *Eiwa jii* 英和辞彙 (1873[1], 1882[2]) ; *Eiwa shōchū jiten* 英和掌中辞典 (1873) ; *Eiwa shūchin jii* 英和袖珍字彙 (1884) ; *Eiwa jii* 英和辞彙 (1885) ; *Eiwa waeijii daizen* 英和和英字彙大全 (1885-86), *Waei daijiten* 和英大辞典 (1896).

dans la première moitié de l'ère Meiji, un concept qui puisse correspondre de manière univoque à l'anglais *novel*. À mesure que l'identité *novel – shōsetsu* s'impose, ce dernier s'enrichit du sens attaché au premier, à savoir de récit fictif en prose qui prend pour sujet la société contemporaine et vise notamment à montrer le travail des passions, par opposition à *romance* qui désigne plutôt le récit d'aventures souvent extravagantes[140].
La troisième difficulté provient du fait que les liens qui se tissent entre ce *shōsetsu* en pleine mutation et les autres genres de fiction narrative sont difficiles à démêler. Dans les années 1880, le *shōsetsu* s'invente une généalogie : malgré que son extension ait été relativement restreinte avant Meiji, il en vient à désigner rétrospectivement l'ensemble des œuvres qui s'apparentent à lui (*monogatari, kusazōshi, yomihon, gesaku…*), incluant dans son acception la plus large le *shōsetsu* chinois et le *novel* occidental. Dans ce mouvement vers une synthèse d'un genre romanesque unique, la grande tripartition occidentale entre roman, théâtre et poésie a certainement joué un rôle majeur, séparant le roman / *shōsetsu* des autres genres narratifs à qui il devait beaucoup (littérature dramatique : *jōruri, nō, kabuki…* ou littérature « orale » : *kōdan, rakugo…* notamment)[141].
En outre, il faut bien garder à l'esprit le fait que la position de ce *shōsetsu* en voie de formation change rapidement dans la hiérarchie des genres littéraires. Il était en effet largement méprisé dans les premières années de Meiji par les penseurs des « Lumières ». Le plus radical, Nakamura Masanao 中村正直 (1832-1891), était tout à fait hostile à l'idée de fiction. Il détestait le roman, en tout cas le roman de son époque, et se fit connaître pour ses pamphlets hargneux, dont les titres sont des euphémismes du contenu : *Shōsetsu no zōsuru shigai* 小説ノ蔵スル四害 *(Les quatres fléaux que comportent les romans)* ou *Insho o funkisuru jippō* 淫書ヲ焚毀スル十法 *(Dix moyens pour brûler les livres licencieux)*, 1876[142]. Dans un second temps toutefois, ces intellectuels commenceront à y voir un moyen efficace pour édifier les masses, ouvrant la voie à l'expansion du roman politique. Le fait même que des hommes d'un statut social élevé produisent ouvertement ce genre d'ouvrages contribua grandement à changer l'image du roman.

---

[140] Sir Walter Scott donne dans le supplément de la huitième édition de l'*Encyclopedia Britanica* de 1824 (« Essay on Romance ») les définitions suivantes qui semblent valides pour tout le XIX^e^ siècle. *Romance* : « a fictitious narrative in prose or verse ; the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents. », qu'il oppose à *Novel* : « a fictitious narrative, differing from the Romance because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society. » La référence américaine, *Webster's Dictionary* de 1828, propose : *Romance* : « A fabulous relation or story of adventures and incidents, designed for the entertainment of readers. » et *Novel* : « A fictitious tale or narrative in prose, intended to exhibit the operation of the passions, and particularly of love. »

[141] Dans la conception confucéenne, il n'y a pas de frontière nette entre ce que l'on désigne en Occident par roman et théâtre.

[142] YANAGIDA Izumi 柳田泉, *Meiji shoki no bungaku shisō* 明治初期の文学思想 *(La Pensée littéraire au début de Meiji)*, vol. 1, 1965, pp. 250-261.

Ce renversement fut aussi rapide que radical, car à la fin des années 1880, le roman était quasiment devenu la forme d'expression littéraire la plus élevée, ainsi qu'en témoigne par exemple Uchida Roan :

> Quittant la situation inférieure d'ouvrage de divertissement, le roman bondit d'un coup au grade d'élément fondamental d'une civilisation, de grande œuvre remarquable qu'un savant prestigieux peut considérer comme sa mission et à laquelle il peut se consacrer sans vergogne.[143]

Ainsi, tandis que l'idée même de littérature s'affranchit de la conception confucéenne d'étude ou connaissance des classiques chinois, restrictive par définition puisqu'elle exclut d'emblée toute la production littéraire en langue vernaculaire, et s'affirme dans son acception moderne plus synthétique qui privilégie la dimension esthétique du texte, le roman va gagner la place centrale dans cette nouvelle acception de la littérature.

Dans une réflexion sur ces évolutions qui s'opèrent au cours des années 1880, on ne peut négliger l'importance de *Shōsetsu shinzui* 小説神髄 *(La Quintessence du roman)* de Tsubouchi Shōyō. Il eut certes un impact limité dans l'immédiat (quoiqu'il stimula vivement des écrivains majeurs comme Futabatei Shimei, Ozaki Kōyō ou Yamada Bimyō) et il est difficile de mesurer à quel point il a marqué les consciences, mais il ne faut pas oublier que les idées dont il est porteur ont été transmises à travers d'autres textes : la préface à sa traduction de la première moitié du roman d'Edward Bulwer-Lytton *Rienzi*, *Gaiseishi-den* 慨世士伝 (*Biographie d'un patriote*, 1884), par exemple, annonce déjà les idées majeures de la *Quintessence* et, s'agissant d'un roman, elles ont vraisemblablement connu une plus large audience. Quoiqu'il en soit, il est tout aussi intéressant de considérer la *Quintessence*, sinon comme un acteur, du moins comme un témoin précoce de l'évolution de la conception du roman dans les années 1880. Indépendamment de la question de son rayonnement, ce texte mérite une attention particulière en tant que symptôme d'une tentative pour couper *bungaku* de son signifié originel confucéen (étude, savoir) et l'attacher à une conception occidentale de la littérature (qui privilégie la dimension esthétique du texte) à travers la valorisation de l'identité entre *shōsetsu* et *novel*[144].

---

[143] « Futabatei Shimei no isshō » 二葉亭四迷の一生 (« La vie de Futabatei Shimei »), in *Omoidasu hitobito* おもひ出す人々 *(Ceux dont je me souviens)*, 1907, cité par SUZUKI Sadami, *Nihon no bungaku gainen…*, p. 200 ; traduit par Emmanuel LOZERAND, *Littérature et génie national…*, p. 246, qui fournit d'ailleurs un autre exemple intéressant du statut privilégié du roman à la fin des années 1880 à travers ce passage de l'introduction de l'histoire littéraire de Mikami et Takatsu : « Seul le roman se développa alors de manière privilégiée, amenant ainsi le public à croire que la littérature s'y restreignait. » (p. 247).

[144] UEDA Atsuko, *Meiji Literary Historiography: The Production of "Modern Japanese Literature"*, thèse de doctorat inédite présentée à University of Michigan, 1999, p. 9.

La *Quintessence du roman* paraît en neuf petits volumes reliés entre septembre 1885 et avril 1886 aux éditions Shōgetsudō 松月堂. Les quatre premiers livres forment la première partie théorique qui comporte cinq chapitres intitulés *shōsetsu sōron* 小説総論 *(Introduction à l'étude du roman)*, *shōsetsu no hensen* 小説の変遷 *(Évolution du roman)*, *shōsetsu no shugan* 小説の主眼 *(Objectifs du roman)*, *shōsetsu no shurui* 小説の種類 *(Genres romanesques)* et *shōsetsu no hieki* 小説の裨益 *(Bienfaits du roman)*. Les cinq derniers livres forment la seconde partie pratique : *shōsetsu hōsoku sōron* 小説法則総論 *(Introduction aux règles de composition du roman)*, *buntairon* 文体論 *(Style)*, *shikumi no hōsoku* 脚色の法則 *(Règles de la construction)*, *jidai shōsetsu no kyakushiki* 時代小説の脚色 *(Scénarisation du roman historique)*, *shujinkō no setchi* 主人公の設置 *(Mise en place du héros)* et *jojihō* 叙事法 *(Règles de la description)*[145].

Une des visées principales de Shōyō est révélée dans son introduction : il souhaite que sa théorie contribue à l'évolution du *shōsetsu* japonais jusqu'à ce qu'il surpasse le *novel* occidental et trouve sa place sur l'autel des arts à côté de la peinture, la musique ou la poésie. L'idée était sinon révolutionnaire du moins assez hardie. Le concept d'art (*bijutsu* 美術) était apparu au début des années 1870, sous la plume de Nishi Amane 西周 (1829-1897) notamment (*Bimyō gakusetsu* 美妙学説 *(Théorie du beau)*, 1872), puis s'était diffusé largement au début des années 1880, mais s'il était couramment utilisé pour désigner la musique, la poésie ou la danse vers 1884-85, ce n'est que plus tard qu'il englobera le roman ou le théâtre[146]. Le discours de Shōyō est en outre doublement original en ceci qu'il défend l'autonomie du roman et sa supériorité sur les autres arts. D'un côté, il se positionne donc contre le moralisme des *yomihon*, le didactisme des lumières ou l'engagement des romans politiques. Il réfute également l'idée romantique de l'art comme moyen d'élévation spirituelle, propagée par le titulaire de la chaire de philosophie à l'Université de Tōkyō, Ernest Fenollosa (1853-1908), dans *Bijutsu shinsetsu* 美術真説 (*Véritable théorie sur l'art*, 1882) entre autres. De l'autre, il échafaude une théorie pour démontrer la supériorité du roman par rapport à la poésie ou le théâtre notamment, parce qu'il serait le seul à même d'exprimer pleinement les préoccupations de l'homme moderne. Pour arracher le roman à la sphère d'influence de l'idée confucéenne de littérature, Shōyō devait ainsi trancher vivement et revendiquer son autonomie totale, au risque de sombrer parfois dans l'incohérence. L'exemple le plus flagrant se trouve dans le chapitre consacré aux « bienfaits du roman » où il recycle les conceptions utilitaires en bénéfices indirects que le lecteur

[145] Shōyō a vraisemblablement emprunté cette structure binaire aux traités de rhétorique anglais (KAMEI Hideo 亀井秀雄, *'Shōsetsu' ron – 'Shōsetsu shinzui' to kindai*「小説」論－「小説神髄」と近代 *(Théorie du « roman » – La Quintessence du roman et la modernité)*, Iwanami shoten, 1999, p. 3).

[146] YANAGIDA Izumi, *Meiji shoki no bungaku shisō…*, cité par SUZUKI Sadami, *Nihon no bungaku gainen…* p. 193.

peut tirer de la lecture des romans, c'est-à-dire ennoblir son caractère et apprendre à distinguer le bien du mal (les deux autres bienfaits cités étant s'informer sur les us et coutumes de tout temps et profiter d'un modèle stylistique).

Un autre problème sur lequel buta Shōyō est que ce roman moderne dont il tentait de tracer les contours est définit comme une œuvre d'imagination : il fallait donc valoriser le caractère fictif du roman dans un cadre de pensée confucéen qui le tenait en piètre estime. On a vu que, dans la hiérarchie des genres à l'époque d'Edo, l'histoire *(seishi)* avait une place prépondérante, au cœur du noyau dur de l'idée de littérature *(bungaku)*. Elle permettait au pouvoir en place d'asseoir et garantir sa légitimité à travers l'ordonnancement des événements passés. Il était courant pour les auteurs de *gesaku* (et particulièrement de *yomihon*) de la fin d'Edo de justifier leurs écrits par rapport à cette orthodoxie historiographique. Bakin, par exemple, explique dans sa préface au *yomihon* intitulé *Shunkan sōzu shima monogatari* 俊寛僧都島物語 (*Histoire du bonze Shunkan sur l'île*, 1808) que l'histoire officielle est souvent trop compliquée pour les simples gens et que le roman *(shōsetsu)*, parce qu'il excite la curiosité du lecteur et qu'il utilise un langage plus accessible, est un excellent succédané : il rend plus clair au public les valeurs morales contenues dans l'histoire et, accessoirement, il renseigne sur les mœurs d'un milieu ou d'une époque[147]. Cette attitude sera perpétuée par les auteurs de romans politiques à Meiji. Yano Ryūkei 矢野龍渓 (1850-1931) écrivait par exemple dans sa préface à *Keikoku bidan* (*Une belle histoire de gouvernement*, 1883) :

> 史家カ斉武ノ事ヲ記スルヤ多クハ其ノ大体ニ止メ当時ノ顛末ヲ詳記スル者少ク人ヲシテ糢糊雲煙ヲ隔ツルノ想ヒアラシム。是ニ於テカ始メテ其ノ欠漏ヲ補述シ戯レニ小説体ヲ学ハント欲スルノ念ヲ生シタリ。然レトモ予ノ意、本ト正史ヲ記スルニ在ルカ故ニ尋常小説ノ如ク擅ニ実事ヲ変更シ正邪善悪ヲ顛倒スルカ如キコトヲ為サス。唯実事中ニ於テ少シク潤色ヲ施スノミ。
>
> La plupart des ouvrages historiques sur Thèbes se limitent aux grandes lignes et manquent de précisions sur l'époque ; ils laissent le lecteur dans le vague. Il m'est venu l'envie de m'essayer à l'écriture romanesque pour suppléer à ces manques. Toutefois, mon intention étant d'écrire de l'histoire, je n'altèrerai pas les faits comme dans les romans usuels, ni ne renverserai les valeurs morales. Les faits réels seront simplement présentés avec un peu d'enjolivements.

Le roman suppléerait donc par l'imagination aux manques de l'histoire. Mais le travail imaginatif de Ryūkei consistait surtout à l'« enjoliver » en y nouant une intrigue amoureuse. Or pour Shōyō *(Construction du roman historique)*, l'historien arrange de toute façon les faits avec plus ou moins d'imagination, mais le romancier lui est supérieur en ceci qu'il pénètre dans la sphère privée, reproduisant non seulement les paroles et les actes insondables par l'histoire publique, mais plongeant jusqu'au cœur

---

[147] KAMEI, *Shōsetsuron*…, pp. 61-62.

même de l'individu et de ses pensées intimes[148]. La description de l'intériorité devenait ainsi un enjeu majeur du roman moderne[149].

La thèse majeure – devenue presque un aphorisme – avancée par Shōyō dans le chapitre intitulé les « Objectifs du roman » stipule : « L'objet principal du roman est le cœur humain [*ninjō*] ; le monde et les mœurs viennent en second. » 小説の主脳は人情なり世態風俗これに次ぐ. Il s'inscrit là dans la lignée d'un Motoori Norinaga, qui voyait dans l'idée de *mono no aware* (tristesse poignante des choses) l'essence de la littérature japonaise classique, ou des *ninjōbon* de Tamenaga Shunsui. La description des sentiments humains implique pour Shōyō que le romancier doit fonder la caractérisation de ses personnages sur les principes de la psychologie, ce par quoi il entend avant tout qu'ils évoluent de leur propre vie plutôt que d'être réduits à la personnification des intentions moralisantes de l'auteur (ce qu'il reproche durement aux *yomihon* de Bakin). En définissant le roman comme une sorte d'anti-*yomihon*, Shōyō semble avoir transposé et poursuivit sur le sol japonais la lutte entre *novel* et *romance*. Bien qu'il ne fasse pas expressément le rapprochement entre *romance* et *yomihon*, force est de constater que les caractéristiques que l'on prêtait au premier (aventures extravagantes) se retrouvent dans le second. Et sa définition du roman présente des similitudes avec celles du *novel*, qui n'ont rien de fortuites[150]. Il avance en tout cas dans « Évolution du roman », un chapitre qui s'inspire de la huitième édition de l'*Enyclopedia britanica* de 1824[151], la chronologie mythe – *romance* – *novel* / *shōsetsu*, plaçant ce dernier au stade le plus avancé de l'évolution de la prose narrative[152]. On notera enfin que la dichotomie posée par Shōyō (dans « Genres romanesque » il n'évoque en fait que deux genres : le roman réaliste (*mosha shōsetsu* 摸写小説 ou *artistic novel*) ou moralisant (*kanchō shōsetsu* 勧懲小説 ou *didactic novel*)) induit une relecture du *gesaku* d'Edo qui opposerait *ninjōbon* et *yomihon*, écartant tout un pan important de la production romanesque de l'époque : la veine comico-satirique.

---

[148] KAMEI, *Shōsetsuron…*, pp. 83-84.

[149] On verra au chapitre 6.2 ce que cela implique en terme de technique narrative.

[150] Voir les définitions données ci-dessus (note 140). On notera au passage que la formulation de Shōyō ressemble fort curieusement à la définition du roman que donne le *Littré* en 1872, et que l'on retrouve à quelques variations près dans plusieurs dictionnaires du XIX^e^ siècle : « Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures. » L'alternative posée par le « ou » suggère l'existence de deux types de romans (le français ne fait pas la différence entre *novel* et *romance*) ; les caractéristiques du premier (fiction, peinture des passions et des mœurs) sont bien celles défendues par Shōyō. La circulation du concept de roman à travers le monde autour de cette période mériterait une étude plus approfondie.

[151] KAMEI, *Shōsetsuron…*, p. 221.

[152] UEDA, *Meiji Literary Historiography…*, pp. 75-78.

Un dernier point crucial de la *Quintessence* est que Shōyō y propose une généalogie du roman[153], débutant aux *monogatari* de Heian et prenant toute son ampleur avec les *gesaku* d'Edo. La perspective est darwinienne[154] puisqu'il attend du roman moderne qu'il évolue jusqu'à surpasser le *novel* occidental. Elle recèle surtout une dimension nationaliste, car non seulement Shōyō exclut de son discours la littérature sinisante, mais son silence sur le roman politique et son opposition au *yomihon* peut s'interpréter comme une manœuvre pour écarter la fiction écrite en *kanbun* qui était la plus soumise à la conception confucéenne de littérature dont il cherchait justement à émanciper le roman.

Le roman moderne, du moins tel qu'il est conçu ici par Shōyō, entretient ainsi un rapport complexe à son passé. Il y cherche des racines tout en essayant de le dépasser. Bien sûr, son point de vue n'est ni unique ni omnipotent : d'autres prises de position sur la définition du roman ne tarderont pas à suivre (j'examinerai ci-après une polémique à ce sujet). Il n'en est pas moins caractéristique des problèmes posés par la construction de ce nouveau genre que fut le *shōsetsu*, ou disons, le roman « moderne ».
Un point important qu'il faut bien garder à l'esprit est que les anciens genres étaient extrêmement codifiés (on l'a vu en détail : format, langue, sujets… les contraintes étaient très fortes). Et le roman tel qu'il se profile dans la seconde moitié des années 1880 fait littéralement exploser ces contraintes (bien que l'émancipation, on s'en doute, ne fut pas subite) et ouvre la voie à une large palette d'expression, tant au niveau thématique, que formel. De là naît peut-être l'attrait immense qu'exerça ce genre sur les jeunes écrivains. Tel était l'horizon qui s'ouvrait devant Kōda Rohan quand il décida de se faire un nom en tant que romancier.

1.4 Qu'est-ce que la littérature ? – le débat autour d'Ukishiro monogatari

Le scénario courant de l'histoire littéraire du début de Meiji a longtemps fait succéder le *gesaku* de Meiji, la littérature des « Lumières », le roman politique et les traductions, puis le roman moderne de Tsubouchi Shōyō. Ce découpage mimait la succession de trois conceptions différentes de la littérature, en tant que produit de divertissement, outil didactique ou art autonome. Cette vision peut donner l'impression d'une évolution vers une fin qui serait l'art romanesque tel qu'il fut prôné par Shōyō au

---

[153] Il utilise de manière quasi indifférenciée les termes *monogatari*, *haishi* ou *shōsetsu*.

[154] Le darwinisme remporta un très large succès parmi les intellectuels japonais à travers la diffusion des œuvres de Herbert Spencer ou John Stuart Mill notamment. L'histoire est alors couramment conçue dans une perspective évolutionniste (Taguchi Ukichi, *Nihon kaika shōshi* 日本開化小史 (*Brève histoire de la civilisation japonaise*, 1877-82) par exemple).

milieu des années 1880 (on a vu qu'il a lui-même contribué à imposer cette vision évolutionniste de l'histoire littéraire). On se doute bien évidemment que cette idée ne s'est pas imposée sans heurts, que les trois conceptions ont coexisté et qu'elles ont été l'enjeu de débats animés. Et quand bien même elle aurait supplanté les autres, rien n'indique qu'une fois libéré de l'emprise du plaisir ou de la morale, le roman n'ait pas été tenté de s'acoquiner avec ses maîtresses d'antan. Shōyō est lui-même ambigu sur la question quand il déclare par exemple avoir écrit *Tōsei shosei katagi (Portrait des étudiants d'aujourd'hui)* dans le but de rectifier les mœurs décadents des étudiants[155].
À ce titre, le débat autour de la parution du roman politique de Yano Ryūkei, *Ukishiro monogatari* 浮城物語 (*La Forteresse flottante*, avril 1890), est particulièrement digne d'intérêt, car il a engagé la plupart des grands noms de la critique de l'époque et, au-delà des singularités personnelles, il révèle la fracture entre deux visions de la littérature. À savoir, selon la perspective adoptée : le dernier sursaut d'une conception utilitaire et didactique héritée de la pensée des « lumières » en butte à l'émergence d'une vision « moderne » qui défend l'autonomie de l'art[156] ; la séparation entre littérature populaire et littérature « pure »[157] ; ou encore, une divergence quant à l'extension du concept de littérature (au sens large confucéen, qui désigne le savoir dont les textes sont porteurs, ou au sens étroit moderne, qui privilégie la dimension esthétique)[158].

L'origine de la controverse remonte à un article anonyme publié dans *Jogaku zasshi* le 14 décembre 1889 (n° 191) qui portait le titre provocateur *Bungaku gokusui* 文学極衰 *(Décadence extrême de la littérature)*[159]. L'auteur, dégoûté par la vogue du roman réaliste, reprenait l'expression du journaliste et politicien chrétien **Shimada Saburō** 島田三郎 (1852-1923), qui avait dénoncé la mollesse des nouveaux écrivains (c'est-à-dire Bimyō, Kōyō, Rohan…) (*Jogaku zasshi*, décembre 1889) et soutiendra un peu plus tard l'opinion que la littérature doit « nettoyer les salissures de la société et servir de phare dans l'océan politique afin de sauver ceux qui se noient dans les vagues de la fortune et du

[155] Voir notamment la préface du texte.

[156] OCHI Haruo 越智治雄, « *Ukishiro monogatari* to sono shūi » 「浮城物語」とその周囲 (Autour d'*Ukishiro monogatari*), in *Meiji bungaku zenshū* 明治文学全集 *(Œuvres complètes de la littérature de Meiji)*, vol. 15, Chikuma Shobō, 1970, pp. 396-406.

[157] YANAGIDA Izumi, « Yano Ryūkei no *Ukishiro monogatari* ni tsuite » 矢野龍渓の『浮城物語』について (*Ukishiro monogatari* de Yano Ryūkei), in *Seiji shōsetsu kenkyū* 政治小説研究 *(Recherches sur le roman politique)*, vol. 3, Shunjū-sha, 1967, pp. 152-184.

[158] SUZUKI Sadami, *Nihon no bungaku gainen…*, pp. 211-218.

[159] Douze textes accompagnés de brefs commentaires, qui donnent une vision globale du déroulement et des enjeux du débat, sont réunis dans *Kindai bungaku hyōron taikei* 近代文学評論大系 *(Collection de critiques sur la littérature japonaise)*, vol. 1, Kadokawa shoten, 1971, pp. 89-130 et 484-489.

renom » 能く社会の汚濁を清め、又政海の燈となりて名利の波間に溺るゝの人を拯ふ者にあるべし (*Kokumin no tomo*, 2 février 1890). Une semaine plus tard (nº 192), le fondateur et rédacteur en chef de la revue, **Iwamoto Yoshiharu** 巌本善治 (1863-1942), se ralliait à cette opinion et, en même temps, fortifiait sa position en citant une déclaration récente de Fukuzawa Yukichi qui allait dans le même sens.

Iwamoto avait auparavant publié deux essais importants qui avaient suscités de vives réactions. Dans *Bungaku to shizen* 文学と自然 (*Littérature et nature*, in *Jogaku zasshi*, nº 159, avril 1889), il soutenait que :

> 最大の文学は自然の儘に自然を写し得たるもの也。極美の美術なるものは決して不徳を伴ふことを得ず。
>
> La grande littérature parvient à refléter la nature telle qu'elle est. L'art le plus beau ne peut pas aller de pair avec l'immoralité.

Il s'attira les foudres de Mori Ōgai qui défend la stricte séparation entre art, morale et science (« *Bungaku to shizen* » *o yomu* 「文学ト自然」ヲ読ム, *Kokumin no tomo*, nº 50, mai 1889) et affirme que la littérature :

> 「自然」ニ附帯セル多少ノ塵埃ヲ「想」火ニテ焚キ尽シテ能ク「美」ヲ成ス
>
> produit le *beau* en brûlant, par le feu de l'*imagination*, les poussières attachées en plus ou moins grand nombre à la *nature*[160]

Dans un autre article, intitulé *Shōsetsu ronryaku* 小説論略 (*Abrégé de théorie romanesque*, in *Jogaku zasshi*, nº 177, août 1889), Iwamoto condamnait la tendance du roman contemporain à ne décrire que des thèmes comme l'amour, le mariage, les pensions, les discours publiques ou les carrières politiques (c'est-à-dire les romans sentimentaux et politiques) et posait l'idéal d'un « roman d'une conception pure et d'une morale élevée » 意匠清潔道念純高なるの小説. Uchida Roan et Ishibashi Ningetsu avaient riposté. Le premier en arguant qu'Iwamoto connaissait peut-être la grandeur de l'univers mais ignorait sans doute les mille petites choses qui se passent dans une pension, et que le but ultime du roman était de révéler les « secrets du cœur humains » (*ninjō no hiō* 人情に秘奥), ce qui n'avait rien à voir avec la morale (« *Shōsetsu ronryaku* » *shitsugi* 「小説論略」質疑 *Questions sur l'« Abrégé de théorie romanesque »*, in *Jogaku zasshi*, nº 179, 14 septembre 1889). Il fut suivi par Ningetsu dans un éditorial de *Jogaku zasshi* (*Shōsetsu*, *shōsetsuka* 小説、小説家, in *Jogaku zasshi*, numéro non identifié).

Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868-1894) emboîta le pas aux critiques de Shimada) et Iwamoto, en annonçant à son tour son insatisfaction à l'encontre de la production littéraire contemporaine (*Tōsei bungaku no shio moyō* 当世文学の潮摸様 *(Tendances de la littérature contemporaine)*, in *Jogaku zasshi*, nº 194, janvier 1890). Il reprochait aux écrivains soit de se plier aux goûts du temps, soit de se limiter à exprimer leurs plaisirs personnels. Son point de vue était toutefois différent des deux critiques précédents, car

---

[160] Il s'inspire ici de l'idée de transsubstantiation développé par Rudolf von Gottschall (1823-1909) dans sa *Poetik* (1858) (ASAI Kiyoshi 浅井清, commentaires à *Kindai bungaku hyōron taikei…*, p. 482).

il ne défendait pas l'idée d'une littérature didactique, comme le montrera clairement la polémique qu'il engagera en 1893 avec Yamaji Aizan. Pour ce dernier en effet,

> Si un homme n'exerce aucune influence sur la société ou, en d'autres termes, s'il ne contribue en aucune manière à rendre le monde meilleur ou à le faire progresser vers un bonheur accru, il ne peut être appelé poète ou homme de lettres.[161]

Or le panthéiste romantique Tōkoku ne voit pas tant dans la littérature un exemple à suivre, qu'un moyen de libérer son âme des contraintes du monde réel et renouer avec la nature (*Jinsei ni aiwataru to wa nan no ii zo* 人生に相渉るとは何の謂ぞ *Que signifie « servir la vie » ?*, in *Bungakukai*, février 1893)[162].

Uchida Roan 内田魯庵 (1868-1929), qui était donc en conflit avec Iwamoto sur les questions de morale et de réalisme, ne pouvait pas rester sans réagir à cette vague de critiques annonçant le déclin de la littérature. Balayant sans ambages l'opinion d'Iwamoto, il demande des explications à Shimada) dans un article logiquement intitulé *Shimada Saburō-shi ni tadasu* 島田三郎氏に質す (*Question à M. Shimada Saburō*, in *Kokumin shinbun*, 1 et 2 février 1890). Il prenait ainsi la défense du monde romanesque taxé de décadence, mais sa position était ambiguë car il venait lui-même de constater un certain déclin en reprochant aux auteurs de ne rechercher que le beau style et les intrigues étonnantes (*Shōsetsu wa yūge moji ni arazu* 小説は游戯文字にあらず *(Le roman n'est pas un jeu)*, in *Jogaku zasshi*, numéro non identifié), une critique déjà formulée par Shimada[163]. Leur attente était toutefois différente : au contraire de la conception didactique de celui-ci, Roan réaffirmait son opinion que le roman doit saisir l'infinité de nuances du cœur humain.

Roan n'obtint pas de réponse directe, mais un article anonyme publié sous le titre *Bungaku sekai no kinkyō* 文学世界の近況 (*L'état actuel du monde des lettres*, in *Chōya shinbun*, 27 février 1890) précise la position des partisans de la théorie de la décadence. L'auteur pourrait être **Ozaki Yukio** 尾崎行雄 (1858-1954), ou du moins une personne qui partage sa vision de la littérature[164]. Peu avant, celui-ci avait prédit un retour du *haishi* (il faut comprendre le roman historico-politique), une fois passée la mode du « roman sentimental » (*ninjō shōsetsu* 人情小説) lancée par Shōyō (*Bungaku-jō no Ozaki Yukio-shi* 文学上の尾崎行雄氏 *(M. Ozaki Yukio et la littérature)*, in *Kokumin shinbun*, 12 février 1890). Adoptant la même posture anti-Shōyō, l'auteur de cet article critique la vogue des romans qui « reproduisent dans les détails les sentiments des gens

---

[161] Cité par Donald KEENE, *A History of Japanese Literature…*, vol. 4, p. 523. (Je traduis de l'anglais).

[162] MURAKAMI Fuminobu, « Tōkoku-Aizan *ronsō* » in *Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature*, Van Gorcum, Assen, 1996, pp. 11-13.

[163] NOMURA Takashi 野村喬, *Min'yūsha to Fuchian* 民友社と不知庵, cité par HIRAOKA Toshio 平岡敏夫, *Nihon kindai bungaku no shuppatsu* 日本近代文学の出発 *(Le Début de la littérature japonaise moderne)*, Haniwa shinsho, 1992², pp. 224-225.

[164] OCHI Haruo, « *Ukishiro monogatari* to sono shūi »…, p. 399.

ordinaires » (世間普通の人情を摸写曲尽する) et exprime son désir de voir apparaître une littérature qui « élève la grâce intérieure du peuple et développe son intelligence et sa vertu » (民衆の気韻を高め、其知性徳政を発育せん).

C'est dans ce contexte que paraît en avril 1890, *Hōchi ibun – Ukishiro monogatari* 報知異聞 浮城物語 *(La Forteresse flottante – nouvelle étrange)*[165]. Les critiques qui soutenaient la thèse de la décadence y verront l'incarnation de leur aspiration à un « grand » roman. À partir de ce moment, le débat se déplace de la question de la décadence vers la parution de ce roman et des valeurs qu'il incarne.

La Forteresse flottante est un roman d'aventure et d'anticipation scientifique, dans la veine des œuvres de Jules Verne. Le récit prend la forme d'un journal de bord écrit par un des personnages d'un groupe de jeunes gens ambitieux qui vont chercher fortune dans l'Océan Indien, menés par deux héros qui personnifient, à la manière des *yomihon*, les valeurs littéraire (Sakura Gibun 作良義文 « cerisier – prose juste ») et militaire (Tachibana Shōbu 立花勝武 « mandarinier – victoire par les armes »). Ils s'emparent d'un croiseur ultra moderne que des pirates avaient volé aux Hollandais, se lient avec un peuple indonésien qu'ils aident à combattre pour leur indépendance et, quand les deux factions finissent par conclure un traité de paix, les jeunes héros repartent en mer vers de nouvelles aventures.

Yano Ryūkei 矢野龍渓 (1850-1931) déclare sans détours dans sa préface son intention : « L'essentiel du roman consiste à réjouir les gens » (稗史小説の要は人を悦はしむるに在り). Il répétait là le point de vue qu'il avait déjà exprimé dans sa préface à *Keikoku bidan* (*Une belle histoire de gouvernement*, 1883) :

> 唯身自ラ遭ヒ易カラサルノ別天地ヲ作為シ巻ヲ開クノ人ヲシテ苦楽ノ夢境ニ遊ハシムルモノ是レ即チ稗史小説の本色ノミ。
>
> Construire un univers parallèle où l'on ne pourrait pas aisément se retrouver et envoyer folâtrer dans un monde onirique de joies et de tristesses la personne qui ouvre le volume : voilà la véritable nature du roman.

Yano concevait ainsi le roman comme un pur divertissement (encore qu'il concédait à son roman historique *Keikoku bidan* l'utilité de suppléer aux manquements de l'histoire « officielle », ce qui n'était d'ailleurs peut-être qu'une pose pour légitimer son entreprise).

Lors de sa parution en livre, le texte se pare de trois préfaces signées par des grands noms du monde des lettres, Morita Shiken, Tokutomi Sohō et Mori Ōgai, sans compter une critique du penseur Nakae Chōmin et une postface du politicien Inukai Tsuyoshi.

D'un intérêt particulier fut la préface de **Tokutomi Sohō** 徳富蘇峰 (1863-1957). Il avait déjà révélé l'essentiel de sa pensée en matière de littérature dans deux articles qu'il

---

[165] Il était paru originellement en série dans le *Hōchi shinbun* entre le 16 janvier et le 19 mars 1890 sous le titre *Hōchi ibun* 報知異聞 *(Une étrange nouvelle du Hōchi)*, mais ce n'est que lors de sa parution en volume qu'il attira véritablement l'attention des critiques.

avait publié quelques temps plus tôt : *Kinrai ryūkō no seiji shōsetsu* 近来流行の政治小説 (*La mode récente des romans politiques*, in *Kokumin no tomo*, juillet 1887), où il exprime son désir de voir émerger un roman porteur de valeurs héroïques exemplaires, et *Insupīrēshon* インスピーレーション (*Inspiration*, in *Kokumin no tomo*, mai 1888), dans lequel il situe le fondement de la littérature dans une force sacrée (*jinriki* 神力) qui transcende le moi et relève d'une vision panthéiste de la nature, sans toutefois se départir (comme Tōkoku lui en fera la critique) d'une conception confucéenne moralisante. On aura compris que *La forteresse* combla l'attente de Sohō. Il voyait dans ce « *Suikoden* du XIX^e^ siècle » (第十九世紀の水滸伝) un grand roman qui « introduisait l'esprit des études pratiques[166] du XIX^e^ siècle dans l'univers de la littérature fictionnelle » (十九世紀の実学を架空文学の中に寓したる者).

Les critiques les plus vives contre cette conception d'une littérature ludique ou didactique furent lancées par Uchida Roan et Ishibashi Ningetsu.

Ishibashi Ningetsu 石橋忍月 (1865-1926) travaillait alors pour *Kokumin no tomo* et *Kōko shinbun*. C'était avec Roan un des jeunes critiques les plus respectés de la fin des années 80. Spécialiste de droit allemand, il fondait sa critique sur les théories de Lessing et d'Aristote d'un côté, de Shōyō et d'Ariga Nagao de l'autre. Ningetsu, qui soutenait que « l'essentiel du roman consiste à copier le caractère et les pensées des personnages » (*Ukigumo no hōhen* 浮雲の褒貶 *Critique d'Ukigumo*, in *Jogaku zasshi*, sept-oct 1887), reprochait surtout à *La Forteresse flottante* le fait que les personnages n'étaient que l'ombre de l'intention auctoriale (*shukō no kagebōshi* 趣向の影法師) (*Hōchi ibun (Yano Ryūkei-shi cho)* 報知異聞（矢野龍渓氏著）*« Une étrange nouvelle du Hōchi » de M. Yano Ryūkei*, in *Kokumin no tomo*, n^o^ 78, avril 1890), ce qui peut se lire dans la perspective des théories de Shōyō comme un manquement à la vraisemblance psychologique au profit du dessein d'un auteur tyrannique. Pour en faire un « véritable » roman, explique-t-il, il aurait fallu approfondir l'idée que les personnages sont mus par une sorte de cupidité matérialiste pour obtenir la gloire. Et il conclut en exprimant son attente de voir apparaître un roman qui saisirait les mystères de l'univers (*tenchi no genmyō* 天地の玄妙).

Uchida Roan se montra encore plus acerbe dans sa longue critique (*« Ukishiro monogatari » o yomu* 「浮城物語」を読む *(Lire « La Forteresse flottante »)*, in *Kokumin shinbun*, 8, 16 et 23 mai 1890). Il attaque de front la conception de la littérature de Ryūkei, mettant en cause ses buts et sa méthode. Il affirme avec conviction que la voie du roman humaniste ouverte par Shōyō et Futabatei est la seule valide :

---

[166] *Jitsugaku* : courant de pensée qui s'oppose aux tendances spéculatives ou métaphysiques du bouddhisme ou du « néo-confucianisme » de Zhu Xi en mettant l'accent sur l'application pratique des savoirs.

> 余は考ふ、小説は人間の運命を示すものなり、人間の性情を分析して示すものなり。而して最も進歩したる小説は現代の人情を写すものにして此以外に小説なしと云ふも可なり。
> Je pense que le roman doit révéler la destinée de l'homme, révéler par l'analyse sa nature et sa sensibilité. On peut affirmer que, sous sa forme la plus évoluée, il reproduit les sentiments des hommes de son époque : il n'y a pas d'autre voie pour le roman.

Ryūkei expliquera à nouveau sa conception de la création romanesque (*Ukishiro monogatari ritsuan no shimatsu* 浮城物語立案の始末 *(Circonstances de la conception de la Forteresse flottante)*, in *Kokumin shinbun*, 28 juin – 2 juillet 1890), à peu près dans les mêmes termes que dans son introduction, sans vraiment répondre aux critiques de Ningetsu et Roan.

De ce débat un peu embrouillé, il ressort en premier lieu que la définition du roman constitue alors un enjeu majeur. Il est, selon les points de vue, considéré dans son rapport à la morale, à l'art, au réel, à la fiction, à l'histoire, au divertissement… On peut se demander si les divergences d'opinion ne tiennent pas, en partie, à une différence de génération : les plus anciens étant plus marqués par la conception confucéenne de la littérature (Ryūkei est né en 50, Shimada en 52, Ozaki en 58, Shiken en 61, Ōgai en 62, Sohō, Yoshiharu en 63, Ningetsu en 65, Roan en 68). Mais ce que je voudrais souligner ici, c'est l'absence, lourde de sens, de prise de position directe de la part des deux romanciers les plus en vue de l'époque : Ozaki Kōyō et Kōda Rohan.
On notera certes que la discussion a surtout concerné les critiques et qu'elle a d'ailleurs été menée dans la presse qui avait une certaine tradition dans le débat d'idées : *Jogaku zasshi*, *Kokumin no tomo* et *Kokumin shinbun* principalement. Kōyō et Rohan, qui travaillaient tout deux pour le *Yomiuri shinbun*, étaient donc dans une position plutôt périphérique. En outre, ce n'étaient pas des théoriciens : ils étaient avant tout romanciers, et s'il leur arrivait de pratiquer la critique d'œuvres de temps à autre, ils n'ont jamais produit, du moins dans leur jeunesse, de véritable synthèse théorique pour exposer leur vision de la littérature. Mais n'avaient-ils pas leur mot à dire, eux qui cultivaient pourtant l'idée de divertissement dans leurs pratiques littéraires ?
Les questions soulevées dans ce débat ne laisseront pas Rohan complètement indifférent. On en trouve une trace tangible dans l'une de ses œuvres de l'époque, une parodie du monde des lettres qui s'inspire de l'univers guerrier de *Shuihu zhuan (Au bord de l'eau)* : *Kenkai suikoden* 硯海水滸伝 *(Au bord de l'encrier)*[167]. Voici comment il évoque l'épisode :

> 見渡したるところ左程の豪傑もなきより我こそ一軍を起して席(むしろ)の如く八州を巻かんと矢納劉溪といふ豪傑こそ起りたれ　此人よくクルツプ砲の使用に慣れ水雷火の術を会得し経天緯地の大作用をも為し得べき人なれば　一度に五十万の大兵を起し銃砲器械の精妙を尽し浮城を根拠とし大艦の内に数十の勇将を働らかせて攻め立てたり　是を見るより三月居士は例の人切り包丁を振ツて立向ひ

[167] Publié en série du 10 au 22 août 1890 dans le *Yomiuri shinbun*. *(RZ XXIV 78-99)*

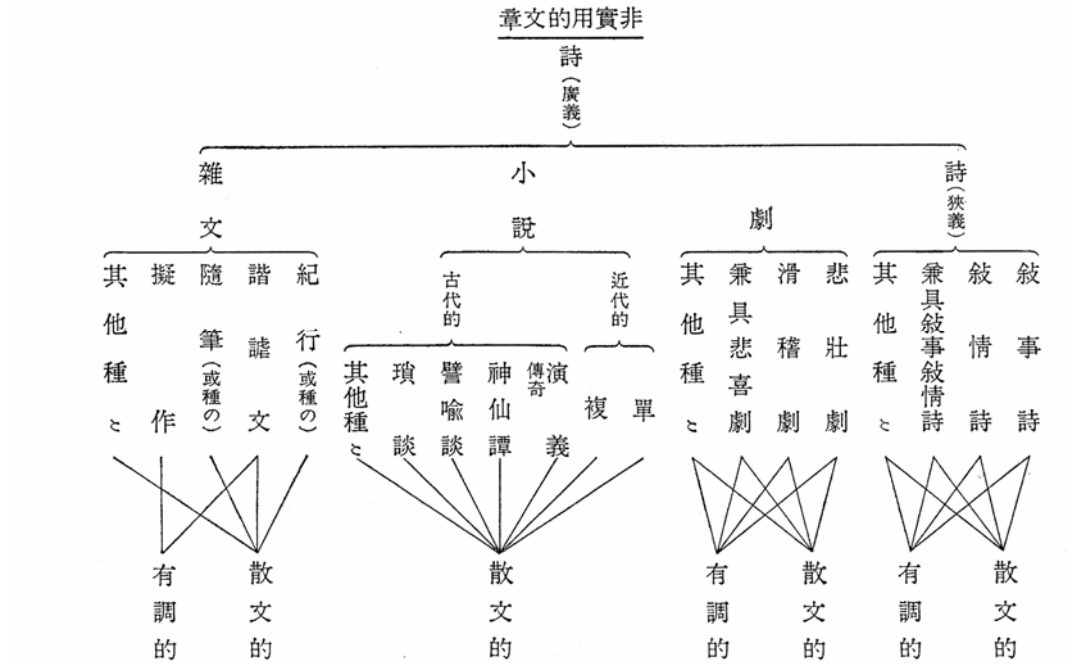
> 普知庵は例の釘抜にて船釘(ふなくぎ)を抜き取りばらばらにして漁腹のものとしてやらむと取ツてかゝる　然れども劉溪の謀反は中々深く企(たく)みたれば随分一味加担の者多く刀も釘抜もあまりきゝ目はなかりけり
>
> Voyant qu'il n'y avait plus à l'horizon de héros digne de ce nom, surgit un brave nommé Yanō Ryūkei avec l'idée qu'il pourrait lui-même lever une armée et étendre [son influence] sur tout le pays comme on déroule une natte. Cet homme s'était familiarisé avec le maniement du canon de Krupp et avait acquis la technique des mines marines : il pouvait opérer sur terre et mer. Il leva donc en un tournemain une armée de cinq cents mille soldats et, usant avec habileté de fusils, canons et autres machines, prit pour base une forteresse flottante. Il lança à l'attaque son navire manœuvré par quelques dizaines de vaillants généraux. Voyant cela, le Vénérable Sangatsu [= Ishibashi Ningetsu] brandit son coupe-chair pour lui faire face. Et Fuchian [= Uchida Roan] monta à la charge muni de sa tenaille afin de démanteler le bateau et l'envoyer nourrir les poissons. Mais la révolte de Ryūkei avait été mûrement planifiée, et grâce à l'aide de nombreux alliés, sabre et tenaille n'eurent quasiment aucun effet.

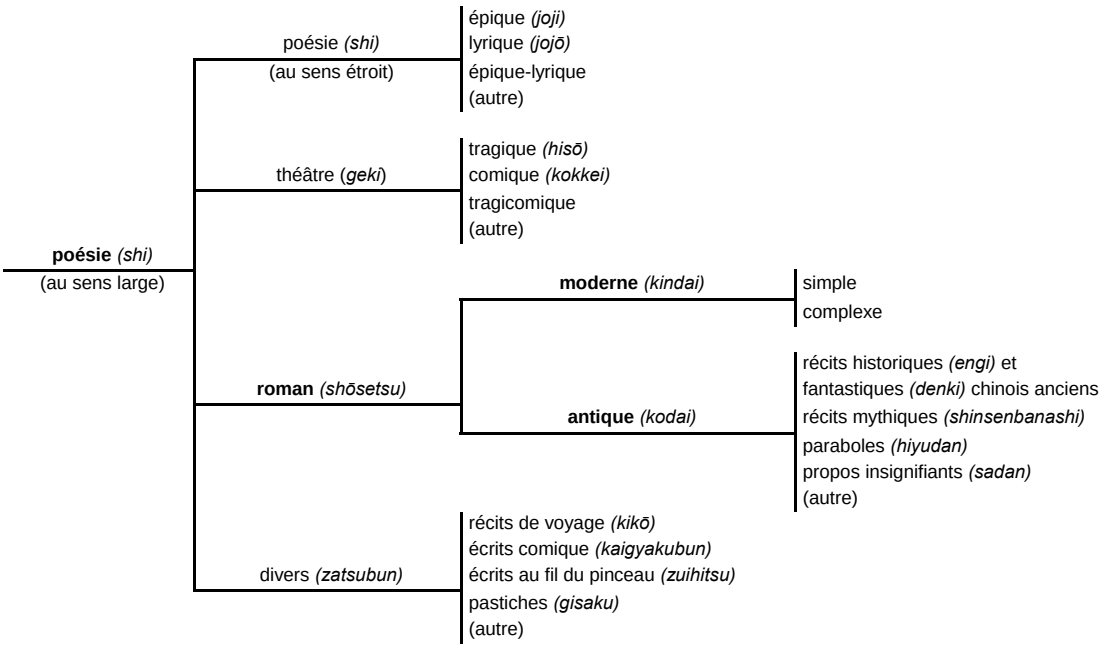
Tandis que la crème de la critique s'interrogeait sérieusement sur le sens de la littérature, Rohan s'amuse à relater l'événement sur le ton comique. On perçoit immédiatement la nature de sa posture de jeune écrivain qui cherche à éviter une implication sérieuse dans le débat critique de son temps. Il ne restera pourtant pas sourd aux interrogations de ses contemporains, car ce n'est certainement pas un hasard s'il connaît les premiers véritables grands doutes de sa vie d'écrivain au cours de cette première moitié de 1890.

Une précision encore. Si Rohan n'a que peu produit dans sa jeunesse (dans les années que j'étudie dans ce travail) de réflexions théoriques sur la littérature et qu'il s'amusait parfois à considérer son univers sur le mode satirique, il serait pourtant erroné de penser qu'il prend à la légère et méconnaît l'importance des mutations épistémologiques qui touchent le monde des lettres. On trouvera par exemple sous sa plume, certes un peu plus tardivement (et il faut garder à l'esprit l'évolution de son écriture qui s'éloigne assez rapidement au début des années 1890 de la veine comique), une tentative sincère de systématiser les genres littéraires. Le texte date de 1908 et s'intitule *Futsū bunshōron* 普通文章論 *(Théorie du texte ordinaire)*[168]. Il s'agit en réalité d'une sorte de manuel de composition, d'aide à la rédaction, mais le début présente une théorie plus générale de la littérature qui retient l'attention. Rohan divise d'emblée le champ du littéraire en deux catégories : les textes pratiques (*jitsuyōteki bunshō* 実用的文章) et artistiques (*bijutsuteki bunshō* 美術的文章). Les premiers « remplissent une certaine mission, sont réellement utiles dans le vrai monde » (実世間の実際上に役に立てられて何等かの任務を果す) ; les seconds « n'ont pas de rapports directs avec les vrais affaires importantes du monde » (世の実際の要務に対して直接には交渉せぬ), ils ne seraient pas pour autant inutiles, car ils servent à donner aux gens le sens du beau

[168] Publié en octobre 1908 aux éditions Hakubunkan 博文館. *(RZ XXVII 169-296)*

(*bikan* 美感). Sur la base de cette première distinction, Rohan élabore ensuite deux schémas censés ordonner l'ensemble des textes possibles pour chaque catégorie[169].





[169] Je ne reproduis ici que le premier qui classifie les textes « artistiques ». Pour information, le second opère une division en sept champs majeurs : religion (*shūkyō* 宗教), droit (*hōritsu* 法律), politique et militaire (*seiji oyobi gunji* 政治及軍事), science et technique (*kagaku oyobi gijutsu* 科学及技術), industrie et commerce (*seisan oyobi shōgyō* 生産及商業), littérature, histoire et géographie (*bungaku oyobi rekishi chiri* 文学及歴史地理), et enfin, société (*shakō* 社交).

Il faut bien garder à l'esprit qu'il ne s'agit là que d'une sorte de manuel d'écriture et que Rohan ne développe pas son schéma, ne fournit pas d'exemples, ni ici, ni dans d'autres textes. Cela dit, on peut mesurer à quel point, même chez un auteur réputé « traditionnaliste », les catégories occidentales ont pénétré les conceptions autochtones. Sa grande division pratique/artistique (quoiqu'elle ne soit pas forcément étrangère au confucianisme) illustre bien la désintégration du schéma mis en évidence par les recherches de Suzuki Sadami (cf. p. 22), qui représente la conception japonaise de la littérature à Edo, au profit de l'émancipation des belles-lettres du domaine de la littérature en tant que connaissance pratique. Rohan va même jusqu'à parler d'une « barrière stricte qui empêche toute confusion entre les deux » (二者の相混淆雑糅することの出来ない厳重な牆壁). Il reprend en outre, la distinction occidentale entre le prosaïque (*sanbunteki* 散文的) et le lyrique (*yūchōteki* 有調的) ; ainsi que la tripartition poésie[170], théâtre et roman[171]. Il semble enfin éviter soigneusement tous les termes génériques autochtones (à quelques exceptions près comme *kikō* 紀行 « récit de voyage » ou *zuihitsu* 随筆 « essai au fil du pinceau »). Peut-être avait-il copié ces schémas d'un ouvrage occidental ou ressassait-il une vision courante partagée par les intellectuels de son époque, mais là n'est pas tellement la question. Bien qu'il ne pousse pas plus avant sa réflexion, le goût presque naïf pour la taxinomie dont il fait montre ici n'exprime-t-il pas une volonté sincère de maîtriser un tant soit peu cet objet aux contours mouvants qu'était devenu la littérature moderne ? Comme si classifier et dénommer permettait de ne pas perdre complètement pied.

Après cette longue plongée dans les entrailles du *shōsetsu* de Meiji, on entrevoit que les rapports de Rohan à ce genre sont complexes et changeants. J'espère néanmoins pouvoir apporter quelques éclaircissements au cours de ce travail.

---

[170] Poésie (*shi* 詩) prise ici au sens étroit, qui contraste avec poésie au sens large (le même *shi*) qui désigne l'ensemble des textes artistiques (un usage fréquent depuis les années 20 l'ère Meiji).

[171] Le roman est divisé selon une classification assez obscure qui distingue roman moderne et roman antique. Rohan aurait-il inclus les fictions traditionnelles japonaises *(monogatari, kusazōshi, gesaku…)* dans la catégorie du « roman moderne » ? C'est ce que je serais porté à croire étant donné qu'elles n'ont pas leur place dans la catégorie « antique » sinon sous « autre », mais alors pourquoi une part si importante des productions textuelles serait-elle rangée sous une étiquette anonyme ?

2. KŌDA ROHAN ET LE MONDE DES LETTRES AUTOUR DE 1890

La construction d'une identité se fait toujours par rapport à l'autre. Pour évaluer l'identité littéraire d'un écrivain, il est bon de s'interroger sur ses repères intellectuels, passés ou présent (ses « modèles »), ses rapports avec ses contemporains, etc. Pour mener cette réflexion, la notion d'image me paraît particulièrement féconde puisqu'elle se situe précisément entre le moi et le monde : l'écrivain est le premier créateur de son image, mais elle se construit également dans un rapport dialogique avec le discours critique et historiographique, à coups de surenchères, réfutations, ou simples réajustements. Cette image de lui, l'écrivain la construit principalement à travers ses textes, consciemment ou non. En effet, le statut du narrateur, les styles utilisés, les techniques narratives, les croyances implicites et explicites… contribuent à donner au lecteur une image de celui-ci. Mais il est aussi un personnage public, qui en dehors de son discours textuel, incarne sa fonction d'une certaine manière ; et la manière dont il joue son rôle d'écrivain est également génératrice de son image aux yeux du public. C'est cet aspect-là qui sera envisagé dans ce chapitre.

En situant Rohan dans son époque, on se donnera ainsi les moyens de poser une réflexion sur son image, et ce à deux niveaux. D'une part, sa trajectoire au sein du monde des lettres (comment évolue-t-il dans cette microsociété : quelles sont ses fréquentations, où publie-t-il ?) permet d'évaluer globalement son image. De l'autre, son milieu d'origine, sa formation, ses lectures ou ses amitiés sont autant d'éléments qui modèlent son imaginaire ; imaginaire qui nourrit à son tour ses fantasmes identitaires.

2.1 Vue d'ensemble

La carrière littéraire de Kōda Rohan s'étend sur presque soixante ans : de ses débuts de romancier en 1889 jusqu'à sa mort en 1947, il ne cesse jamais d'écrire, malgré les doutes et les réorientations. Son œuvre est imposante, 44 volumes dans la seconde édition des œuvres complètes[172] qui se répartissent comme suit :

[172] KODA Rohan 幸田露伴, *Rohan zenshū* 露伴全集 *(Œuvres complètes de Rohan)*, éd. par l'Association Kagyū (蝸牛会 Kagyū-kai), Iwanami shoten 岩波書店, 1952-1980.

1-9	« romans »	小説	24-28	critiques	評論
10-11	littérature de jeunesse	少年文学	29-31	essais	随筆
12	pièces de théâtres	戯曲	32	préfaces et postfaces	題跋・歌文
13	poésies	詩	33-37	*Suikoden*, traduction annotée	訳註水滸伝
14	récits de voyage	紀行	38	journaux	日記
15-17	chroniques historiques	史伝	39	lettres	書簡
18	recherches	研究	40	textes divers	雑纂
19	études philologiques	考証	41	supplément	別冊
20-23	commentaire au *Bashō shichibu-shū*	評釈芭蕉七部集	annexes	fragments complémentaires	拾遺

Ce tableau donne la mesure de ce que fut Rohan sur l'ensemble de sa carrière d'écrivain : un romancier tout d'abord, mais qui s'est essayé à toutes les autres formes d'expression littéraire (théâtre, poésie, récit de voyage, essai, journal intime…), touchant même à ce que l'on désigne habituellement par le terme de paralittérature, notamment des nouvelles pour la jeunesse. Traducteur également, comme beaucoup d'écrivains japonais le furent, mais du chinois, ce qui est plus rare. Érudit enfin, qui mena des recherches savantes sur la culture chinoise et japonaise.

Cette production foisonnante et protéiforme ne se répartit pas de manière homogène dans le temps : il convient de fixer quelques points de repère. La guerre russo-japonaise (1904-1905) marque un tournant important dans son œuvre : il s'était fait jusqu'alors un nom en tant que romancier, et bien que la guerre sino-japonaise (1894-1895) avait déjà ébranlé sa confiance dans la fiction romanesque et marqué un frein à son activité « créatrice », l'incitant à se tourner davantage vers le commentaire et l'édition, la tendance s'inverse radicalement après la guerre russo-japonaise. C'est d'ailleurs plus globalement un point de rupture important dans l'histoire littéraire, qui voit s'imposer la langue « moderne » fondée sur l'oral, ainsi que le roman naturaliste.

Si la période sur laquelle porte ce travail (1889-1895) voit l'explosion de son génie romanesque, il faut bien garder à l'esprit que le roman ne constitue qu'une part de son œuvre, fut-elle la plus connue. Car dans la globalité, Rohan donne l'impression de s'être finalement trouvé un peu à l'étroit dans ce genre. Comme s'il avait cédé dans sa jeunesse à l'illusion, alors communément partagée, que toutes les possibilités littéraires semblaient contenues dans le roman, que la littérature toute entière s'y réduisait, pour renouer plus tard avec une vision plus large de la pratique de l'écriture. Comme si, peut-être, il avait échoué à faire du roman un instrument de connaissance à la mesure de ses ambitions.

Si l'on jette un œil dans sa bibliothèque, ce n'est pas tant l'image d'un romancier qu'elle nous renvoie, que celle d'un grand érudit. Elle fit l'objet d'un catalogage vers la

fin de la guerre[173]. Le 4 août 1944, sa fille Aya avait dit à Yanagida Izumi qu'elle souhaitait mettre prochainement la bibliothèque de son père quelque part à l'abri. De retour chez lui, en entendant les bombardements sur la ville, il fut saisi d'un sentiment d'urgence et pensa qu'il fallait au moins procéder à un recensement des titres, au cas où. Le temps étant compté, il centra son catalogage sur les ouvrages chinois (*kansho* 漢書), excluant les « ouvrages courants de littérature nationale » (*futsū no kokubunmotsu* 普通の国文物) (ce qu'il entend par là n'est pas clair), les revues ou les publications récentes reçues en cadeau, ainsi que des reproductions d'ouvrages de la bibliothèque privée du fief de Kaga, *Sonkeikaku* 尊経閣 (qui compte environ 100'000 titres), que Rohan avait emmené avec lui en banlieue, la nouvelle édition de l'intégrale du canon bouddhique en 100 volumes, *Taishō shinshū Daizōkyō* 大正新脩大蔵経, ou l'édition compacte de la très vaste collection de classiques chinois (plus de 4000 œuvres), *Congshu jicheng* [jap. *Sōsho shūsei*] 叢書集成. Peu après, la bibliothèque fut déplacée en province, avant que la maison de Rohan ne brûle suite aux bombardements. Elle fut ensuite complètement dispersée après sa mort : le catalogue de Yanagida reste le seul témoin.

Le catalogue compte environ 1300 titres et recouvre la « plus grande partie » (*taihan* 大半) des livres possédés par Rohan. Il s'étend d'abord à tous les domaines de la pensée orientale : les classiques chinois et livres de sinologie (qui composent la majeure partie du catalogue), les textes bouddhiques, les classiques japonais et les ouvrages canoniques du taoïsme. On trouve de nombreux livres de et sur la poésie chinoise et japonaise, des dictionnaires en tous genres et ouvrages de linguistique, des livres sur l'art, notamment la musique, le théâtre, la peinture, la calligraphie, sur les échecs japonais, ainsi qu'un certain nombre d'ouvrages scientifiques, de physique, géologie ou botanique. On remarquera l'absence presque totale de livres de fiction (seulement quelques romans chinois et *monogatari* ; mais cette catégorie de livre entrait-elle peut-être dans ce que Yanagida appelle les « ouvrages courants de littérature nationale ») et d'ouvrages en langues occidentales (une dizaine de titres en tout). Il y eut bien sûr des entrées et sorties dans la bibliothèque au fil du temps – on sait par exemple qu'il perdit une partie de sa collection de livre sur le taoïsme lors d'un déménagement en 1894 –, mais elle donne néanmoins une image assez fidèle de ce que fut Rohan sur l'ensemble de sa carrière : un grand érudit versé dans la culture sino-japonaise.

---

[173] Le catalogue fut publié dans le numéro de mars-avril 1966 de la revue *Bungaku* 文学 et reprit dans Nihon bungaku kenkyū shiryō kankō-kai (日本文学研究資料刊行会 Association pour la publication de documents scientifiques sur la littérature japonaise) (éd.), *Kōda Rohan – Higuchi Ichiyō* 幸田露伴・樋口一葉, Yūseidō, 1982, pp. 102-122.

2.2 Ascendance, origine et formation

La construction identitaire, fut-elle d'une image publique telle que celle de l'écrivain, peut difficilement s'évaluer en faisant totale abstraction du milieu d'origine qui la fonde. Quelques remarques s'imposent sur l'ascendance, l'origine et la formation de Kōda Shigeyuki 幸田成行 (alias Rohan 露伴).

On notera d'abord que Rohan est issu d'une famille de fonctionnaires au service du shogoun. Son grand-père, Toshisada 利貞, travaillait au château d'Edo comme *omote-bōzu* 表坊主, un petit fonctionnaire au service des seigneurs provinciaux (*daimyō* 大名) montés à la capitale. Sa fille, Yū 猷, unique héritière de la famille, épousa un moine au service du shogoun chargé des audiences officielles et des cérémonies du thé (*oku-bōzu* 奥坊主), Imanishi Shigenobu 今西成延, qui prit le nom de Kōda. Le rapport qui liait ces fonctionnaires à la religion n'est pas clair : leur titre (*bōzu* « moine »), renvoie peut-être plus au fait qu'ils arboraient les signes extérieurs du moine (cheveux rasé et robes noires), comme les maîtres de *renga* ou de *haikai* par exemple, qu'à un véritable statut monacal. Quoiqu'il en soit, la Restauration de Meiji plongea beaucoup des petits samouraïs fonctionnaires partisans du shogounat dans une noire misère. La famille Kōda fut de ceux-là : Shigenobu, qui possédait une grande maison d'environ septante tatamis avec une imposante porte ornée de bronze, ainsi qu'une dizaine de terrains en ville, dut revendre peu à peu tout son patrimoine pour faire face aux difficultés économiques (il travailla un temps pour le Ministère des Finances, mais fut mis à la retraite prématurée en décembre 1885 à la suite de réformes administratives).

Cette ascendance, Rohan la partage avec un grand nombre d'écrivains de sa génération (Ozaki Kōyō, né dans une famille de marchands, constitue une exception notoire). C'est en effet de cette couche sociale que sont issus la plupart des intellectuels qui contribuèrent aux réformes littéraires. La construction d'une littérature moderne fut principalement l'œuvre de ces « laissés-pour-compte » de la modernisation politico-économique du pays[174]. Pour se convaincre que la littérature moderne naît en marge du pouvoir, il suffit de rappeler par exemple que les romans politiques sont écrits par les partisans de l'opposition ou que beaucoup d'écrivains actifs à la fin des années 1880 se sont détournés à un moment ou à un autre d'une carrière prometteuse dans le gouvernement ou l'industrie (car ils étaient souvent entrés dans les meilleures écoles du pays) pour se lancer dans l'écriture (il n'y a guère que Mori Ōgai qui ait mené de front les deux carrières ; d'autres, comme Futabatei Shimei ou Ishibashi Ningetsu, s'éloignèrent des lettres quand ils rejoignirent la fonction publique).

---

[174] C'est la thèse proposée par HIRAOKA Toshio 平岡敏夫, *Nihon kindai bungaku no shuppatsu* 日本近代文学の出発 *(Le Début de la littérature japonaise moderne)*, Haniwa shinsho, 1992[2].

Deuxième point à relever : Rohan est un natif d'Edo, un *edokko*. Il revendique fièrement cette identité qui renvoie l'image d'un homme sans gêne et sans façon, fier et courageux, mais aussi impétueux et irréfléchi. Mais derrière le cliché, il pourrait bien se cacher la conscience d'une sensibilité esthétique particulière. Car ce n'est vraisemblablement pas un hasard si la plupart des écrivains des groupes de Negishi et du Ken'yūsha qu'il fréquentait, sont précisément nés à la capitale. Et au-delà des différences qui les séparent, ils se rejoignent au moins dans l'image de « traditionalistes » qu'ils se sont attaché ; comme si l'ancrage dans la ville d'Edo les portait à une certaine nostalgie que ne pouvaient partager les provinciaux montés à Tōkyō.

Finalement, deux points sont à relever au niveau de son éducation. Rohan entre à l'âge de huit ans, en 1875, à l'École normale de Tōkyō d'Ochanomizu (*Ochanomizu Tōkyō shihan gakkō* お茶の水東京師範学校). Après un début difficile, car il n'était pas habitué au système d'examens périodiques, il achève le cursus complet de huit ans en quatre années seulement (comme Natsume Sōseki d'ailleurs). Mais la suite s'avère plus chaotique : un an à la Première École Secondaire de Tōkyō (*Tōkyō-fu daiichi chūgakkō* 東京府第一中学校) où il suit le programme régulier (*seisoku* 正則 : études des classiques sino-japonais), puis après un peu plus d'un an d'interruption, il passe un an à l'École Anglaise de Tōkyō (*Tōkyō eigakkō* 東京英学校, une école préparatoire aux examens de l'université). En parallèle, depuis le début 1880, il fréquente régulièrement la Bibliothèque de Tōkyō (*Tōkyō toshokan* 東京図書館) où il lit tout ce qui lui passe sous la main (ouvrages « hétérodoxes » confucéens, classiques bouddhiques, littérature romanesque d'Edo) ; et dès 1882, il suit des cours dans une école privée, Geigi-juku 迎曦塾, où il se familiarise avec la pensée néo-confucéenne de Zhu Xi [jap. Shu Ki] 朱熹. La situation familiale devenue précaire, Rohan se voit contraint d'arrêter ses études pour gagner son indépendance financière : il devient boursier à l'École technique de télégraphie (*Denshin shūgi gakkō* 電信修技学校) de Shiodome 汐留 en août 1883. Après un an de cours et un an de stage au bureau central de Tsukiji, il est envoyé pour trois ans, en juillet 1885, dans la petite bourgade de Yoichi en Hokkaïdō[175]. Il se retrouve ainsi éloigné momentanément de la vie intellectuelle de la capitale.

[175] Yoichi était un petit port d'environ cinq mille habitants, qui vivait principalement de la pêche au hareng et venait d'implanter des vergers de pommiers. La région était alors en plein essor et constituait sans doute un terrain propice pour les entrepreneurs ambitieux, mais elle offrait bien peu de stimulations intellectuelles. (NIHEI Aizō 二瓶愛蔵, *Wakaki hi no Rohan* 若き日の露伴 *(Le Jeune Rohan)*, Meizendō, 1978, pp. 69-70)

Sekiya Hiroshi donne beaucoup d'importance aux premières années d'étude de Rohan[176]. Il fait partie de la première génération à bénéficier du nouveau système d'éducation (*gakusei* 学制), dont les grandes lignes sont définies en 1872 et qui favorisait l'élitisme méritocratique. Le modèle se voulait certes universel, car il visait à garantir une éducation égale à l'ensemble de la population, mais il était excessivement élitiste au sens où un système d'examens périodiques (qui sera assoupli ultérieurement) décidait de la place des élèves dans la salle de cours et de leur passage dans les classes supérieures. L'ambition qui anime Rohan ne peut certainement pas se réduire à son éducation élitiste, mais si l'on considère le système d'éducation mis en place dans les années 1870 comme un symptôme de l'idéologie carriériste (*risshin shusse shugi* 立身出世主義) du début de Meiji, force est de convenir que Rohan, et même plus largement tous ses frères et sœurs, ont baigné dans le rêve du succès et de l'avancement social.

En effet, des six enfants qui ont survécu jusqu'à l'âge adulte dans la famille Kōda tous ont, chacun à sa manière, réussi dans leur vie professionnelle. L'aîné, Kōda Shigetsune 幸田成常 (1858-1925), le moins connu de tous, se lança dans les affaires et devint directeur d'une grande entreprise de filature. Le second fils, adopté par la famille Gunji, Gunji Shigetada 郡司成忠 (1860-1924), fut un brillant officier de marine. Il partit en 1893 pour explorer les îles Kouriles où il s'installa avec une petite colonie d'une cinquantaine de personnes. Il occupa le littoral de la péninsule du Kamtchaka avec une armée de volontaires pendant la guerre russo-japonaise, fut capturé, puis, après la guerre, fonda une entreprise de pêche. Les deux sœurs de Rohan, Kōda Nobu 幸田延 (1870-1946) et Andō Kō 安藤幸(1878-1963), firent toutes deux de brillantes carrières de musiciennes. Nobu, la pianiste, fit partie de la première volée d'étudiants à finir la toute nouvelle école de musique fondée par le Ministère de l'Éducation en 1879, *Ongaku torishirabe-gakari* 音楽取調掛. Elle obtint une bourse du gouvernement et séjourna six ans à l'étranger, à Boston puis à Vienne, pour parfaire ses connaissances musicales. Après son retour, elle enseigna dans son école d'origine, renommée École de musique de Tōkyō (*Tōkyō ongaku gakkō* 東京音楽学校). La cadette Kō, la violoniste, suivit un parcours similaire à Nobu : école de musique, quatre ans d'études à Berlin, puis enseigna aux côtés de sa sœur jusqu'à sa retraite[177]. Finalement, le cadet de la

---

[176] SEKIYA Hiroshi 関谷博, « Rohan no shuppatsu – "hō" tenkan-ki no seishun-zō » 露伴の出発－＜法＞転換期の青春像 (Les Débuts de Rohan – Portrait d'une jeunesse dans une période de changement de la « loi »), in *Gakushūin Daigaku kokugo kokubungaku kaishi* 学習院大学国語国文学会誌 XXXII-3 (1989), pp. 43-56.

[177] Pour une biographie des deux sœurs musiciennes, voir HAGIYA Yukiko 萩谷由喜子, *Kōda shimai – yōgaku reimeiki o sasaeta Kōda Nobu to Andō Kō* 幸田姉妹　洋楽黎明期を支えた幸田延と安藤幸 *(Les sœurs Kōda – Kōda Nobu, Andō Kō et leur contribution à l'avènement de la musique occidentale)*, Shopan, 2003.

famille, Kōda Shigetomo 幸田成友 (1873-1954) est bien connu des historiens. Il se fit un nom dans le domaine de l'histoire économique, mais était également versé dans l'histoire des relations culturelles entre l'Orient et l'Occident, ainsi que dans l'histoire du christianisme au Japon. Ses méthodes de travail rigoureuses lui valurent le surnom de *shirabe-ma* 調べ魔 (« démon de l'investigation »). Il travailla notamment aux archives de la ville d'Ōsaka, où il collabora à la compilation d'une histoire de la ville. Il enseigna également un certain temps à l'Université Keiō.

Quant à Rohan, il connut une longue et brillante carrière d'écrivain, couronnée par quelques honneurs : il devient lecteur à la Faculté des Lettres de l'Université de Kyōto en 1908 (poste qu'il résignera après un an), reçoit en 1911 le titre, encore très rare à l'époque, de docteur ès lettres (*bungaku hakushi* 文学博士), celui-là même que refuse Natsume Sōseki, est nommé à l'Académie Impériale des Sciences (*Teikoku gakushi-in* 帝国学士院) en 1927, reçoit la médaille de l'Ordre de la Culture (*bunka kunshō* 文化勲章) en 1937 et dans la foulée, devient membre de l'Académie Impériale des Arts (*Teikoku geijutsu-in* 帝国芸術院). Il n'avait pourtant, rappelons-le, suivit qu'une formation de télégraphiste.

En contradiction avec la pose d'écrivain désinvolte qu'il prend dans ses romans de jeunesse, l'homme paraît donc plutôt ambitieux. La détermination avec laquelle il se lance dans le monde des lettres en 1889 est en tout cas inflexible. Déjà en Hokkaïdō, il rêve de se faire un nom comme homme de lettre – *Devenir savant et aller à la capitale rencontrer des grands noms* 学成都下会名士, chante-t-il dans son recueil de poèmes –, et quand il se décide enfin à publier son premier roman, *Tsuyu dandan* 露団々 *(Gouttelettes de rosée)*, c'est avec une assurance et une effronterie sans pareille qu'il va demander une préface à Yoda Gakkai 依田学海 (1833-1909)[178] : écrivez-moi une préface si l'œuvre vous plaît, sinon je me retirerai sans vous en tenir rigueur, déclare-t-il en substance. Gakkai la lira le soir même : vivement impressionné, il écrira quelques lignes et retournera le manuscrit au jeune inconnu[179]. Rohan se souvient :

> もとより拙き稿にはあり又名をさへも人に知られぬ一書生が初めての作なれば、売れむことをば私(ひそか)に覚束無くは自己(みづ)からも思ひ居たるものゝ、汝が筆に成りしものなど如何で世間に出づべきやと、我が文を金港堂に視せしことの今朝発覚せる際父上の一語に罵り斥けられしには、流石口惜さの波胸の海に立ちて、願はくは価低くとも売れよかし、悪紙になりとも我が号の印せられて上れよかしと祈り居ける
>
> Le manuscrit était médiocre et c'était l'œuvre d'un débutant inconnu, mais je gardais la vague espérance en mon for intérieur qu'il se vende. « Comment veux-tu qu'une œuvre de ta plume paraisse au grand jour ! » Ce matin, mon père venait de découvrir que j'avais montré mon texte [aux éditions] Kinkōdō et m'avait vertement tancé. Ses

[178] Érudit confucéen. Il occupa plusieurs postes dans le gouvernement de Meiji, notamment au Ministère de l'Éducation. Après sa retraite en 1885, il contribua grandement aux réformes des arts dramatiques. Il est un des intellectuels de sa génération qui se montra le plus ouvert à la nouvelle littérature de son époque. Il écrivit lui-même quelques drames historiques, ainsi que des romans et des essais.

[179] Voir les entrées du 18 au 22 janvier 1888 dans *Gakkai nichiroku* 学海日録 *(Journal de Gakkai)*, 1990, vol. 7, pp. 301-302.

> paroles avaient soulevé des vagues de vexation dans la mer de mon cœur. Je priais. Pourvu qu'il se vende, fût-ce à bas prix. Qu'importe si c'est un mauvais torchon, mais faites que mon nom y soit imprimé. *(Ivre d'allégresse, RZ XIV 21)*

Le second point à relever concernant les années de formation de Rohan est le sens que revêt son expérience de télégraphiste en Hokkaïdō. Alors que Shōyō écrit la *Quintessence*, qu'Ōgai séjourne en Allemagne ou que Kōyō et Bimyō fondent la première revue littéraire du Japon, Rohan est muté à Yoichi, dans une région encore sauvage, bien loin de l'effervescence intellectuelle de la capitale. Ses études de télégraphiste, suivies de ces deux ans d'« exil » (c'est comme cela qu'ils les décrira dans ses poèmes), le situe d'emblée à l'écart de la majeure partie des producteurs et penseurs de la littérature dans les années 1880, qui se sont formé l'esprit dans les grandes écoles du pays ; même si rares sont ceux qui terminèrent leur cursus universitaire, ils furent néanmoins au cœur des centres de diffusion des savoirs occidentaux et, plus largement, de la vie intellectuelle. En contrepartie, Hokkaïdō nourrit en Rohan un élément porteur de son œuvre romanesque : le bouddhisme, en particulier le zen.

L'attirance pour le bouddhisme est profondément ancrée dans l'esprit de Rohan. Enfant, il aidait déjà sa grand-mère dans ses tâches religieuses (offrandes aux divinités, visite des tombes des ancêtres), et adolescent, s'initiait au canon bouddhique, en sus des classiques chinois et des *gesaku* d'Edo qu'il lisait comme la plupart de ses contemporains ; il fréquenta même au début des années 1880, en ces temps où fleurissaient de nombreuses réunions qui traitaient de divers sujets politiques, culturels ou scientifiques, un groupe de discussion sur le bouddhisme, l'« Association de la respectueuse harmonie » (*Wakei-kai* 和敬会, du nom d'un concept esthétique associé à l'art du thé). Hokkaïdō fut l'occasion pour Rohan de faire l'expérience d'une relation privilégiée avec le responsable du temple zen à Yoichi, le moine Tōkai 東開. De retour à la capitale, son intérêt n'a pas faibli, bien au contraire : il copie par exemple comme exercice de style le *Sanbu kana-shō* 三部仮名鈔 du moine Kōa 向阿 (1265-1345), un texte réputé pour sa prose élégante, qui expose la doctrine de la secte de la Terre Pure (Jōdo-shū 浄土宗). Son père se serait même demandé si son fils n'allait pas se faire moine. Son attirance pour la vie contemplative se prolongera après ses débuts d'écrivain ; elle atteint un paroxysme vers 1890, quand il se fait raser le crâne par les mains de sa mère. Il continuera à écrire, mais le geste est lourd de sens à cette époque où ses contemporains aimaient à se laisser pousser la moustache au sortir de l'université. Il gardera cette apparence de moine, portant toujours le kimono japonais, jusqu'en 1895, après que la guerre sino-japonaise et une grave maladie l'aient éloigné de la création romanesque. Les écrits de cette période sont ainsi logiquement imprégnés de références au bouddhisme : on y reviendra plus en détail ; il suffit ici, pour se faire une

idée de l'image que Rohan projetait sur ses lecteurs, de citer l'appréciation de Yoshida Kōu dans son *Annuaire critique des écrivains contemporains* (1891) :

> 君の小説は禅臭味多く君の文章には経文質また少なからず故に脱俗悟道の読者ならずば其意を解し難し
> Vos romans sentent souvent le zen et votre prose ressemble souvent aux soutras. C'est pourquoi ils sont difficiles à saisir pour le lecteur profane. (pp. 15-16)

Cette particularité fait de Rohan un personnage singulier dans le monde des lettres vers 1890 (il ne partage ce penchant guère qu'avec Saganoya Omuro[180]). Et pour bien mesurer l'ampleur de son originalité, il convient de rappeler que le bouddhisme avait été stigmatisé dans les premières années de Meiji. En effet, après la Restauration, le gouvernement essaya d'établir le *shintō* comme religion d'État, non seulement par des mesures de promotion, mais surtout par une répression systématique du bouddhisme. Les méthodes de ceux qui, au milieu du XVII^e^ siècle, avaient été des cas isolés, bien que très hargneux, d'épurateurs anti-bouddhistes (Okayama, Aizu, Mito)[181], et qui avaient refait surface avec toujours plus de force dans les mêmes fiefs et dans d'autres encore à partir de la troisième décennie du XIX^e^ (Mito, Tsuwano, Satsuma, Chōshū)[182], furent reprises sur une vaste échelle par le nouvel État centralisé. Ce bastion pro-*shintō* qu'était le Ministère des Rites (*Jingishō* 神祇省 de 1871 à 1872, renommé *Kyōbushō* 教部省, Ministère de la Religion) ne fit que poursuivre et étendre avec une ardeur renouvelée les gestes typiques de l'attaque étatique aux religions dans n'importe quel pays à n'importe quelle époque : fermeture voire destruction des temples, laïcisation des moines et des nonnes, confiscation des terres, vente ou destruction des images saintes et des objets de culte, suppression du réseau de patronage laïque (*danka* 檀家). Parallèlement, il fallait renforcer le *shintō* en tant que religion d'État et fondement du pouvoir impérial : tout syncrétisme aurait été banni (le panthéon des *kami* serait désormais clairement distinct des divinités bouddhistes, tout objet de culte bouddhiste serait éloigné des sanctuaires, les cérémonies ésotériques ou magiques seraient

---

[180] Il avait fait la connaissance de Futabatei au département de russe de l'École de langues étrangères de Tōkyō. Il travailla un moment au Bureau des statistiques (Tōkei-in 統計院) où son chef l'initie à la pensée bouddhique. Il se retrouve sans emploi suite à la fermeture du bureau et aspire alors à devenir économiste, mais Futabatei lui suggère la voie des lettres et ils visitent ensemble Shōyō dont il deviendra le disciple. Il publie principalement des histoires d'amour dans la veine romantique. Mais pratique aussi le récit allégorique et philosophique, *Ruten* 流転 (*Métempsychose*, 1889) ou *Mugenkyō* (*Entre rêve et réalité*, 1891), où il mêle mystique chrétienne et mythologie bouddhique. En ce sens, Saganoya est sans doute plus proche de la sensibilité romantique que de Rohan.

[181] À Okayama ce fut le *daimyō* Ikeda Mitsumasa 池田光政 (1609-1682), conseillé par Kumazawa Banzan 熊沢蕃山 (1619-1691) ; à Aizu, Hoshina Masayuki 保科正之 (1611-1673), un disciple de Yamazaki Ansai 山崎闇斎 (1619-1682) ; à Mito, Tokugawa Mitsukuni 徳川光圀 (1628-1700).

[182] À Mito le flambeau anti-bouddhiste fut repris par Tokugawa Nariaki 徳川斉昭 (1800-1860), conseillé par Aizawa Seishisai 会沢正志斎 (1782-1863) et Fujita Tōko 藤田東湖 (1806-1855) ; à Tsuwano, ce fut Kamei Koremi 亀井茲監 (1824-1885) ; à Satsuma, où depuis très longtemps le *Jōdo shinshū* 浄土真宗 avait été banni, Shimazu Nariakira 島津斉彬 (1809-1858).

apanage exclusif du *shintô*), l'enregistrement d'état civil n'aurait plus lieu dans les temples, mais dans les sanctuaires. En quelques années, les deux mots d'ordres de la nouvelle politique religieuse, séparer les deux doctrines (*shinbutsu bunri* 神仏分離) pour éradiquer le bouddhisme (*haibutsu kishaku* 廃仏毀釈), furent appliqués avec zèle. Le coup subi par le bouddhisme fut fulgurant[183], mais pas mortel : après les premières dures années de la répression, il trouva ensuite du répit grâce à la fermeture du *Kyōbushō* (1877) et la liberté de culte garantie par la Constitution de Meiji (1889).
On comprend bien que dans ce contexte, même si la répression était passée, afficher son penchant pour la pensée bouddhique était pour le moins inhabituel. Il était alors plus à la mode de se tourner vers le christianisme, comme le firent les écrivains romantiques, ainsi que tout le reste de la famille Kōda excepté Rohan ![184] Mais cultiver son originalité était précisément une des stratégies du jeune romancier.

2.3 Repères intellectuels

Bouddhisme, confucianisme et taoïsme sont les pensées qui ont profondément marqué la vision du monde de Rohan. L'influence du bouddhisme fut particulièrement forte dans ses jeunes années, mais il ne semble pas tellement s'intéresser aux hommes qui l'ont incarné, du moins, aucun moine n'a semble-t-il fait l'objet de ses recherches érudites : il avait plutôt une attirance esthétique pour l'imaginaire qu'il véhicule ou intellectuelle pour certains concepts fondateurs de ce système de pensée. Il n'est pas pour autant dépourvu de maîtres à penser. S'il ne fallait n'en retenir qu'un seul, le nom du poète Matsuo Bashō s'imposerait naturellement.
Rohan s'initie aux *haikai* de Bashō au début des années 1880, quand il vivait chez son frère aîné qui tenait de temps en temps des réunions poétiques chez lui. Dès sa première œuvre publiée, *Tsuyu dandan* 露団々 (*Gouttelettes de rosée*, 1889), il exprime sa

---

[183] Bien qu'à manipuler avec circonspection (puisque jusqu'en 1872, il n'y eut pas de recensement de la population systématique et moderne), les données qui nous sont parvenues sont frappantes : le nombre de temples, compris entre 460'000 et 500'000 dans les dernières décennies d'Edo, se trouva réduit à 71'962 en 1876. Et encore : 75'926 moines en 1872, contre 19'490 en 1876 ; 6'068 nonnes et 1872, contre 1'067 en 1876. Voir à ce propos Martin COLLCUTT, « Buddhism : the threat of eradication », in Marius B. Jansen, Gilbert Rozman (éd.), *Japan in transition – From Tokugawa to Meiji*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 142-167 (tabl. p. 162)

[184] Alors que Rohan travaillait en Hokkaidō, son père, touché par un sermon du pasteur presbytérien Uemura Masahisa 植村正久 (1858-1925), qui édita plusieurs revues d'obédience chrétienne et collabora à la première traduction de l'Ancien Testament (1887), avait renoncé à sa foi en le Soutra du Lotus (*Hokke-kyō* 法華経) – une école de la secte Nichiren 日蓮宗 – et converti toute sa famille au christianisme. Il tentera en vain de convaincre Rohan. Celui-ci n'éprouvait cependant aucune hostilité à l'égard de cette religion. Il allait souvent à l'église écouter des sermons et lut la Bible. Il se rapprocha également de quelques fidèles auprès desquels il perfectionna un peu son anglais.

dette intellectuelle en couronnant chacun des chapitres par un poème de Bashō. Multipliant les citations directes ou les références à l'image mythique du moine poète itinérant qu'il incarne (au même titre que Saigyō, qui fut aussi, mais dans une moindre mesure, un personnage cher à Rohan[185]), il semble particulièrement attaché à l'homme, à sa vie ; il avait même projeté un temps la rédaction de sa biographie, entreprit l'établissement d'une chronologie, mais ce projet restera inachevé et ne donnera naissance qu'à quelques essais comme *Bashō to Kikaku* 芭蕉と其角 (1890). D'un autre côté, alors qu'il rencontre en 1890 ses premiers doutes d'écrivain, il voit dans la poésie tardive de Bashō la sincérité et l'abnégation qui lui font défaut. S'il avait déclaré vers cette époque qu'il n'était pas encore en mesure de saisir le poète[186], il n'aura de cesse d'approfondir sa lecture, publiant des essais, rééditant des textes, participant à une recherche collective, *Bashō haiku kenkyū* 芭蕉俳句研究 (*Recherches sur les haiku de Bashō*, 3 vol., 1922-1926), et surtout, peaufinant depuis 1920 un commentaire magistral qu'il acheva au crépuscule de sa vie : *Bashō shichibu-shū* 芭蕉七部集評釈 (*Commentaires du « Recueil de poésie de Bashō en sept parties »*).

Plus sporadiquement, on peut évoquer quelques noms qui reviennent sous la plume de Rohan entre 1889 et 1895. Ihara Saikaku, d'abord. Rohan avait été introduit à la lecture de son œuvre peu après son retour de Hokkaidō en 1887 par son ami Awashima Kangetsu. Il avait lu ses romans majeurs et tenté de faire revivre son rythme particulier dans l'écriture de nouvelles comme *Issetsuna* 一刹那 (*Un instant*, 1889) ou son œuvre de consécration *Fūryūbutsu* 風流仏 (*Le Bouddha d'Amour*, 1889), dont Tsubouchi Shōyō regrettera qu'elle pousse la fièvre pour Saikaku à un paroxysme. Dans la foulée, Rohan lui consacra plusieurs essais, mais rapidement, il semble peu apprécier qu'on l'associe à un épigone de Saikaku et fait plusieurs déclarations de reniement. Malgré tout, il conservera un certain goût pour cet auteur, compilant par exemple avec Ozaki Kōyō une sélection de ses œuvres, *Saikaku bunsui* 西鶴文粋, en 1903.

Qu'en est-il des autres auteurs de *gesaku* ? Comme la plupart de ses contemporains, Rohan les avait lu avec beaucoup d'enthousiasme. Surtout Bakin. Tanehiko également. Il eut une période durant laquelle il se passionna pour les *sharebon*, publiant un catalogue recensant environ deux cents titres, *Konnyakubon mokuroku* 蒟蒻本目録 (avril 1891).

D'après Yanagida Izumi, il faudrait également réévaluer l'importance de Li Bai pour le jeune Rohan[187]. Ce n'est toutefois que plus tardivement qu'il fait l'objet de ses

---

[185] Il lui consacrera notamment une nouvelle, *Futsuka monogatari* 二日物語 (*Histoire de deux jours*, 1898-1901).

[186] *Ichiwan no cha o Ningetsu-koji ni susumu* 一碗の茶を忍月居士に侑む *(Un bol de thé pour le Vénérable Ningetsu)*, in *Yomiuri shinbun* 読売新聞, 30 avril 1890, *RZ XXIV 67-69*.

[187] *Kōda Rohan* 幸田露伴, Chūōkōron, 1942, annexe pp. 5-7.

investigations. Notamment en 1904, dans une conférence, *Gadai to shite no shisen* 画題としての詩仙 *(Le Poète immortel [=Li Bai] comme sujet pictural)*, où il présente une courte biographie et ses réflexions sur quelques poèmes.

Dans l'ensemble, Rohan ne fut pas très loquace sur ses lectures de jeunesse, mais dans deux brèves lettres, il donne quelques indications sur ce que furent les ouvrages qui le marquèrent. La première fut publiée en janvier 1906 dans la revue *Shinkōron* 新公論 ; il cite les classiques confucéens (*jusho* 儒書), les classiques bouddhiques (*bussho* 仏書) ainsi que *Jijoron* 自助論 (1871), plus connu sous le nom de *Saikoku risshi-hen* 西国立志編 *(Récit de ceux qui en Occident allèrent au bout de leurs aspirations)*. Il s'agit de la traduction par Nakamura Masanao du *Self-Help* de Samuel Smiles, un catalogue de biographies de personnalités qui firent carrière grâce à leur persévérance, qui devint l'un des best-sellers de l'ère Meiji. Dans la seconde, publiée en septembre 1906 dans *Chūgaku sekai* 中学世界, il cite les « quatre livres » (*Shisho* 四書), qui forment le canon confucéen, le *Shūi* 周易, le *Livre des mutations* des Zhou, *Jijoron*, et *Hōtokuki* 報徳記 (*Rétribution de la vertu*, 1856), la biographie de Ninomiya Sontoku, dont il publiera en 1891 une version simplifiée dans une collection de littérature pour la jeunesse. Ces deux derniers ouvrages furent deux précieux soutiens à l'idéologie du gouvernement de Meiji : l'un incarnait à la perfection l'esprit carriériste de l'époque, l'autre fut cité comme modèle de frugalité et de dévouement dans les écoles primaires.

2.4 Rohan dans le bundan

Le dernier jour de l'an 1888, Kōda Rohan vend son premier manuscrit aux éditions Kinkōdō. Quand l'œuvre, *Tsuyu dandan* 露団々 *(Gouttelettes de rosée)*, commence à paraître deux mois plus tard dans l'une des revues les plus prestigieuses du moment, *Miyako no hana*, elle remporte immédiatement un vif succès. À peine un an après ce début retentissant sur la scène littéraire, Rohan s'impose comme un des écrivains majeurs de son temps. Afin de saisir l'enjeu des prises de position esthétiques de ce jeune romancier talentueux au cours des premières années de sa carrière, une description minimale de la structure du « champ littéraire » dans lequel il évolue s'avère indispensable.

Avant de s'atteler à cette tâche, il faut souligner que l'existence de ce champ ne va pas forcément de soi quand on parle de cette période de l'histoire littéraire, ne serait-ce que parce que la notion même de littérature évolue alors de manière significative. Or les jeunes auteurs actifs à la fin des années 1880 se distinguent de leurs aînés en ce sens qu'ils semblent précisément partager la conscience d'appartenir à une même

communauté d'écrivains ; de faire partie de ce que l'on appelle couramment depuis cette époque le *bundan* 文壇 (la « tribune des lettres », soit le monde littéraire)[188].

Décrire la structure de ce *bundan* signifie forcément en proposer une représentation. Pour l'exercice, il est préférable dans un premier temps d'éviter les appellations données a posteriori par les historiens de la littérature (réalisme, romantisme, classicisme…). Je me propose de m'intéresser à la vision qu'en avaient les auteurs de l'époque. Pour ce faire, je me fonderai sur quatre témoignages qui proviennent d'auteurs et d'années suffisamment différents pour mériter l'appellation de représentatifs, soit dans l'ordre chronologique :

– *Shōsetsu hasshū* 小説八宗 *(Les Huit Chapelles du roman)*[189] : un petit texte satirique rédigé par Saitō Ryokuu 斎藤緑雨 (1867-1904) qui présente les personnalités littéraires de cette fin des années 80. Il n'en énumère en fait que six : Tsubouchi Shōyō, Futabatei Shimei, Aeba Kōson, Yamada Bimyō, Ozaki Kōyō et Morita Shiken.

– *Tōsei sakusha hyōbanki* 当世作者評判記 *(Annuaire critique des écrivains contemporains)* de Yoshida Kōu 吉田香雨 (?-1908)[190], qui dresse un inventaire beaucoup plus exhaustif des écrivains de son temps (il en cite trente-huit).

– *Bungakusha to naru hō* 文学者となる法 *(Comment devenir écrivain)*[191] : une sorte de manuel d'initiation au métier d'écrivain rédigé par le critique Uchida Roan 内田魯庵, qui présente sur le mode satirique les usages du monde des lettres de l'époque. Dans une section intitulée « Bungakukai no dōsei o shiru hō » 文学界の動静を知る法 (Comment connaître les tendances du monde des lettres), il propose une énumération des groupes littéraires majeurs, à savoir : Min'yūsha 民友社, *Jogaku zasshi* 女学雑誌, *Sanrai* 三籟, *Yomiuri* 読売, *Asahi shinbun* 朝日新聞, Ken'yūsha 硯友社, Waseda 早稲田 et *Shigarami* 柵.

– « Sono jibun no bundan » その時分の文壇 (Le monde des lettres à cette époque)[192] : un chapitre des mémoires de Tayama Katai 田山花袋 dans lequel il divise le monde littéraire du début des années 1890 en six groupes : Ken'yūsha 硯友社, Waseda 早稲田, Sendagi 千駄木, Kokumin bungaku 国民文学, Negishi 根岸 et *Jogaku zasshi* 女学雑誌.

---

[188] Le terme est attesté dans la littérature chinoise depuis les Tang (*Yutang yishi* 玉堂遺事). Au Japon, c'est à partir du début des années 1890 qu'il commence à être employé couramment pour désigner la société des hommes de lettres en général et une communauté d'écrivains qui partagent une certaine conscience de classe, une certaine éthique professionnelle, une manière d'être écrivain, en particulier (SENUMA Shigeki 瀬沼茂樹, *s. v.* « *bundan* 文壇 », in *Nihon kindai bungaku daijiten* 日本近代文学大事典 *(Grand dictionnaire de la littérature japonaise moderne)*, vol. 4, 1977, p. 475).

[189] *Tōzai shinbun* 東西新聞, novembre 1889.

[190] Taika-dō 大華堂, 5 février 1891.

[191] Yūbunsha 右文社, avril 1894.

[192] In *Tōkyō no sanjūnen* 東京の三十年 *(Trente ans à Tōkyō)*, Hakubunkan 博文館, 1917.

L'apparente diversité des témoignages pose d'emblée plusieurs problèmes sur lesquels il convient de réfléchir avant de s'engager plus avant dans la description.

Deux options semblent se dessiner pour décrire le *bundan* : l'énumération des individus ou un découpage par groupes. Elles ne sont pas forcément antithétiques, car les écrivains majeurs font souvent « école », ce qui signifie qu'ils peuvent simplement servir de référence (comme Futabatei), mais dans la plupart des cas, on les voit prendre la tête de revues littéraires (Shōyō et *Waseda bungaku*, Bimyō et *Miyako no hana*, Ōgai et *Shigarami-sōshi*…) qui leur serviront de « vitrine » publique et publieront les textes d'écrivains qui partagent leur sensibilité esthétique. À l'extrême, ils peuvent fonder de véritables écoles littéraires (comme le Ken'yūsha de Kōyō) qui impliquent non seulement des organes de publications et un programme esthétique communs, mais aussi un fonctionnement hiérarchique centré sur leur chef de file. Dans ces deux derniers cas, la revue littéraire apparaît comme un facteur important de cohésion du groupe. L'identité groupe – revue est en tout cas suffisamment avérée pour que Roan et Katai utilisent indistinctement le nom de l'un ou l'autre pour désigner les alliances d'écrivains.

Si l'on peut lire la liste donnée par Ryokuu comme une énumération d'écrivains qui ont fait école (les huit « chapelles » du titre suggèrent bien l'idée d'école), il n'en va pas de même pour celle de Kōu. Le nombre élevé des auteurs pris en compte, le fait qu'il n'accorde pas plus de place à l'un ou l'autre, relève d'une démarche qui tend à l'exhaustivité. Son approche est intéressante car le tableau du *bundan* qu'il dresse contraste avec celui des trois autres critiques qui décrivent essentiellement l'avant-garde de la capitale. Cela peut s'expliquer par le fait que Kōu ne partage pas leur conscience d'appartenir à une élite littéraire (Ryokuu, Roan et Katai sont eux-mêmes trois écrivains renommés). C'est un *outsider* qui donne le point de vue doublement décalé d'un « simple marchand qui ne nourrit pas sa femme et ses enfants avec sa plume » et d'un lecteur d'Ōsaka. Ainsi, parmi les trente-huit écrivains qui font l'objet de sa critique, on retrouve certes beaucoup des grands noms de l'avant-garde tokyoïte, mais aussi des écrivains d'Ōsaka (Takeda Gyōtenshi, Nishimura Tenshū…), des auteurs de romans « populaires » (Gyōtenshi, Mishina Rinkei…) et des écrivains de la « vieille » génération (Udagawa Bunkai, Minami Shinji, Yano Ryūkei, Suematsu Kenchō, Suehiro Tetchō…). Tous, pourtant, étaient actifs à la fin des années 80. Si l'on songe au fait que ces auteurs publiaient de préférence en livre ou dans les journaux, la position de la revue littéraire comme médium de l'avant-garde par excellence saute aux yeux. Généralement créées par de jeunes écrivains, elles ont été, davantage que la

presse quotidienne, le lieu d'expression des nouvelles prises de positions et des expérimentations les plus hardies qui définissent les nouvelles tendances[193].

Il me semble donc déceler chez les jeunes écrivains de la génération de Rohan la conscience d'appartenir à une élite littéraire, un *bundan* au sens le plus étroit du terme. En ce sens, une connaissance minimale du fonctionnement de ce *bundan* d'avant-garde est nécessaire pour saisir la trajectoire singulière de Rohan en son sein. En suivant les regroupements proposés par Ryokuu, Roan et Katai, je propose la synthèse suivante des pôles majeurs d'influence dans le monde des lettres autour de 1890, quand Rohan fait ses débuts sur la scène littéraire :

1. Tsubouchi Shōyō et Futabatei Shimei
2. Le Ken'yūsha d'Ozaki Kōyō
3. *Iratsume* et *Miyako no hana* de Yamada Bimyō
4. Le groupe de Negishi d'Aeba Kōson
5. Le groupe de Sendagi de Mori Ōgai et *Shigarami-sōshi*
6. *Jogaku zasshi* d'Iwamoto Yoshiharu
7. Le Min'yūsha et *Kokumin no tomo*

Si l'on place cet instantané de la cartographie du *bundan* vers 1890 dans une perspective diachronique, on constate qu'à cette donne initiale viendront s'ajouter, au cours de la première moitié des années 90, de nouvelles forces (avec la parution de revues comme *Waseda bungaku*, *Teikoku bungaku*, *Bungakukai* ou *Sanrai*), tandis que d'autres perdront de leur influence (comme Futabatei ou Bimyō). Mouvements naturels à l'intérieur d'une structure de ce genre. Il faut cependant bien être conscient que l'une des forces majeures à l'œuvre derrière ces mouvements est la montée du nationalisme. Son impact sur l'évolution de la langue et de la littérature est déterminant pour saisir l'émergence dans le *bundan* d'un écrivain comme Rohan, dont l'étiquette de « traditionnaliste » usuellement attachée à son nom ne saurait se saisir en dehors de cette dynamique.

En effet, les années 1880 furent caractérisées, sur le plan politique et idéologique, par une réaction à une précédente phase de relative ouverture aux idées occidentales, et qui amena à une réaffirmation des valeurs traditionnelles. La construction d'un État moderne et centralisé avait impliqué le dépassement de l'hétérogénéité sociale et géographique caractéristiques du Japon féodal, un pas nécessaire pour obtenir un

---

[193] ODAGIRI Susumu 小田切進, « Bungei zasshi no tenbō » 文芸雑誌の展望 (Panorama des revues littéraires) in *Nihon kindai bungaku no meicho – Meiji, Taishō, Shōwa no bungei zasshi* 日本近代文学の名著　明治・大正・昭和の文芸雑誌 *(Chefs d'œuvres de la littérature japonaise moderne – Les Revues littéraires de Meiji, Taishō et Shōwa)*, *Kokubungaku* 国文学, numéro spécial, septembre 1963, p. 130. Il faut toutefois noter que si l'avant-garde littéraire se constitue principalement autour des revues, qui consacrent bien souvent les écrivains par le biais de leurs critiques, ils assoient véritablement leur réputation à travers la publication dans la presse quotidienne, qui leur assure une plus grande diffusion. Les journaux publiaient en général des œuvres plus longues, en série, tandis que les revues préféraient le format de la nouvelle.

consensus unanime devant les transformations rapides et souvent rudes imposées à la société, et pour faire face aux problèmes de sécurité intérieure et extérieure. Une modernisation fondée sur la supériorité du modèle occidental, toutefois, posait un sérieux dilemme à l'identité nationale. Après un engouement initial pour les idées européennes ou américaines, les oligarques de Meiji préférèrent limiter la validité du modèle occidental à son « savoir » (*yōsai* 洋才), défendant par contre l'esprit japonais (*wakon* 和魂). Ces choix furent officialisés dans la Constitution Meiji (*Dai Nihon teikoku kenpō* 大日本帝国憲法 « Constitution du grand Empire du Japon »), promulguée le 11 février 1889, qui s'ouvrait sur la déclaration que les Japonais étaient sujets d'un souverain divin[194]. Un concept où émergeait un certain patrimoine *shintō* et, avec lui, le mythe de l'unité ethnique et raciale des Japonais. Repoussant ainsi toute possibilité d'une vision laïque de l'État à l'image des modèles occidentaux et réaffirmant le principe traditionnel selon lequel le pouvoir politique se fondait sur la légitimation divine, l'État continua à être conçu en termes confucéens, surtout pour ce qui concerne le rapport entre le souverain et ses sujets. On retrouve ce savant mélange entre notions d'éthique confucéenne et mythe impérial *shintō* dans le « Rescrit impérial sur l'éducation » (*Kyōiku chokugo* 教育勅語)[195], promulgué en 1890 et distribué dans toutes les écoles du pays avec le portrait du souverain. Ce texte énonçait les principes sur lesquels allait être fondée l'éducation des Japonais jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale : loyauté envers l'Empereur et patriotisme, tandis que l'État était présenté comme une grande famille soumise à l'autorité du *tennō*.

À la fin des années 1880, le Japon est donc en train d'élaborer une réponse, marquée par un fort orgueil culturel, aux idées occidentales. Il prête une attention majeure à ses traditions, revient sur son histoire, encadre et catégorise son patrimoine national. Sur les pages de la revue bimensuelle *Nipponjin* 日本人 *(Les Japonais)*, fondée en 1888 par Shiga Shigetaka, naît l'expression *kokusui* 国粋 (essence nationale), dont la « préservation est un principe et une vérité ultimes ». Le quotidien *Nihon* 日本 *(Japon)* pose clairement, dans son premier numéro (11 février 1889), son but : « faire revenir à la vie et promouvoir l'esprit national que notre pays a perdu ». Le premier numéro de *Nihon bungaku* 日本文学 (*Littérature japonaise*, août 1888) proclame que, pour connaître

---

[194] On lit dans le préambule les mots de l'Empereur : « Nous [...] maintiendrons et protégerons du déclin l'ancienne forme de gouvernement [...]. Nos ancêtres, avec l'aide et le soutien des premiers sujets de l'empire, ont posé les fondements de notre empire, sur une base destinée à durer éternellement ». L'article 1 affirme: « Sur l'Empire du Japon règne et gouverne de toute éternité une lignée continue d'Empereurs », et l'article 3 : « L'Empereur est sacré et inviolable » (cité dans Robert CALVET, *Les Japonais. Histoire d'un peuple*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 214).

[195] Le *Rescrit* est dû à Inoue Kowashi, qui avait déjà participé à la rédaction de la Constitution, et, surtout, à Motoda Nagazane (Motoda Eifu, 1818-1891), mentor de l'Empereur Meiji, un ardent confucéen très conservateur.

« le caractère et la qualité d'un pays », il faut connaître son « génie national » (*kunigara* 国柄) ; et que « pour connaître le génie national d'un pays, il faut connaître sa littérature »[196]. Le terrain est donc fertile pour planter les premières histoires littéraires nationales, les premiers manuels et anthologies scolaires de « littérature japonaise », qui voient tous le jour autour de ces dates : *Kokubungaku* 国文学 (*Littérature nationale*, mai 1890), une anthologie de Ueda Kazutoshi ; *Kokubungaku tokuhon* 国文学読本 (*Livre de lecture de littérature nationale*, avril 1890) une anthologie de Haga Yaichi et Tachibana Senzaburō ; *Nihon bungaku shi* 日本文学史 (*Histoire de la littérature japonaise*, 2 vol., octobre-novembre 1890) de Mikami Sanji et Takatsu Kuwasaburō ; *Chūtō kyōiku : Nihon bunten* 中等教育日本文典 (*Classiques japonais pour l'éducation dans le secondaire*, décembre 1890) d'Ochiai Naobumi et Konakamura Yoshikata. Entre constitution d'une histoire de la littérature japonaise et nationalisme culturel, on constate donc – pour utiliser les mots d'Emmanuel Lozerand qui s'est penché en détail sur la naissance de l'historiographie littéraire moderne au Japon – l'existence d'un « lien intime ».

Linguistiquement parlant, on se trouve également dans une période qui voit un net repli des réformes entreprises en vue de simplifier la langue écrite en la calquant sur l'oral. En effet, les principales caractéristiques de la langue japonaise actuelle se fixèrent au milieu du XVIII^e^ siècle, quand le centre politico-culturel se déplaça de la région de Kyōto vers Edo. Mais la langue écrite, toujours frappée d'une inertie plus grande, resta fidèle aux formes classiques : complexe et protéiforme, nécessitant un apprentissage laborieux, elle constituait un obstacle majeur à la communication dans la nation moderne de Meiji : sa réforme était devenue un enjeu capital. Le mouvement pour l'« unification de la langue orale et de la langue écrite » (*genbun itchi* 言文一致), mené par quelques intellectuels sensibles à la nécessité d'une telle entreprise, poursuivait deux objectifs principaux : renforcer la cohésion nationale à travers la stabilisation d'une langue standardisée (le choix fut logiquement porté sur le parler bourgeois de Tōkyō), et simplifier et rationaliser la langue écrite (notamment le système d'écriture : les propositions les plus extrêmes allant jusqu'à l'abolition pure et simple des caractères chinois). Ce second objectif se révéla difficile à atteindre, notamment en raison de nombreuses résistances de la part des intellectuels qui voyaient leur monopole linguistique menacé ou qui entendaient préserver les formes classiques jugées plus nobles. Les débats s'étalèrent sur près d'un demi-siècle ; les réformes de la langue écrite eurent de la peine à être mises en pratique, à cause des

[196] Les citations de ce paragraphe sont tirées de : Emmanuel LOZERAND, *Littérature et génie national. Naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIX^e^ siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 210, 211 et 214. Je renvoie d'ailleurs à son chapitre « L'affirmation d'une Identité nationale » (p. 203-216) pour une plus vaste mise en perspective.

tendances conservatrices qui accompagnèrent la montée du nationalisme jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Les écrivains jouèrent un rôle important dans le débat, puisqu'il leur incombait, en quelque sorte, de légitimer cette langue écrite calquée sur l'oral, encore très largement perçue comme vulgaire. Mais leurs expérimentations stylistiques procédaient avant tout d'un besoin de trouver une forme d'expression adaptée aux sensibilités du monde moderne, bien que tous, loin de là, ne fussent pas insatisfaits des possibilités offertes par la langue classique : moderne ou classique, la langue fut l'enjeu d'un âpre débat littéraire. D'un côté, certains auteurs éprouvaient le besoin de dépoétiser la langue pour décrire une réalité ordinaire. Ils se calquèrent alors sur le parler de la capitale et trouvèrent l'inspiration d'un renouvellement dans les langues occidentales (à travers l'exercice de la traduction) ou dans les diverses traditions littéraires orales autochtones (*kōdan*, *rakugo*…). C'est la voie empruntée par Yamada Bimyō ou Futabatei Shimei[197]. De l'autre, une majorité d'auteurs jugeait que la littérature était avant tout une question de beau style et que seule la langue classique permettait d'échapper à la vulgarité. Ce qui n'empêchait pas l'innovation : l'exemple le plus marquant sera le

---

[197] Ils représentent deux options de *genbun-itchi* qu'ils expérimentèrent en parallèle. Étudiant en russe, Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864-1909) s'était lié à Shōyō depuis 1885 ; ils se réunissaient toutes les semaines pour parler littérature. Ce dernier l'encouragea à publier ses réflexions, mais ses textes ne rencontrèrent que peu d'écho à l'époque. Il fut toutefois plus entendu par ses productions : des traductions de Tourgueniev d'un côté : *Aibiki* あひゞき (*Rendez-vous*, 1888) et *Meguriai* めぐりあひ (*Rencontres*, 1888-89) ; un roman inachevé de l'autre : *Ukigumo* 浮雲 (*Nuages à la dérive*, 1887-89). À travers ses œuvres, il parvint à imposer un style qui se calquait sur le parler de la capitale, inspiré par le ton du conteur San'yūtei Enchō. Cependant, à la suite de son mentor, il s'éloigna lui aussi de la création romanesque pour s'engager dans une carrière de journaliste pour le gouvernement et ne revenir au roman que vers la fin de sa vie. Le dilemme que lui posait le fait de gagner de l'argent pour son art et l'influence grandissante de l'esthétique du Ken'yūsha dans le monde des lettres semblent avoir été des facteurs importants de son retrait.

Yamada Bimyō 山田美妙 (1868-1910) fut le premier écrivain du Ken'yūsha à connaître le succès et à s'émanciper du groupe suite à une brouille avec Kōyō. Après un début en épigone de Bakin, il change radicalement de direction et dévoue ses efforts à l'expérimentation du style oral. Il devient éditeur en chef d'*Iratsume* 以良都女 *(Jeune fille)* et surtout de la prestigieuse revue *Miyako no hana* 都の花 *(Fleur de la capitale)*, offrant aux partisans du *genbun-itchi* un lieu important d'expression (même si au plus fort du mouvement, la production en style oral n'atteignait qu'un tiers). Bien que la qualité de son style soit en général jugée inférieure à celle de Futabatei, ses nombreux essais sur la question ont largement contribués au développement d'une prose moderne. En habile poéticien également, il tenta, tout en réfléchissant sur les caractéristiques de la poésie japonaise, d'ouvrir de nouvelles voies rythmiques qui marquèrent le développement de la poésie de style moderne. Sa gloire fut pourtant aussi intense que brève : à partir de 1892, sa création entre dans une période de stagnation, généralement attribuée à la dispersion de ses talents multiples et à sa difficulté à évoluer socialement au sein du monde littéraire ; des scandales dans sa vie privée achèvent de ternir sa réputation et l'écartent de la société des gens de lettres.

style inspiré de la prose de Saikaku, développé par Ozaki Kōyō[198] (et dans une moindre mesure par Rohan), au début des années 90, et qui fut salué pour sa fraîcheur. Bien que derrière chaque option se cache une diversité infinie de styles, cette alternative (langue orale ou « classique ») est un critère fondamental pour comprendre les affinités esthétiques qui lient les écrivains. Portée par le renouveau du nationalisme de la fin des années 1880, cette seconde tendance supplante largement la première, qui avec l'éloignement de la création romanesque de Shōyō, Futabatei et Bimyō montre des signes d'essoufflement. Ainsi, Kōyō et Rohan s'imposent comme les deux figures de proue de ce renouveau.

Rohan, par ses choix linguistiques, ne partageait pas l'esthétique des partisans du *genbun-itchi* : il n'avait aucune affinité avec Bimyō, très peu avec Futabatei. Il publie

[198] Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1867-1903) est né à Edo dans une famille de marchands : c'est un des rares écrivains majeurs de l'époque qui n'est pas fils de samouraï. Il apprend l'anglais à l'école secondaire en s'initiant en parallèle à la littérature chinoise dans une école privée confucéenne. Il étudiera le droit et la politique (1888), puis la littérature japonaise (1889) à l'Université impériale, mais il abandonne le cursus universitaire après un échec à une session d'examens (1890). Il se consacre dès lors entièrement à l'écriture. Avant de fonder le Ken'yūsha 研友社 (Amis de l'écritoire) en 1885, il se passionne pour les *ninjōbon*. Dans les premières revues du groupe, il publie des textes de tous genres : récits, critiques, *rakugo*, poèmes de style nouveau *(shintaishi)*, poèmes fous *(kyōka)*… Ses œuvres sont empruntes de l'esprit léger du *gesaku*. Il est naturellement porté vers le bon mot et l'humour et c'est de ce côté qu'il aborde la littérature moderne anglaise. Il écrit également plusieurs œuvres dans la veine réaliste (sans doute influencé par Shōyō) qui décrivent les mœurs de cette période d'occidentalisation extrême du milieu des années 80 : *Musume hakase* 娘博士 (*Femmes savantes*, 87), *Fūryū Kyō-ningyō* 風流京人形 (*La charmante poupée de Kyōto*, 88), YES AND NO (89)… Autant de récits qui frappent les lecteurs par leur nouveauté. En outre, par l'intermédiaire d'Awashima Kangetsu, il est introduit à l'œuvre de Saikaku (vers 85), qui influencera notablement son style : vers cette époque, il est animé par un sentiment de jalousie et de rivalité à l'encontre de Bimyō, et le désir d'affirmer un style personnel à opposer au *genbun-itchi* de ce dernier. *Ninin bikuni irozange* 二人比丘尼色懺悔 (*Confessions amoureuses de deux nonnes*, 1889) puis *Shin Irozange* 新色懺悔 (*Nouvelles Confessions amoureuses*, 1890) séduisent ainsi le public grâce à ce style qui, inspiré d'une prose « classique » du début d'Edo, est particulièrement bienvenu en cette période de retour à l'ancien et de mouvement de retrait vis-à-vis de l'occidentalisation. En styliste acharné (il corrigeait sans cesse ses manuscrits), Kōyō continuera de travailler cette écriture à la Saikaku jusque vers 1892. Ses meilleures réalisations dans cette veine sont *Kyara makura* 伽羅枕 (*Oreiller d'aloès*, 1890) et surtout *Sannin-zuma* 三人褄 (*Trois épouses*, 1892). Dès 1891, une nouvelle tendance se dessine dans son œuvre : il s'essaie au *genbun-itchi* qu'il tenait jusqu'alors en sainte horreur, s'intéresse de près au réalisme psychologique, à Zola. Entre 1893 et 95, il publie principalement des libres adaptations de romans occidentaux et des écrits à quatre mains avec ses disciples. Si les critiques de l'époque jugèrent parfois sévèrement qu'il avait tari son imagination, il serait plus juste de dire qu'il essayait de donner une nouvelle tournure à son œuvre. Ses plus grandes réussites dans la veine réaliste et le style oral seront *Ao budō* 青葡萄 (*Raisins verts*, 1895) et surtout *Tajō takon* 多情多恨 (*Haines et passions*, 1896). Il reviendra toutefois à la prose classique pour son dernier roman, *Konjiki yasha* 金色夜叉 (*Le Démon doré*, 1897-1902), un immense succès populaire qu'il laissera inachevé à sa mort en 1903.

certes sa première œuvre, *Tsuyu dandan (Gouttelettes de rosée)* (et quelques autres) dans *Miyako no hana*, la revue dirigée par Bimyō. Il semble pourtant qu'il ne l'avait jamais rencontré et n'appréciait d'ailleurs guère ses œuvres[199], ni son style qu'il jugeait trop éloigné de la langue réelle[200]. Il reconnaît par contre que celui de Futabatei valait la peine d'être développé, même si *Ukigumo* lui avait donné l'impression étrange de voir une « coupe géologique » (*chishitsu no danmenzu* 地質の断面図)[201]. Futabatei s'était toutefois retiré du monde des lettres en 1889, au moment où Rohan y fait son apparition : ils n'eurent vraisemblablement quasi aucun contact direct. Quant à Shōyō, bien que l'on ne puisse pas le compter réellement comme un partisan du *genbun-itchi* (ses œuvres entre 1885 et 1889 – romans de mœurs et satires politiques – sont toutes écrites dans une langue dérivée des *gesaku*), il est souvent rapproché de Futabatei en raison de leur forte amitié intellectuelle. Il avait également un disciple dans ces années-là : Saganoya Omuro, un écrivain oublié de l'histoire littéraire, mais dont l'œuvre rappelle, sous certains points de vue (attirance pour le bouddhisme, « pré-romantisme »), celle de Rohan. Shōyō entretenait également de bons rapports avec des écrivains comme Yamada Bimyō ou Aeba Kōson (ce qui peut paraître étonnant vu leurs sensibilités esthétiques divergentes dans le domaine romanesque : le lien s'est sans doute tissé autour de leur passion commune pour le théâtre). Lecteur dans plusieurs hautes écoles de la capitale, responsable de la colonne littéraire du *Yomiuri shinbun* : à la fin des années 1880, il jouit d'une solide réputation d'érudit, de critique et d'écrivain. 1890 marque cependant un tournant dans sa carrière. Alors qu'il resserre ses activités d'enseignement sur la Faculté des Lettres de l'Institut d'études spécialisées de Tōkyō (*Tōkyō senmon gakkō* 東京専門学校, la future Université Waseda), il s'éloigne de la création romanesque[202] pour se consacrer à sa passion d'enfance : le théâtre. Il entreprend des recherches sur Shakespeare et Chikamatsu, œuvre pour la réforme du théâtre moderne, publie des drames historiques… En parallèle, il crée à la fin 1891 la revue *Waseda bungaku* 早稲田文学 dont la ligne éditoriale était nettement orientée vers la critique et la recherche érudite (quoique quelques récits commencent à paraître vers 1894). Là encore, Rohan ne connut pas directement le Shōyō romancier puisque leurs

---

[199] C'est en tout cas ce qu'il déclare à un journaliste venu l'interroger à la mort de Bimyō (*Ko Yamada Bimyōsai* 故山田美妙斎, 27 octobre 1910, *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 ; *RZ annexe I 353*).

[200] *Gengotai no bunshō to Ukigumo* 言語体の文章と浮雲 (*« Nuages à la dérive » et la prose dans le style parlé*, in Tsubouchi Shōyō, Uchida Roan, *Futabatei Shimei* 二葉亭四迷, Ekifūsha 易風社, 1909 ; *RZ XXIX 447-449*).

[201] *Ibid.*

[202] Dans *Kaioku mandan* 回憶漫談 (*Causerie autour de quelques souvenirs*, in *Waseda bungaku* 早稲田文学, juillet 1925), il explique son abandon du roman par le fait qu'il s'était rendu compte qu'il serait incapable d'écrire des œuvres à la hauteur des productions de Futabatei (cité par UEDA Atsuko, *Meiji Literary Historiography: The Production of "Modern Japanese Literature"*, thèse de doctorat inédite présentée à University of Michigan, 1999, p. 21).

périodes d'activité dans ce domaine se succèdent. Il travailla cependant un an sous sa direction, au *Yomiuri* en 1890, et l'on verra (au chapitre 6.3) comment il fut marqué par sa conception de la littérature durant cette période précisément. Mais dans l'ensemble, on peut avancer que si Rohan éprouvait certainement du respect pour Shōyō, il n'est pas évident qu'ils aient entretenu une réelle amitié, et encore moins partagé une sensibilité esthétique. Rohan naviguait indéniablement dans d'autres eaux… voyons lesquelles.

Il fait son entrée sur la scène littéraire par l'entremise d'Awashima Kangetsu 淡島寒月 (1859-1926)[203]. C'est lui qui le met en relation avec Ozaki Kōyō, qui en 1889, jouit déjà d'une certaine réputation, s'étant imposé, après la sécession de Bimyō, comme le chef de file du Ken'yūsha. Le Ken'yūsha 硯友社 (Société des amis de l'écritoire) est à l'origine une amicale d'étudiants appelée à devenir le groupe le plus influent dans le monde littéraire des années 1890. Il fut fondé en février 1885 par quatre jeunes étudiants, Ozaki Kōyō, Yamada Bimyō, Ishibashi Shian et Maruoka Kyūka. Ils avaient l'habitude de se réunir pour discuter de manière désinvolte de littérature. Ils écrivaient des textes en tout genre – poésies, nouvelles, textes satiriques, chansons populaires (*dodoitsu* 都々逸), poèmes humoristiques (*senryū* 川柳), etc. – que Kōyō et Bimyō recopiaient à la main : c'est ainsi que naît, le 2 mai 1885, la première revue du groupe, *Garakuta bunko* 我楽多文庫 *(Librairie de bric et de broc)*. Elle n'avait toutefois encore aucune visibilité publique car les premiers numéros ne circulaient qu'entre ses membres, qui se comptaient pourtant déjà par dizaines. Mais à mesure que ceux-ci se font connaître à l'extérieur, la revue sera vendue au public, puis changera de nom afin de mieux représenter leur aspiration à être pris au sérieux : le préfixe *garakuta* jugé un peu trop frivole tombe ; elle s'appellera désormais simplement *Bunko* 文庫 (mars – octobre 1889) et le genre romanesque deviendra central. Entre temps, plus de cent personnes avaient déjà rejoint la société. Ceux qui réussirent une carrière d'écrivain avaient pour nom Kawakami Bizan, Iwaya Sazanami, Hirotsu Ryūrō, Emi Suiin ou Ōhashi Otowa. D'autres s'en étaient approchés sans toutefois faire partie formellement de la clique : ils publiaient de temps en temps dans leur revue : Aeba Kōson, Minami Shinji, Awashima Kangetsu ou Kōda Rohan (des écrivains proches du groupe dit de Negishi). Bimyō fut le premier à connaître le succès et à s'émanciper du groupe. Après

[203] Il avait fait sa connaissance au début des années 80, à l'époque où ils fréquentaient tout deux la bibliothèque de Tōkyō. Kangetsu était à l'origine plutôt attiré par l'Occident. Son père était le premier japonais à avoir acheté un piano ; il ne savait pas jouer mais aimait bien le son produit quand il frappait les touches. Vivement impressionné par les écrits de Fukuzawa Yukichi, Kangetsu rêvait d'aller étudier aux États-Unis. Comme il pensait qu'il aurait à expliquer aux Américains la littérature de son pays, il se plongea dans la lecture des œuvres d'Edo. Il ne partit jamais pour l'étranger, mais il redécouvrit l'œuvre oubliée d'Ihara Saikaku qu'il s'empressa de faire lire à ses amis. Plus tard, il écrivit plusieurs essais philosophiques et se fit connaître comme un fameux collectionneur de jouets.

sa « trahison », Kōyō est plus que jamais déterminé à réussir : il s'impose peu à peu comme le chef de file et développe une véritable stratégie d'expansion en élargissant l'horizon de publication pour ses membres. Début 1889, il lance avec l'éditeur de *Bunko*, Yoshioka Tetsutarō, une collection appelée à conquérir une large audience : *Shincho hyakushu* 新著百種 *(Cent nouvelles publications)*. Chaque volume fera tour à tour connaître les écrivains du groupe ou leurs sympathisants. À la fin de l'année, Kōyō entre au *Yomiuri shinbun*, ouvrant ses colonnes aux œuvres de ses amis. Après la fin de *Bunko*, les revues se succèdent à un rythme effréné : *Shōbungaku* 小文学 (novembre 1889 – avril 1890), *Edo Murasaki* 江戸紫 (juin – décembre 1890), *Senshi bankō* 千紫万紅 (juin 1891 – avril 1892). En 92, Emi Suiin fonde son propre magazine littéraire, *Kozakura Odoshi* 小桜縅. En 94, Ōhashi Otowa prend la tête d'une des plus grandes maisons d'édition de l'époque, Hakubunkan 博文館. Tandis que le Ken'yūsha rayonne sur la scène littéraire, les disciples se pressent aux portes de ses figures de proue. Pour ne citer que les plus connus : Izumi Kyōka, Oguri Fūyō, Tokuda Shūsei chez Kōyō ; Nagai Kafū chez Sazanami ; Tayama Katai chez Suiin… Le Ken'yūsha rassemble ainsi des personnalités très différentes et il semble difficile de cerner un programme esthétique commun derrière leurs trajectoires. Quelques remarques s'imposent toutefois. Ce sont des écrivains qui se sont d'abord rassemblés par simple goût pour la littérature, sans véritable ambition professionnelle : la plupart étudiaient le droit, la médecine ou la politique, et se sont tournés plus tard vers une carrière littéraire, quand le groupe commence à se prendre, et à être pris, au sérieux. Ainsi, le ton des œuvres publiées dans *(Garakuta) Bunko* est plutôt léger, la plupart des récits sont des imitations des *gesaku*. Mais rapidement, l'influence du roman de mœurs et de sentiments (*ninjōsetai shōsetsu* 人情世帯小説) prôné par Tsubouchi Shōyō se fait ressentir sur la production. L'évolution devient très nette vers la fin des années 80 (peut-être un peu plus tôt chez Bimyō) : à mesure qu'ils prennent conscience de leur position d'écrivain dans le *bundan* et du rôle qu'ils peuvent jouer dans le renouvellement de la littérature, chacun commence à explorer à sa manière de nouvelles possibilités. Certes, l'esprit frivole des membres du Ken'yūsha leur sera souvent reproché ; les attaques les plus virulentes seront portées par les romantiques de Bungakukai. Et il est vrai que pour Kōyō et ses amis, la littérature était avant tout une question de style et que les intrigues, le regard sur la société pouvaient paraître faibles. Cela dit, il ne faut pas négliger l'importance de ce groupe qui semble jouer un rôle de transition entre les premiers jalons d'une littérature réaliste posés par Shōyō ou Futabatei, et le naturalisme du début du XX^{e} siècle.

C'est en grande partie grâce à Kōyō que Rohan déploie toute sa virtuosité. Il avait publié deux récits jouant de l'exotisme occidental dans *Miyako no hana* (pour Bimyō donc) : *Tsuyu dandan* 露団々 *(Gouttelettes de rosée)* ou *Ayashiyana* あやしやな *(Étrange !)*.

Mais c'est sous l'égide de Kōyō qu'il affirme son écriture inimitable, inspirée de la prose de Saikaku, publiant respectivement dans *Bunko* et *Shincho hyakushu*, *Issetsuna* 一刹那 *(L'instant)* et surtout son œuvre de consécration, *Fūryū-butsu* 風流仏 *(Le Bouddha d'Amour)*. Kōyō et Rohan, qui avaient considérablement accru leur réputation au cours de l'année 1889, entrent conjointement en décembre au *Yomiuri shinbun*, sous la direction de Tsubouchi Shōyō qui avait alors la charge des colonnes littéraires : pour renforcer sa réputation, l'un des journaux à grand tirage venait de s'offrir les deux stars montantes du *bundan* (ce qui illustre au passage à quel point le roman avait accru son capital symbolique). Rohan restera assez proche de Kōyō jusqu'à la mort de ce dernier en 1903, mais ces deux années 1889 et 1890 sont particulièrement significatives en ce sens où, parallèlement et chacun à sa manière, ils revisitèrent la prose de Saikaku, participant ainsi à un renouvellement du roman moderne par la relecture du passé.
Rohan ne restera toutefois qu'une seule année au *Yomiuri*, car en novembre 1890, il devient le feuilletoniste vedette du nouveau journal créé à l'occasion de l'ouverture du Parlement, *Kokkai* 国会. Ce quotidien appartenait à la société qui publiait l'*Ōsaka Asahi shinbun* et le *Tōkyō Asahi shinbun* où travaillaient respectivement deux membres du groupe de Negishi, Aeba Kōson et Miyazaki Sanmai. Plus qu'un véritable mouvement littéraire, le groupe de Negishi est avant tout un rassemblement assez lâche d'écrivains et artistes, constitué autour de Kōson[204], qui partageaient le même goût pour le divertissement. Leur nom vient du quartier de Negishi où ils s'étaient installés, un endroit particulièrement cher aux lettrés d'Edo qui aimaient y élire leur retraite. Ils

[204] Aeba Kōson 饗庭篁村 (1855-1922) est fils d'un ex-médecin monté à Edo, qui fit commerce d'étoffes avant d'ouvrir un mont-de-piété, et de sa maîtresse. Il fut confié en apprentissage à un prêteur sur gages qui l'initia au théâtre et au *haikai*. À la mort de son père, il rechigna à lui succéder et fini par entrer au *Yomiuri shinbun* comme correcteur. Remarqué par son talent par Takabatake Ransen 高畠藍泉 (1838-1885), un des plus grands auteur de *gesaku* de l'époque connu sous le nom de Ryūtei Tanehiko III[e] 三世柳亭種彦, il devint journaliste. Avec ses aînés, Ransen, mais surtout l'auteur de *rakugo* Minami Shinji 南新二 (1835-1895) et son grand ami, critique de théâtre et écrivain humoristique, Kōdō Tokuchi 幸堂得知 (1843-1913), qui avaient bien connu le monde d'Edo avant la Restauration, il apprend le goût du divertissement. Mais il s'initiera également à la littérature occidentale à travers Tsubouchi Shōyō chez qui il ravivera en échange l'intérêt pour les arts et lettres d'Edo. Au *Yomiuri*, il gagne rapidement la réputation d'un grand feuilletoniste avec *Tōsei shōnin katagi* 当世商人気質 (*L'esprit des marchands d'aujourd'hui*, 1886) puis *Hito no uwasa* 人の噂 (*Rumeurs*, 1886) ou des adaptations de nouvelles d'Edgar Allan Poe ou de Dickens. Son style s'inspire des *ukiyo zōshi* d'Ejima Kiseki et des *sharebon*, mais également d'Ihara Saikaku (dont il contribua à la redécouverte), sans se montrer imperméable aux nouvelles possibilités offertes par la littérature occidentale. Le recueil publié en décembre 1890, *Muratake* むら竹 *(Bosquet de bambou)*, qui rassemble soixante-huit de ses nouvelles et récits de voyage, marque le sommet de sa carrière. Il publie en parallèle des critiques de théâtre et des essais sur la littérature d'Edo (Bakin, Shunsui, Sanba, Ōta Nanpo…). Un différent avec le directeur du *Yomiuri* le pousse à démissionner (il sera remplacé par Rohan et Kōyō) pour rejoindre le *Tōkyō Asahi shinbun* où il publiera jusqu'à sa mort des nouvelles (de moins en moins), des récits de voyage et surtout des critiques de théâtre.

avaient pris l'habitude de se réunir entre voisins pour organiser des festins, des visites au théâtre ou des petits voyages au cours desquels s'échangeaient joyeusement satires et calembours : ils entendaient ainsi perpétuer le goût du divertissement propre aux *gesakusha* d'Edo. Vers 1888-89, ses membres (qui comptent alors Aeba Kōson, Kōdō Tokuchi, Miyazaki Sanmai, Sudō Nansui, Nakanishi Baika, Takahashi Taika, Morita Shiken…) commencent à produire quelques textes (principalement des récits de voyage, mais aussi quelques nouvelles ou critiques de théâtre…) d'où ressort un certain goût pour la mise en scène et l'autodérision. Ils éditèrent un temps une revue, *Shinshōsetsu* 新小説 (Nouveau roman) entre 1889 et 90, mais elle ne prendra véritablement de l'ampleur qu'après sa résurrection en 1896, quand Rohan puis Gotō Chūgai en deviennent rédacteurs en chef. Ainsi, la visibilité du groupe en tant que mouvement littéraire resta assez faible. Chaque écrivain avait son style bien particulier et des activités à l'extérieur du groupe, mais on peut néanmoins parler d'une écriture caractéristique du Negishi pour les textes qui naissaient de leurs activités communes. S'amuser à voir les choses ordinaires sous un angle décalé ou tenter de faire ce que personne ne fait habituellement et rire de son propre échec : tels étaient par exemple les goûts du groupe ; et tout leur art consistait à se mettre en scène de manière cocasse. Après une intense période d'activité vers 1892-93, le mouvement tendra toutefois à se disloquer. Si le poids du groupe est mineur dans l'histoire littéraire, il exerça une influence majeure sur l'écriture et la sensibilité esthétique du jeune Rohan qui s'en était rapproché depuis le début 1890 et participait régulièrement à leurs activités (elle sera examinée plus en détail au chapitre 4.2).

Il travaillera pour *Kokkai* jusqu'au dernier numéro paru en 1895. La guerre russo-japonaise marque un tournant dans son œuvre : il s'oriente plus vers l'édition et la critique. Il prendra ainsi en main l'édition de la revue *Shinshōsetsu* qui cherchera à promouvoir de nouveaux talents, publie conjointement avec Saitō Ryokuu 斎藤緑雨 (1867-1904) et Mori Ōgai 森鴎外 (1862-1922) dans la revue dirigé par ce dernier, *Mezamashigusa*, des critiques de l'actualité littéraire[205]. Rohan publiait cependant régulièrement depuis 1890 pour Ōgai, avec qui il entretenait de bons rapports d'amitié. De retour au Japon en 1888 après avoir séjourné quatre ans en Allemagne pour étudier l'hygiène, Ōgai, en parallèle à sa carrière de médecin militaire, s'était rapidement imposé sur la scène littéraire comme un redoutable théoricien, s'engageant dans d'âpres polémiques avec les ténors de la critique du moment, Tsubouchi Shōyō,

[205] *Sannin jōgo* 三人冗語 *(Propos futiles à trois voix)* paraît de mars à juillet 1896. Puis, quand Yoda Gakkai, Aeba Kōson, Ozaki Kōyō et Morita Shiken se joignent aux trois critiques, la chronique change de nom, *Unchūgo* 雲中語 *(Paroles dans les nuages)*, et se prolonge jusqu'en septembre 98. En parallèle, on retrouvera Ōgai, Rohan, Kōyō, Kōson et Shiken dans une chronique consacrée à la critique des classiques : *Hyō shinryō iroku* 標新領異録 (*Chronique singulière pour l'exploration de nouveaux territoires*, mai 97 – avril 98).

Ishibashi Ningetsu, Uchida Roan. Il avait également apporté quelques fameuses traductions, introduit le public japonais à l'esthétique allemande (Hartmann notamment), milité pour la réforme du théâtre et s'était même essayé à la création romanesque en publiant en 1890 trois nouvelles d'inspiration romantique rédigées dans une prose classique innovante. Il dirigeait depuis 1889, une nouvelle revue de critique littéraire, *Shigarami-sōshi* しがらみ草子 *(Carnet de barrage)*, qui entendait « endiguer » le flot tumultueux de la littérature de cette période en imposant une critique fondée sur les théories esthétiques et littéraires allemandes. Elle proposait également de nombreuses traductions (Lessing, Harte, Schubin, Heyse, Daudet, Andersen, Lermontov, Tourgueniev…), des études d'histoire littéraire et des biographies d'écrivains, des poésies (*kanshi*, *waka* et quelques *shintaishi*) et dans une moindre mesure des récits fictionnels. Sa mobilisation pour le front en 94 mettra toutefois un terme à cette première période de bouillonnante activité artistique. Si d'une manière générale, Rohan se prononce peu sur son aîné, ce dernier au contraire fait souvent l'éloge de ses œuvres, qu'il cite parfois pour illustrer ses théories idéalistes. En un mot, on peut dire qu'il lui fait bénéficier de son aura discursive[206].

Il est désormais clair que Rohan ne frayait pas tellement avec les partisans du *genbun-itchi*, mais qu'en est-il des « romantiques » ? Là encore, il faut noter que les rapports sont limités. Il n'eut quasiment aucun lien avec le groupe formé autour de la revue *Jogaku zasshi* 女学雑誌 *(Revue d'études féminines)* : il n'y publie quasiment jamais. C'était à l'origine une revue d'obédience chrétienne vouée à l'élévation du statut des femmes et l'extension de leurs droits, traitant aussi parfois, plus largement, de questions sociales et politiques, et qui renforça à partir de 1889 ses colonnes littéraires. Elle fut surtout le berceau du mouvement romantique : c'est en effet dans ses pages que les jeunes écrivains romantiques (Hoshino Tenchi et son frère Sekiei, Kitamura Tōkoku, Hirata Tokuboku, Shimazaki Tōson, Togawa Shūkotsu…) avaient fait leurs premières armes, avant de se réunir autour de la nouvelle revue qu'ils créèrent en janvier 1893, *Bungakukai* 文学界 *(Le monde littéraire)*. On retiendra trois points de repère intellectuels qui définissent globalement l'esthétique de ces auteurs. Le christianisme d'abord : tous avaient reçu le baptême (sinon dans les faits du moins intellectuellement). Ils partageaient ensuite une passion commune pour la littérature romantique anglaise (Byron, Shelley, Wordsworth, Keats, Carlyle, Coleridge). Une sensibilité qui trouva, enfin, une résonance dans leur appréhension de la littérature japonaise, notamment du Moyen Âge (Yoshida Kenkō, Saigyō…), à la redécouverte duquel ils contribuèrent. Le romantisme japonais se distingue ainsi de l'utilitarisme issu de la pensée des « Lumières » (bien qu'il partage peut-être avec les mouvements libéraux une recherche

[206] NIHEI Aizō 二瓶愛蔵, « Ōgai to Rohan » 鴎外と露伴, in *Wakaki hi no Rohan* 若き日の露伴 *(Le Jeune Rohan)*, Meizendō, 1978, pp. 3-49.

similaire de la liberté de l'individu et de son émancipation du carcan « féodal ») ou de la légèreté des écrivains du Ken'yūsha, qui sont considérés comme les héritiers d'une conception surannée de la littérature en tant que divertissement. La vision du monde centrée sur l'individu qu'ils proposaient se teinta rapidement d'une note pessimiste : le culte de l'infini, l'exaltation du moi, de l'art et de l'amour comme autant de moments idéaux de contact avec une réalité transcendante se muèrent en un sentiment de désenchantement et d'intolérance pour toute réalité matérielle et finie. Pas plus qu'avec *Jogaku zasshi* Rohan ne montra d'affinités avec *Bungakukai* où il n'écrivit qu'un seul texte. Pourtant, les romantiques reconnurent dans ses écrits une sensibilité esthétique proche de la leur (son ancrage dans la tradition japonaise – et notamment son attachement pour *fūryū* –, son effort pour fusionner des éléments de pensée orientaux et occidentaux, ou encore sa conception de l'amour sublimé). En outre, ils s'inspirèrent parfois de ses écrits dans leur propre production[207]. Cela dit, même si la critique a souvent décelé des traits romantiques dans l'œuvre de Rohan, il ne peut en aucun cas se confondre avec les écrivains de *Bungakukai* : il ne partageait pas leur admiration pour les poètes romantiques anglais, il n'avait qu'un intérêt curieux mais distant pour le christianisme, et sa relecture du passé littéraire national était plus dirigée vers Edo (Tōkoku, pour sa part, exécrait le ton frivole du *gesaku*) que le Moyen Âge, même s'ils se rejoignaient dans leur affection pour Bashō ou Saigyō.

Par rapport aux trois pôles qui semblent attirer Rohan (Kōyō, Kōson et Ōgai), il est intéressant, pour conclure ce schéma introductif, de rappeler quelques commentaires qu'en fait Tayama Katai. Il explique que les gens du Negishi était surtout avides de distractions, qu'ils avaient une attitude qui rappelaient celle des auteurs de *gesaku*. Ils avaient quelques affinités avec Shōyō de Waseda et Ōgai de Sendagi, mais la plupart des jeunes écrivains n'aimaient pas leur esprit suranné. Ōgai était un critique redouté qui n'hésitait pas à engager des polémiques avec ses adversaires. Kōyō le considérait comme son ennemi, et Ōgai détestait l'attitude frivole et dandy des membres du Ken'yūsha. En outre, Katai est particulièrement élogieux des traductions d'Ōgai et de Futabatei qui amenèrent selon lui un véritable bol d'air frais dans un monde littéraire dominé par le Ken'yūsha et qui montrèrent aux jeunes écrivains de sa génération une autre voie à suivre que celle de Kōson, Rohan ou Kōyō.
L'analyse de Katai est particulièrement intéressante, car elle donne le point de vue de ce qui semble bien être une nouvelle génération d'écrivains, qui succède à celle qui fait ses débuts à la fin des années 90, et s'impose comme une force émergente majeure

[207] SASABUCHI Tomoichi 笹淵友一, « Kōda Rohan to *Bungakukai* » 幸田露伴と「文学界」, in *Kōda Rohan kenkyū* 幸田露伴研究 *(Recherches sur Kōda Rohan)*, n. monographique de *Bungaku* 文学 [XLVI-11 (1978)], pp. 23-32.

autour de la guerre russo-japonaise. À ses yeux, le groupe de Negishi ou le Ken'yūsha de Kōyō semblent déjà incarner ce que la nouvelle littérature doit dépasser. On touche peut-être là à l'origine de l'image de traditionnaliste souvent attachée à Rohan.

Le tableau général des origines de Kōda Rohan, de ses points de repère intellectuels, passés et présents, et de sa trajectoire au sein du *bundan* au début des années 1890, le dépeint comme un écrivain appartenant à cette génération qui vit émerger le roman comme nouveau symbole de la littérature moderne et s'adonna avec passion à l'écriture nourrissant l'ambition de se faire un nom dans le *bundan* naissant. Très schématiquement, il semble s'attacher d'un côté l'image frivole des « littérateurs » de Negishi ou du Ken'yūsha, dont la sensibilité esthétique, qui témoigne d'un fort attachement à l'univers culturel d'Edo, sera rapidement perçue comme dépassée par une partie des écrivains de la génération suivante (naturalistes et romantiques). De l'autre, émerge déjà une facette plus « sérieuse » sur laquelle se cristallisera son image ultérieure d'érudit mais qui apparaît déjà dans ses rapports avec des représentants d'une aile plus « dure » du *bundan*, penseurs et critiques de la trempe d'un Mori Ōgai. Le tout relevé par une touche singulière : son attirance pour le bouddhisme.

2.5 Posture paradoxale de l'homme fūryū

On complétera ce portrait, par quelques faits biographiques précis mais révélateurs de l'image qu'il cherche à donner de lui-même.

Après avoir vendu le manuscrit de son premier roman aux éditions Kinkōdō pour la coquette somme de vingt yens, Rohan va fêter l'événement avec les deux amis qui lui servirent d'intermédiaire, puis, échauffés par la boisson, ils partent en voyage vers les montagnes centrales du Japon. Laissant ses compagnons en cours de route, Rohan poursuivra seul son périple jusqu'à Ōsaka, avant de retourner vers la capitale où il arrive un mois après son départ, sans un sou en poche, « extrêmement fier de la subtilité avec laquelle [il a] géré [son] budget » 自ら経済の妙を得たるに誇ること甚し[208].

Lors d'une assemblée du *Bungakukai* 文学会, qui réunissait les plus grands noms du monde des lettres[209], Rohan se présente ivre avec un volume de *Hokujoro kidan* 北女閭奇

---

[208] Ce voyage du Nouvel 1889 est raconté dans *Suikyōki* 酔興記 (*Ivre d'allégresse*, in *Chintō sansui* 枕頭山水 *Paysages de chevet*, Hakubunkan, 1893).

[209] La Bungaku kenkyū kai 文学研究会 (Société pour l'étude de la littérature), abrégé ensuite en Bungakukai, fut créée en 1888, par Tokutomi Sohō (éditeur en chef de *Kokumin no tomo*), Morita Shiken et Asahina Chisen. Elle rassemblait d'abord plutôt des penseurs et critiques de la littérature proches du Min'yūsha : Yoda Gakkai, Takahashi Gorō, Yano Ryūkei, Uchida Shūhei, Kume Kanbun, Takegoshi Yosaburō, Shiga Shigetaka, Suga Ryōhō… Et parmi les nouveaux romanciers : Tshubouchi Shōyō,

談 *(Histoire singulière dans les quartiers de plaisir du nord)* coincé de manière ostentatoire entre les pans de son kimono, alors qu'en ce temps-là, on débattait ardemment sur la question de l'abolition de la prostitution[210].

Le troisième épisode a déjà été évoqué. Après avoir hésité un temps à poser son pinceau pour prendre la robe monacale, Rohan décide de poursuivre sa carrière d'écrivain et entérine sa décision en se rasant le crâne. Jusqu'en 1895 environ, il arborera fièrement cet attribut qui lui vaudra le surnom de « Bonze de Yanaka » 谷中の和尚, donné par ses amis du Negishi.

Ces exemples illustrent le tempérament extrême du jeune Rohan. Il en ressort que c'est un personnage qui paraît soigner son excentricité ; excentricité qui se caractérise dans ces cas précis par le déni de l'argent, le goût pour le vin et les femmes ou l'attachement à un « look » monacal. Ces éléments sont autant d'indices révélateurs de la *posture* adoptée par Kōda Rohan dans le monde des lettres, qui relèvent de l'imaginaire associé à la notion de *fūryū*. L'étymologie de ce terme sera détaillée dans le chapitre suivant ; il suffit ici de rappeler qu'une de ses acceptions courantes renvoie à un idéal esthétique de la transcendance, qui valorise le désengagement social et l'émancipation des contraintes matérielles, pour comprendre le paradoxe profond qui sous-tend la posture de cet écrivain positionné, quoiqu'il en veuille, au cœur de l'une des plus grandes capitales du monde lancée à pleine vapeur dans la course à la modernisation.

Ainsi, cette apparente désinvolture, cet air dégagé, qu'il cherche à se donner ne cache que trop mal le fait que le jeune Rohan est un écrivain fondamentalement instable, car son puissant désir de transcendance n'est jamais, ne peut jamais être, pleinement assumé.

D'abord parce qu'il doit gérer des contraintes économiques : écrire pour vivre. Il entre donc au *Yomiuri shinbun* le 24 décembre 1889 (il produisait déjà des textes pour le journal depuis le mois d'août) en même temps qu'Ozaki Kōyō. Ces deux étoiles montantes du *bundan* avaient été engagées pour rehausser, sous la direction de Tsubouchi Shōyō, la piètre réputation du supplément littéraire. Bien que Rohan

---

Futabatei Shimei et Yamada Bimyō. Ils se réunissaient une fois par mois. Peu à peu, le nombre des participants augmenta (Kōda Rohan, Sudō Nansui, Ishibashi Ningetsu, Ozaki Kōyō, Uchida Roan, Mori Kainan, Miyazaki Koshoshi, Nakanishi Baika, Awashima Kangetsu, Inoue Michiyasu…) ; les romanciers étaient devenus plus nombreux. Les réunions prirent la tournure de banquets festifs et la Société se dispersa en 1890. (Itō Sei 伊藤整, *Nihon bundan-shi* 日本文壇史 *(Histoire des milieux littéraires au Japon)*, 18 vol., Kōdansha bungeibunko, 1994-1997², vol. 2, pp. 69-70 et 206-209)

[210] L'épisode est rapporté par Tsubouchi Shōyō dans son journal (*Shōyō nikki – Meiji nijūsannen no kan* 逍遥日記　明治二十三年の巻 *(Journal de Shōyō – Cahier de 1890)*, in Société Shōyō (逍遥協会 Shōyō kyōkai) (éd.), *Tsubouchi Shōyō kenkyū shiryō* 坪内逍遙研究資料 *(Documents pour l'étude de Tsubouchi Shōyō)*, Zaidan hōjin Shōyō kyōkai, 1971, vol. 3, entrée du 11 janvier 1890). Je n'ai pu identifier l'ouvrage en question.

bénéficie d'un statut avantageux — il reçoit un demi-salaire (qui se monte vraisemblablement à vingt-cinq yens), mais jouit d'une certaine indépendance (il n'est pas tenu à se rendre tous les jours au bureau) — cette date marque son début en tant qu'écrivain professionnel. Il recevait certes auparavant une rétribution pour ses manuscrits, mais en devenant feuilletoniste, il est mensualisé. En contrepartie, il doit désormais livrer régulièrement des textes. Or cette contrainte semble lui peser car il multiplie les échecs : il abandonne *Yuki funpun* 雪紛々 (*Flocons de neige*, 25 décembre), *Suikyōki* 酔郷記 (*Paradis d'ivresse*, 15 janvier), *Miren* みれん (*Regrets*, 31 janvier), puis *Hige otoko* ひげ男 (*Le Barbu*, 19 juillet). On peut percevoir ici un décalage dans la pratique de l'écriture entre l'écrivain dilettante, tel qu'il se plaît à s'afficher, et le feuilletoniste professionnel ; un décalage auquel il peine à s'adapter. Son passage à *Kokkai* à la fin 1890 annonce une période plus faste. Il y publiera quelques récits en feuilleton qui seront reçus avec enthousiasme (alors qu'il n'avait produit aucune œuvre notoire dans les colonnes du *Yomiuri*) : *Tsujijōruri* 辻浄瑠璃 *(Le Conteur de rue)* et sa suite *Nemimi-deppō* 寝耳鉄砲 *(Détonation surprenante)*, *Isanatori* いさなとり *(Le Chasseur de baleines)*, ainsi que la nouvelle considérée comme son chef d'œuvre, *Gojūnotō* 五重塔 *(La Pagode à cinq étages)*. Mais *Fūryū Mijinzō* 風流微塵蔵 *(Le Grenier des poussières subtiles)*, interrompu en 1895, marque le retour de ses doutes en matière de création romanesque. Il portera alors, par exemple, un regard désabusé sur lui-même dans un drame, *Yūfuku shijin* 有福詩人 (*Le Poète fortuné*, janvier 1894), où il se met en scène comme un poète médiocre, forcé de se plier aux goûts de son époque pour publier tous les jours dans son journal. Sa réorientation vers des activités éditoriales après la dissolution de *Kokkai* traduit sa difficulté à assumer son statut de romancier professionnel.

Deuxième moment où l'on peut lire l'expression la plus directe et la plus intense de son aspiration à la transcendance est cette année 1890, celle de l'« ébranlement spirituel », qui prend la tournure d'une interrogation singulière : faut-il contempler le monde en moine ou l'écrire en romancier ?

À la fin de l'année 1891, Rohan évoque le combat spirituel qu'il a livré ces dernières années :

> 一二年来ひそかに念(おも)ふところありて、日を重ね月を重ぬるに随ひ其念やうやく切なれども未だ果すことを得ず。蓋し我が意の欲するところに我が身を投せんとすれば或は父母の悦ばざらむことを恐れ、或は我が身の我が意に長く服して燃指失明も敢て辞せずといふが如くなる能はざらむことを恐れ、また我が身の欲するところに我が意を枉げ屈せんとすれば恨悶に堪へ難く、地獄渓に潜み霧積山に隠れては外より来るの縁を謝し中に懐けるの思を錬りしに、畢竟一にも益なく二にも益なく、上山の路を下山にも辿り発時の迷を帰時にも持し
>
> J'ai une idée qui sommeille en mon for intérieur depuis un ou deux ans. À mesure que les jours et les mois se succèdent, elle se fait de plus en plus ardente, mais je n'ai pas encore pu la réaliser. Sans doute parce que si je mettais mon corps au service de ma volonté, je craindrais soit de mécontenter

> mes parents, soit que mon corps ne puisse obéir longtemps à ma volonté sans devenir asthénique ou aveugle. Et si je pliais ma volonté aux désirs de mon corps, il me serait difficile de résister aux tourments. Je me suis terré à Jigoku-dani, je me suis caché dans le mont Kirizumi[a] pour couper toute influence venant de l'extérieur et ressasser mes pensées intimes. Mais en définitive, cela n'a pas eu le moindre effet. Je suis redescendu par le même chemin que j'étais monté ; j'éprouvai les mêmes doutes à mon retour qu'à mon départ.[211]
>
> [a] Respectivement en juillet et octobre 1890.

La nature exacte de ses tourments est obscure. Mais on peut supposer qu'une partie du problème est liée à un éventuel désir d'embrasser la vie monacale. Au paroxysme de la crise, peu après son retour de Jigoku-dani, il publie une dizaine de poèmes, dont deux *waka* qui suggèrent l'existence d'un dilemme de ce genre. Ils s'intitulent respectivement *Teihatsu o hossu* 欲剃髪 *(Je veux me raser les cheveux)* et *Futeihatsu o hossu* 欲不剃髪 *(Je ne veux pas me raser les cheveux)*[212] :

> いざ行むとてもうき世を立出て何しら雲の山のあなたに
> Allons-y ! pensai-je en quittant ce bas monde – au-delà de la montagne sous les nuages blancs
> 山里にひとり寝るとも幾度か世に迷ふらむ夢もつたなし
> Dormant seul dans un hameau de montagne, combien de fois ne caresserai-je le rêve futile d'aller errer dans le monde ?

Rohan avait toujours été fortement attiré par la vie contemplative : il s'était familiarisé depuis longtemps avec le canon bouddhique, s'était intimement lié avec un moine zen durant son séjour en Hokkaidō et, peu après son retour à Tōkyō, il était si souvent plongé dans la lecture de soutras que son père avait cru un instant qu'il deviendrait moine.

Si l'on poursuit la lecture du texte cité plus haut, on apprend en quoi pouvait consister ses retraites dans les montagnes à travers lesquelles il cherchait à retrouver une certaine paix intérieure. En effet, après avoir rappelé l'échec de Jigoku-dani et du mont Kirizumi, il dit s'être habitué aux hauts et bas de son cœur, mais que récemment, il avait été pris à nouveau par l'envie de purifier son esprit de toute impureté. Il évoque alors sa méthode usuelle baptisée « exténuation de la pensée » (*rōshihō* 労思法), vraisemblablement une invention de son cru. Il part en cachette de sa famille pour n'être dérangé par personne, à Hakone cette fois-ci, où il passe ses journées à moitié en écrivant, à moitié en lisant des poèmes anciens, sans interruption jusqu'au soir quand il boit goulûment avant de sombrer dans un état semi-comateux jusqu'au matin et de réitérer l'opération pendant une semaine jusqu'à ce que son cœur retrouve son calme. Il faut avouer que la méthode évoque davantage la mise en scène qu'une véritable ascèse monacale, quoiqu'elle n'eut sans doute pas déplu à certains adeptes du zen.

---

[211] Recueil d'essais intitulé *Aigoseisha kaiwa* 靄護精舎快話 *(Histoires plaisantes d'Aigoseisha)*, texte 35, in *Kokkai* 国会, 22 octobre 1891 *(RZ XXIV 121)*.

[212] *Yomiuri shinbun* 読売新聞, 21 juillet 1890 *(RZ annexe I 11)*.

Sans atteindre forcément ce point extrême, il semble qu'il partageait en général son temps de « retraite » entre la lecture, l'écriture, la contemplation de la nature et la pratique du *zazen*.

Au mois d'août 1890, peu après avoir composé ses deux *waka* sur la « tonsure », Rohan entame l'étude du *Soutra du Cœur de la Sagesse suprême* (*Hannya shingyō* 般若心経)[213] qui, presque paradoxalement, le mènera à la certitude que la vie monacale n'offre pas une solution viable à ses doutes existentiels. Il rédige un commentaire du soutra[214] dont l'essence serait concentrée dans ces vingt-quatre caractères :

> 色不異空、空不異色、色即是空、空即是色、受想行識亦復如是
>
> Les formes ne diffèrent pas du vide, le vide ne diffère pas des formes. Les formes sont vides, le vide est forme. Ainsi des sensations, des perceptions, des formations karmiques et de la conscience.

Rohan décrit *shiki* 色 comme le corps charnel et palpable, que l'on habille et nourrit. L'homme lui voue un attachement sans mesure. Pourtant, ce corps est éphémère comme de l'eau momentanément figée en glace, explique-t-il. La glace est caractérisée par sa dureté, mais cette propriété est provisoire, car elle est due à l'action du froid. Dès que le vent doux du printemps souffle, sa dureté n'existe plus : elle est vide (*kū* 空). Le corps de l'homme est éphémère comme la glace et toutes ses souffrances proviennent de ce qu'il y est trop attaché.

Les pratiques ascétiques bouddhiques visent précisément la prise de conscience du caractère éphémère de l'enveloppe charnelle qui est source de toutes souffrances. Mais Rohan voit dans cette pratique une arme à double tranchant :

> 為永春水が作の書中にある男女の恋などはあたまより終りまで、此般若の宝剣にて斬らば、正宗にて雁皮紙を斬るよりもろかるべし。さりとて無暗に此般若の利剣をふりまはす時は、親の恩を忘れ朋友の情をみだり、夫婦の愛を無茶苦茶にして無法三昧となるべし。
>
> Trancher les amours des livres de Tamenaga Shunsui[a] avec le précieux sabre de la Sagesse suprême, est encore plus aisé que de couper une feuille de daphné avec une lame de Masamune[b]. Toutefois, si l'on brandit à tort et à travers cette lame affilée de la Sagesse suprême, on oublie notre dette envers nos parents, trahit l'affection de nos amis, détruit l'amour de notre conjoint ; c'est le comble de la déraison. *(RZ XXIV 92)*

[a] 為永春水 (1790-1843), écrivain de *ninjōbon*.

[b] 正宗, célèbre forgeur de sabres qui vécut à la fin du XIII[e] siècle.

[213] C'est sans doute le texte le plus populaire du bouddhisme. Condensé de deux cents soixante caractères, il résume l'essence (le « cœur ») du corpus de textes fondateurs de la doctrine du Grand Véhicule connu sous le nom de *Hannya-kyō* 般若経 *(Soutra de la Sagesse suprême)* ou *Hannya haramita-kyō* 般若波羅多経 *(Soutra de la Perfection de la Sagesse suprême)*. La notion de vide (*kū* 空) y occupe une place centrale.

[214] *Hannya shingyō dainigichū* 般若心経第二義注 *(Commentaire secondaire au « Soutra du cœur de la sagesse suprême »)*. Une partie de l'introduction est publiée le 30 août dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞. *(RZ XL 79-103)*

Il serait donc aisé de se défaire des désirs, mais Rohan ne peut pas admettre que ce détachement conduise à un manque d'humanité. Le détachement n'illustre que la première partie de la proposition :

> 本文にも色不異空として色を破したるあとは、空不異色としてまた空を破してあり。
>
> Le texte dit « les formes ne diffèrent pas du vide », mais après avoir détruit les formes, il continue « le vide ne diffère pas des formes » : il faut également détruire le vide. *(RZ XXIV 93)*

Rohan condamne donc la solution du détachement ascétique.

> 恰も湯に入りて出て来てもやはりもとの人なれど、垢は落ちて清きが如し。平凡(へぼ)禅宗の素人大抵湯に入りて其まゝいつまでも湯の中にてさはぎちらし、湯気にあがりて眼をまはし、都々一歌ひながら無茶苦茶となるごとし。湯気にあがりたるは垢づきたるより猶悪し。此湯気にあがりたる人たちは鳥を見て犬と思ひ、水を呑んで湯と心得、親をすてゝ執着せぬと威張り、女房を罵りて天魔めと叱り国王の臣ではないなぞと余所眼には笑止な振舞、悲しむに堪へたり。是等は経もよまざるたゞの人に劣ること、恰も湯気にあがりたる人は垢ついたる人より悪きごとし。我も一年ばかりは湯気にあがりて、人跡なき深山の笹小屋に徹夜の坐禅など役だゝぬ業を悦び、酒の肴に楞厳経を読むなど白痴を尽したれど、幸にして浮世の冷水に脳天をひやし、今更おもへば空しく威張りたること一ツも役にたゝず、色不異空だけ見て空不異色に眼をとめざりし故なり。色不異空なれば、つまり親は親友達は友達、それぞれ柳はみどり花は紅なるが故、我れ犬に生れたらむには四ッ這なるべし。人に生れて今日人の道を行はねばならず、泣くも道理、笑ふも道理、矢張り常の人の如く茶も喫し飯も食ひ、月を賞し花を愛し、汚きものは嫌ひ美しものは慕ふ、それならば少しも仏法の利益受けざるかといふに左にはあらず。泣くことは泣けどもくだらぬ涙は出すまじ、笑ふことも笑へどもくだらぬ笑ひはなさじ、月花を愛すともそれがために本来は忘れじ、美しきものを慕ひ汚きものを嫌ふとも悪の情に首の骨はまげられじと覚悟して、少しなりとも垢を去り魔を斬らむとするに、般若の功徳を受くること中々わづかにはあらず。
>
> C'est exactement comme entrer dans le bain : quand l'on sort, on est le même homme, mais pur et décrassé. Les amateurs de zen bon marché entrent en général dans le bain et batifolent ad æternam dans leur eau. La vapeur leur monte à la tête, les yeux leur tournent et ils finissent par faire n'importe quoi en fredonnant des chansons populaires. Les gens à qui la vapeur monte à la tête sont encore pire que les crasseux. Ils prennent un oiseau pour un chien, boivent de l'eau fraîche en étant persuadés qu'elle est chaude, abandonnent leurs parents en se vantant de leur détachement, injurient leur femme en la traitant de démon ou pensent qu'ils ne sont au service d'aucun roi. Autant de pratiques risibles pour l'œil extérieur. Voilà qui est pathétique. Ils sont inférieurs aux gens qui ne lisent pas les soutras. Ceux-là à qui la vapeur du bain monte à la tête sont vraiment pires que les crasseux. J'ai été moi-même enivré par ces vapeurs durant une année. Je prenais plaisir à des pratiques futiles comme méditer toute la nuit dans une cabane déserte au fond des montagnes. Je multipliais les folies comme lire le *Soutra de la Marche héroïque*[a] en guise d'amuse-bouche pour accompagner mon saké. Heureusement, je me suis refroidi la cervelle à l'eau glacée de ce monde flottant. Quand j'y songe aujourd'hui, il n'y a vraiment pas de quoi être fier : je ne voyais que « les formes ne diffèrent pas du vide » sans me soucier du « vide ne diffère pas des formes ». Comme « les formes ne diffère pas du vide », c'est-à-dire que mes parents sont mes parents, mes amis sont mes amis, les saules sont verts, les fleurs rouges, si j'étais né chien, j'avancerais à quatre pattes, mais je suis né homme et aujourd'hui je dois marcher sur la voie de l'homme. Il est naturel de pleurer, naturel de rire ; boire du thé et manger comme les gens ordinaires, contempler la lune, aimer les fleurs, être dégoûté par ce qui est laid, admirer ce qui est beau. Échappe-t-on alors totalement à l'effet de la Loi bouddhique ? Certainement pas. On pleure quand il faut pleurer, sans verser de larmes futiles. On rit quand il faut rire, sans ricaner stupidement. On aime la lune et les fleurs sans s'oublier. On admire ce qui est beau, on est dégoûté par ce qui est laid sans baisser la

> tête devant des sentiments mauvais. Si dans cet état d'esprit on se décrasse et chasse ses démons, alors les bienfaits de la Sagesse suprême ne seront pas minces. *(RZ XXIV 93-94)*

[a] *Shuryōgon-kyō* 首楞厳経 : deux textes fort différents sont désignés par ce titre, mais l'un et l'autre ont joué un rôle important dans la diffusion de la pensée zen.

Après s'être longtemps enivrés aux vapeurs d'un idéal érémitique, Rohan sort donc de son bain pour « marcher sur la voie de l'homme ». Comme s'il souhaitait entériner sa décision de concilier le moine et l'écrivain, il demande à sa mère de lui raser le crâne. Le *Hōchi shinbun* 報知新聞 du 25 août se fait l'écho de cet événement en titrant : « Le vieux Rohan est mort. Un nouveau Rohan est né. » Rasé, certes, mais toujours aussi enclin à ménager des entrées en scène fracassantes.

Il semblerait qu'il ait été mu par un désir sincère de transcendance, mais en même temps, il faut reconnaître que son aspiration procède d'une vision un peu romantique du monachisme : il ne pouvait pas imaginer poursuivre une quête spirituelle sans lien avec une pratique de l'écriture. Tout imprégné de bouddhisme qu'il fût, l'ambition d'un jeune écrivain de Meiji était profondément enracinée en lui. C'est la raison pour laquelle les figures d'un Saigyō ou d'un Bashō, qui dans l'imaginaire collectif représentaient les archétypes d'une synthèse harmonieuse entre spiritualité et poésie, flottent dans son esprit vers cette époque.

Si le dilemme de 1890 l'avait déjà amené à conclure qu'il ne pouvait pas moralement ignorer le monde, les deux guerres qui assirent la puissance du Japon sur l'échiquier international, sonnèrent à ses oreilles comme un rappel à cette réalité « vulgaire » à laquelle il tentait d'échapper à travers sa pratique artistique. Et ce n'est certainement pas un hasard si elles coïncident avec l'interruption de deux romans-fleuves, *Fūryū Mijinzō* 風流微塵蔵 *(Le Grenier des poussières subtiles)* et *Sora utsu nami* 天うつ浪 *(Vagues contre le ciel)*, qui le poussèrent à douter des potentialités de l'écriture romanesque et précipitèrent son retrait du monde des lettres.

Les sept premières parties de *Fūryū Mijinzō* paraissent régulièrement dans *Kokkai* durant l'année 1893, la huitième en octobre 94 et la neuvième en février 95 : il n'avait alors écrit qu'environ un quart du dessein original[215]. Deux raisons majeures peuvent expliquer cette interruption. Sa maladie : au début du printemps 1894, il est atteint par une fièvre typhoïde qui manque de lui coûter la vie. Et, à peine s'en est-il remis que le Japon entre en guerre contre la Chine (2 août 1894), ce qui achèvera de porter un coup fatal à son entreprise romanesque.

[215] Difficile de résumer en quelques mots ce roman qui se voulait une vaste fresque de la classe moyenne du début de Meiji, croisant les intrigues et multipliant les récits secondaires. Mais l'ensemble aurait dû se coaguler autour d'une trame principale qui retrace le destin parallèle de deux amis intimes d'enfance, Shinsaburō et O-Koya, qui finiraient par se retrouver après maintes vicissitudes. *(RZ VIII)*

Dans la préface de la huitième partie[216], publiée le 12 octobre 1894, Rohan s'excuse de l'interruption et fait part au lecteur de la peine qu'il éprouve à se remettre au travail :

> 我が言(こと)までも無く小説といふもの作るには、少くも其文字を列べ章句を錬るの労苦を辞せざるべきほどに自己(おのれ)まづ興つきて後こそ筆を走らせもするものなれ。然(さ)るを然あらで小説つくると云はば、名のため利のため若くは仇し方便(てだて)のためにするさもしき所行(ふるまひ)なるは云ふもさらなり、其小説も忌むべきいつはりものといふべし。幸にして我は拙きものこそ作りたれ、未だいつはりものつくるほどの不幸には遇はざりしが、今や初めて其の不幸を味はふべき時に迫り、忌むべきいつはりもの作り出すべき不運に臨みぬ。嗚呼今我は敢て真実(まこと)を告ぐべき要あれば云はん。実に我は筆を執らんとするに先だちて自ら興つかざるのみならず、併せて小説といふものをも甚(いた)くは好まざるに至れるなり。
>
> Inutile de vous préciser que pour écrire un roman, puisqu'il ne faut pas s'épargner la peine d'enchaîner les phrases et de polir le style, l'inspiration précède l'écriture. Dans le cas contraire, cela deviendrait une entreprise sordide pour la gloire, le profit ou peut-être un moyen de vengeance. Ce roman-là serait un mensonge méprisable. Heureusement, je n'ai écrit que des œuvres médiocres, mais je n'ai pas encore eu la mésaventure d'écrire des mensonges. Pourtant, aujourd'hui le temps est venu pour moi de goûter à ce malheur ; j'ai connu l'infortune d'écrire un mensonge méprisable. Je dois vous dire la vérité : non seulement je ne me sens pas inspiré avant de prendre la plume, mais l'idée même de roman m'est devenue tout à fait désagréable. *(RZ X 212)*

Le jour suivant, il publie un texte intitulé *Sensō ni tsukite* 戦争につきて (*À propos de la guerre*)[217] dans lequel il exprime son dilemme. Il avait toujours accordé une grande importance à son intégrité et sa liberté d'écrivain – « Il est dans la nature profonde des arts ou des lettres de ne pas être influencé d'une seule once par les tendances ou les sentiments de la société. » 文学美術其本来の性質は世間の風潮感情等によりて一厘一毫も増減消長せらるべきものならざれば, dit-il – mais la guerre lui fait ressentir une certaine responsabilité en tant qu'artiste, le devoir de faire corps avec la nation. Il envisage la possibilité d'une voie de conciliation entre un « esprit noble et héroïque qui cherche à protéger la nation et chérir le juste principe » 擁護国家、愛重正理等の雄偉高尚なる精神 et une « vocation vaste et mystérieuse qui aspire à se détacher du monde vulgaire et révéler les arcanes de l'univers » 脱離塵網、啓発天機等の縹渺幽玄なる職分. Il met toutefois en garde les écrivains de ne pas abuser de leur pouvoir de conférer l'éternité poétique (*shiteki eikyū* 詩的永久), en faisant par exemple l'éloge de la bravoure du soldat japonais ou la satire de la cruauté de l'ennemi, et prône la modération et la sincérité. Le fait est que cette conclusion plutôt timorée cache le véritable déchirement intellectuel d'un écrivain qui s'interroge alors que la pression du réel menace son intégrité d'artiste : « Faut-il ou non que je me retire du monde des lettres ? »

Rohan ne cessera pas d'écrire, jamais. Mais l'ironie du sort voudra que la guerre russo-japonaise éclate alors qu'il faisait paraître en série son second grand projet

---

[216] *Agarigama jijo* 阿賀利賀磨自叙 (*Préface à « La Faucille inutilisée »*). *(RZ X 210-213)*

[217] Publié dans *Kokkai* le 13 octobre 1894, puis renommé *Senji no shijin* 戦時の詩人 (*Le Poète en temps de guerre*). *(RZ XXXI 50-54)*

romanesque, *Sora utsu nami*[218]. Alors que son histoire entrait dans une phase où « l'esprit rouge à lèvre et poudre à maquillage » (*shifun no ki* 脂粉の気), l'érotisme donc, devait être particulièrement prononcé, il ne se sent pas capable de poursuivre dans cette voie en songeant aux jeunes soldats qui montent au front[219]. Il écrira à la place un long poème qui mêle de manière tout à fait originale divers formes et registres poétiques, *Shutsuro* 出廬 *(Quitter l'ermitage)*[220]. En voici les grandes lignes. Le « narrateur » poète évoque des récits mythiques qui illustrent l'imperfection et l'impermanence du monde. Il choisit alors de se retirer dans un ermitage pour se dédier entièrement à la pratique de la poésie, qui lui semble finalement plus réelle que ce monde. Mais la guerre éclate et la rumeur du petit peuple uni derrière la nation l'éveille à la réalité. Alors qu'il se lamente, déchiré entre le désir de continuer à composer ses poésies et l'envie de suivre ses sentiments patriotiques, il constate que le dieu de la poésie l'a abandonné. Finalement, il rencontre un étranger qui lui révèle que la poésie se trouve partout de le monde et il décide de quitter sa cabane. Rohan reprendra sur une courte période la publication de *Vagues contre le ciel*, avant d'abandonner à nouveau. Il allait alors s'éloigner pendant longtemps de la scène romanesque.

La résurgence périodique du paradoxe insurmontable que lui pose son aspiration naturelle à transcender le réel lestée par la conscience esthétique, éthique, voire simplement pratique, de l'impossibilité de s'en détourner laisse supposer qu'il est quelque part fondateur de son écriture. Le symptôme le plus perceptible apparaît dans ces nombreuses œuvres qui mettent en scène ce déchirement, où il se met en scène déchiré (comme *Yūfuku shijin* ou *Shutsuro*). S'en suit une mise en abime vertigineuse de l'écrivain lucide de sa souffrance. La fragilité de sa posture de *fūryūjin* des temps

---

[218] Les épisodes 1 à 100 paraissent dans le *Yomiuri shinbun* entre le 21 septembre 1903 et le 10 février 1904, puis les épisodes 101 à 157 entre le 26 novembre 1904 et le 31 mai 1905 ; inachevé *(RZ IX)*. Le roman relate l'histoire de sept amis montés à la capitale pour réaliser leur ambition de réussir dans leurs métiers respectifs. Avant son interruption, il se focalise surtout sur Mizuno, un maître d'école qui aspire à écrire un poème unique pour l'humanité. Impliqué dans une liaison qui aurait dû tourner tragiquement au meurtre, il était censé s'enfuir sur un bateau où il aurait retrouvé les six autres protagonistes. Rohan avait l'intention de conduire le navire au naufrage sur une île déserte (vraisemblablement inspiré par *Robinson Crusoe*), où il aurait pu se livrer à l'analyse de cette microsociété (YANAGIDA Izumi, « Rohan dansō-shō » 露伴談叢抄 (Extraits d'histoires de Rohan), in *Kokugo to Kokubungaku* 国語と国文学, août 1934).

[219] Voir « Sora utsu nami aidokusha shokun ni » 天うつ浪愛読者諸君に (Aux lecteurs assidus de *Vagues contre le ciel*), in *Yomiuri shinbun* 読売新聞, 1er mars 1904 *(RZ X 220-224)*.

[220] Publié par intermittence dans le *Yomiuri shinbun* du 13 mars au 30 décembre 1904, puis en volume aux éditions Shun'yōdō 春陽堂 en janvier 1905, suivi par – fait rare pour un recueil de poésie – une réédition quatre mois plus tard. Il existe une traduction en anglais par NAGURA Jirō : *Leaving the Hermitage*, London, 1925.

modernes saute aux yeux. *Fūryū* et moderne : bizarre oxymore qui définit à lui seul l'identité du personnage.

Les deux premiers chapitres ont longuement décrit ce que signifiait la modernité dans le domaine de la littérature, il convient à présent de définir plus précisément cette notion de *fūryū*.

3. AUTOUR DE L'IDÉE DE *FŪRYŪ*

Au Japon, le développement d'une réflexion esthétique naît à partir de la poétique du *waka*. On peut lire dans la préface en *kana* (*kanajo* 仮名序) du *Kokin waka-shū* 古今和歌集 (*Anthologie de waka d'hier et d'aujourd'hui*, 905 ou 914) le premier exemple de manifeste destiné à célébrer la valeur et louer la singularité de la poésie japonaise. Ki no Tsurayuki y situe l'essence de la créativité poétique dans la réponse spontanée et émotionnelle aux perceptions sensorielles et définit les critères normatifs de la composition lyrique. La nécessité d'une évaluation esthétique des créations s'accroît avec les concours poétiques (*utaawase* 歌合) qui, en raison de leur nature même de compétition et de la présence d'un juge, requièrent une certaine clarté dans les critères de jugement. Ce rôle est tenu par les traités poétiques (*karon* 歌論), qui connurent une popularité croissante aussi bien en tant que manuels pratiques de composition, que de réflexion esthétique ou de répertoire de mots, d'images codifiées ou de toponymes. Dans l'ensemble, ces traités enregistrent les tendances assumées par les versificateurs et tentent de classifier tous les aspects des produits de la pratique concrète selon des catégories esthétiques. Ainsi, au fil des époques, émergent les idéaux qui, du domaine littéraire à celui des arts figuratifs, se dessinent comme autant de concepts esthétiques particuliers à telle période, tel genre ou tel auteur : *aware* あはれ (tristesse poignante), *makoto* まこと (sincérité), *yūgen* 幽玄 (profondeur insondable), *sabi* さび (sobre quiétude), *wabi* わび (dépouillement)… pour ne citer que quelques termes parmi les plus connus[221].

Or l'idée de *fūryū*, si elle relève indéniablement du discours esthétique, est comparativement la plus chinoise, la moins conceptualisée et la plus poreuse de toutes ces notions. La plus chinoise : l'analyse étymologique proposée ci-dessous en fera ressortir les origines et son importance en Chine où elle connaît à peu près la même étendue polysémique qu'au Japon. En ce sens, elle exprime moins une spécificité japonaise qu'une sensibilité esthétique commune aux deux cultures.

La moins conceptualisée : si le terme a été largement utilisé à toute époque et dans tout milieu pour exprimer notamment un sentiment esthétique, un jugement de goût, il n'a guère fait l'objet d'un discours critique systématisé avant le XX^e^ siècle, et encore, ce ne fut que timidement et souvent de manière bien incomplète. On retiendra du côté de la critique académique, l'article de Kuriyama Riichi 栗山理一, « Fūryū-ron » 風流論 (De

[221] Bonaventura RUPERTI, « Concetti estetici », in Adriana BOSCARO (éd.), *Letteratura giapponese. I. Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 31-36.

fūryū)[222], et surtout la monumentale étude d'Okazaki Yoshie 岡崎義恵, *Fūryū no shisō* 風流の思想 (*La Notion de fūryū)*, évoquée en introduction[223]. Du côté de la philosophie, la tentative de systématisation de Kuki Shūzō 九鬼周造, « Fūryū ni kansuru ichikōsatsu » 風流に関する一考察 (Réflexion sur *fūryū*)[224]. Enfin, du côté de la « littérature », notons l'écrivain Satō Haruo 佐藤春夫 (1892-1964), qui fut peut-être le premier à tenter une réflexion de fond dans son « *Fūryū* ron »「風流」論 (De *fūryū*) [225].

La notion la plus poreuse : car elle se montre extrêmement perméable aux goûts esthétiques des divers époques et milieux qu'elle traverse, en raison peut-être de la relative absence de discours théoriques qui l'auraient figé. Ce qui lui donne en tout cas une extension sémantique remarquable.

Ces deux derniers traits font de *fūryū* un terme complexe et fuyant, qui déroute celui qui tente de le saisir. Pis, il semblerait qu'il y ait quelque chose dans la nature même de *fūryū* qui résiste à la définition. Deux mois après l'article de Kuki Shūzō, le romancier Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤 écrit dans la même revue :

> 風流と言ふ言葉がある。この言葉は誰が言ひ出したのか知らないが、何となく感じのある言葉で、意味ははつきりわからないが、以心伝心的にわかる言葉である。この言葉をはつきり説明しようとすれば、この言葉の面白味は自づと失せてゆく、さう言ふ感じのする言葉だ。
>
> Il existe un mot qui s'appelle *fūryū*. Je ne sais pas qui l'a prononcé pour la première fois, mais c'est un mot qui me paraît sympathique. Je ne comprends pas son sens avec précision : c'est un mot qui s'appréhende sans le langage[a]. Si l'on essaie de le définir précisément, il perd spontanément sa saveur. C'est un mot qui donne cette impression.[226]
>
> [a] *Ishin denshin* 以心伝心 : « transmission par l'esprit » ; dans la tradition zen, la transmission de la Vérité se fait de maître à disciple, directement d'esprit à esprit, sans user du langage.

Satō Haruo souligne pareillement l'indéfinitude constitutive de *fūryū* :

---

[222] In *Bungei bunka* 文芸文化 (novembre 1938), pp. 4-17 et (décembre 1938), pp. 4-15.

[223] Il semble que la critique académique japonaise n'ait depuis jamais tenté d'aller au-delà de la somme incontournable d'Okazaki. Du côté occidental, on peut se référer aux études ponctuelles de Philip HARRIES, « *Fūryū* – A Concept of Elegance in Pre-Modern Literature », in Gordon DANIELS (éd.), *Europe Interprets Japan*, Tenterden (England), Paul Norbury Publication, 1984, pp. 137-144 [sur la conception de *fūryū* à l'époque Heian] ; Richard LYNN, « The Range of Meanings of Fengliu in Early Chinese Text », texte de l'intervention au colloque annuel de l'Association for Asian Studies, *Defining Refinement: The Aesthetic of Fûryû in Japanese Intellectual and Popular*, 10 mars 2000 [analyse étymologique sommaire sur un corpus de textes chinois du III^e^ au IX^e^ siècles] ; ou QIU Peipei, « Bashô's Fûryû and Daoist Traits in Chinese Poetry », in *Bashō and the Dao*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, pp. 94-126 [sur les origines taoïstes du *fūryū* selon Bashō].

[224] In *Haikai kenkyū* 俳諧研究 (avril 1937). Voir *Kuki Shūzō zenshū* 九鬼周造全集 *(Œuvres complètes de Kuki Shūzō)*, vol. 4, 1981, p. 60-82.

[225] In *Chūō kōron* 中央公論 (avril 1924). Voir *Satō Haruo zenshū* 佐藤春夫全集 *(Œuvres complètes de Satō Haruo)*, vol. 30, Chikuma shobō, 1954, pp. 399-417.

[226] « Fūryū ni tsuite » 風流に就て (À propos de *fūryū*), in *Haikai kenkyū* 俳諧研究 (juin 1937). Voir *Mushanokōji Saneatsu zenshū* 武者小路実篤全集 *(Œuvres complètes de Mushanokōji Saneatsu)*, vol. 15, Shōgakukan, 1990, pp. 99-103.

> 風流といふものは決して饒舌なものぢやない。むしろその反対のものであるらしい。それはまた、風流人にとつては、ただ感ずべきものでこそあれ、考へるべきものぢやないらしい。捕捉しようとすればあとのない香炉の煙であるらしい。さればこそ古来、風流人は風流に就ての片言隻句を述べたことはあつたにしても、仰々しくその本体などを説かなかつたのであらう。然るに、私はといふと、「風流」なるものに就て考へるばかりではなく、更に饒舌をもつてそれが果してどんなものであるかを解かうと企てるのである。風流人は定めし私の無風流を笑ひ或は咎めるであらう。さうして私を無風流漢と呼ぶに相違ない。だから、若し私にして風流人をもつて自任するとしたら、私にも多分、この小論は無いに相違ない。私は風流といふものをそれほどにも消極的なものと思ひ做してゐる。
>
> Ce que l'on appelle *fūryū* n'est certainement pas de l'ordre du bavardage. Tout au contraire. Pour l'homme de *fūryū*, il semblerait que ce soit quelque chose qu'il faut ressentir plutôt que sur lequel on réfléchit. Si l'on tente de le saisir, il est, dit-on, volatil comme la fumée de l'encens. C'est la raison pour laquelle, les hommes de *fūryū* n'ont jamais discouru pompeusement de son essence, quoiqu'ils aient parfois lâché quelques mots à son propos. Or moi, non seulement je vais réfléchir sur ce « *fūryū* », mais j'ai également l'intention avec mes bavardages d'expliciter ce qu'est au fond cette chose. Les hommes de *fūryū* vont certainement rire et me reprocher mon manque de *fūryū*. Ils me traiteront d'homme sans *fūryū*. Si je me prenais pour l'un d'entre eux, je n'écrirais sans doute pas cet essai. Je crois vraiment qu'il y a quelque chose de négatif à ce point dans *fūryū*.

Ainsi, tous les hommes qui se réclament du bon goût parleraient de *fūryū* sans jamais le définir, comme s'il existait une entente tacite sur sa signification, comme si l'esquisse d'une définition condamnerait immédiatement son auteur à la vulgarité, l'anti-thèse même de *fūryū*. Satō Haruo réclame ici sa démystification, parce qu'il avait constaté avec stupéfaction, lors d'une table ronde entre écrivains organisée par la revue *Shinchō* 新潮 (séance de mars 1924) où l'un des participants avait qualifié de *fūryū* l'œuvre de Murō Saisei 室生犀星, que chacun se faisait en fait une idée assez différente de l'acception du terme, ce qui avait entraîné un débat durant une bonne demi-heure. La situation était bien différente à l'époque de Rohan, quand il s'éprend de cette esthétique, c'est-à-dire au début des années 1890, car aucun homme de goût (qualité qu'il se piquait certainement d'avoir) n'aurait hasardé une définition crue. Satō remarque d'ailleurs que leur débat était éminemment peu *fūryū*.

Bien que *fūryū* ne se laisse pas aisément circonscrire, on peut, pour fixer un cadre général, suivre momentanément Okazaki Yoshie qui, au terme de la plus vaste étude jamais consacrée à ce vocable, parvient à la conclusion que *fūryū* incarne grosso modo l'idée du « beau » dans la culture sino-japonaise[227]. Définition certes pénétrante, mais trop extensive, qu'un survol de l'évolution sémantique du terme permettra de nuancer. L'accent sera porté sur son expression dans la littérature ; les autres arts, performatifs, picturaux ou autres, ne seront que brièvement mentionnés. En outre, une attention particulière sera apportée à sa conception chez Ihara Saikaku et Matsuo Bashō, car ce sont les deux auteurs qui eurent le plus d'influence sur l'esprit du jeune Rohan.

---

[227] Okazaki Yoshie, *Fūryū no shisō…*, vol. II, pp. 291-292.

3.1 Origines chinoises

Le mot *fūryū* [chin. *fengliu*] 風流, littéralement « écoulement du vent » mais cette acception est rarissime, semble émerger dans la Chine des Han postérieurs 後漢 (25-220). Sa signification s'étend et se modifie considérablement avant son introduction au Japon, mais on peut retenir deux acceptions majeures : l'une éthique et l'autre esthétique.

Au sens primitif, *fengliu* désigne la transmission (*liu* 流) des coutumes (*feng* 風) anciennes (cette acception est liée au sens dérivé de *feng* comme *influence* morale et culturelle suivant l'image du vent qui fait plier l'herbe). Il faut ici entendre « coutume » dans le sens politico-éthique de la pensée confucéenne qui s'inspire de l'exemple édifiant des souverains d'autrefois. Il s'agit donc de la propagation de la vertu du souverain éclairé sur les générations ultérieures. Le sens de *fūryū* renvoie originellement au *processus* de transmission, mais il se déplace ensuite pour désigner les coutumes héritées elles-mêmes, puis le groupe ou l'individu (ce n'est alors plus forcément le souverain) qui les diffuse. Devient *fūryū*, l'homme dont la vertu rayonne au-delà de sa propre finitude. D'une valeur éthique, le sens s'élargit au domaine de l'esthétique : de l'élégance ou la grâce (avec parfois une connotation sensuelle voire érotique) au raffinement ou bon goût artistique. Finalement, *fūryū* s'extériorise et touche aussi bien les phénomènes naturels que les produits manufacturés.

Le terme se teinte d'une connotation particulière au sein d'une certaine culture lettrée sous les dynasties Wei 魏 et Jin 晋 (220-420) où s'observe un réveil de la littérature lié à une large diffusion de ce courant de pensée appelé *xuanxue* 玄学 (étude du mystère). Guerres incessantes et troubles sociaux ébranlent les valeurs confucéennes bien établies et éveillent un sens aigu de l'incertitude et de l'impermanence, mais ouvrent aussi la voie à une nouvelle liberté intellectuelle. Dans cette perspective, beaucoup de lettrés cherchent à réinterroger l'existence à partir des textes fondateurs du taoïsme (notamment le *Laozi* 老子 et le *Zhuangzi* 荘子) ou réinterprètent le confucianisme orthodoxe des Han à la lumière de celle-ci.

C'est dans ce climat que le mode de vie noble et vertueux auquel renvoie *fengliu* se trouve associé à un idéal d'inspiration taoïste qui fait l'apologie d'une vie affranchie des contraintes sociales. Il implique un désengagement des affaires politiques, le retour à la nature (retraite à la campagne ou vie d'errance) et un refus des conventions qui se manifeste parfois par des comportements excentriques. Ces idées trouvent une expression littéraire immédiate à l'époque des dynasties Wei et Jin, en particulier dans la poésie des « Sept Sages de la forêt de bambous » (Zhulin qixian 竹林七賢) ou de Tao Qian 陶潜 (365-427).

Les Sept Sages, prétend-t-on, se rassemblaient dans un bosquet de bambou en dehors de la capitale Luoyang pour banqueter et tenir des « causeries pures » (*qingtan* 清談),

genre de conversation à la fois spirituelles et savantes non dénuées d'une certaine portée philosophique. Bien que le groupe ait rassemblé des personnalités assez diverses[228] et que son historicité même soit remise en doute, il est certain qu'ils en sont venus à incarner ce mode de vie libre, mélange d'excentricité et d'anticonformisme, qui a fortement influencé la littérature et l'iconographie postérieures.

Quant à Tao Qian, il a été considéré, depuis le VI^e^ siècle, comme le poète le plus reclus, et sa vie et son œuvre ont été associé à l'idéal taoïste du retour à la nature, suivant l'idée qu'elle est le berceau de l'homme et que celui-ci doit retrouver la spontanéité, le naturel de son état originel. Mais il se fait de la retraite une idée tout à fait nouvelle. La Chine possède une longue tradition érémitique. Les figures légendaires de Bo Yi et Shu Qi remontent à la dynastie Zhou (1046-256 *A.C.*). Leur retraite est motivée par un fort sens moral qui prévaudra ensuite chez les confucéens, teinté d'une coloration politique : il faut se retirer pour éviter de servir un souverain indigne. Puis, les taoïstes et les bouddhistes lui ont donné un sens nouveau : c'est un pas vers l'illumination spirituelle, qu'elle prenne la forme d'une quête de l'immortalité ou de la libération des désirs *(nirvana)*. Mais Tao Qian voit dans la vie rustique une possibilité de réalisation personnelle autre que dans la voie politique. Si elle contient des éléments de pauvreté et d'humilité pour incarner l'idée de simplicité et mettre en avant par contraste la richesse spirituelle, ce sont des qualités esthétiques plutôt que des privations ascétiques. Tao Qian incarne ainsi un érémitisme esthétique, qui unifie la vie et l'art ou plutôt transforme la vie en expérience esthétique, et qui sera très apprécié par les poètes des dynasties Tang 唐 (618-907) et Song 宋 (960-1127).

Enfin, si le *fengliu* des dynasties Wei et Jin célèbre les plaisirs de la vie (la bonne chaire, la musique, la compagnie des femmes), il sous-tend toujours une impulsion vers la liberté individuelle. Ce n'est que plus tard (Dynasties du Sud, 420-589), avec la fuite de l'aristocratie vers le sud et la tenue de sortes de salons artistiques, que *fengliu* se teinte d'une sensualité liée aux plaisirs mondains, voire d'érotisme.

Au terme de son analyse des occurrences de *fengliu* sur un corpus de textes s'étalant entre le III^e^ et le IX^e^ siècles, Richard Lynn résume l'accumulation de nouvelles acceptions du terme au fil du temps selon le schéma suivant :

1. sens littéral d'« écoulement du vent »
2. métaphore du caractère imprévisible de l'existence humaine
3. us et coutumes populaires

[228] Les deux personnages les plus connus du cercle sont Ruan Ji 阮籍 (210-263) et Ji Kang 嵇康 (223-262). La pensée du premier s'inspire vraisemblablement du taoïsme pour choquer la bienséance et réanimer de véritables sentiments moraux ; sa poésie a une dimension introspective qui révèle l'angoisse d'un homme face à son temps cherchant la consolation dans l'évasion. La philosophie du second est moins pessimiste et semble entièrement vouée à la poursuite de l'immortalité taoïste.

4. traditions littéraires et esthétiques populaires
5. style littéraire individuel
6. comportement noble et cultivé
7. comportement élégant et asocial inspiré du *Laozi*, du *Zhuangzi* et du bouddhisme
8. style de vie excentrique et élégant
9. style de vie et expression littéraire des esthètes excentriques et élégants (7-9 ont des sens très proches)
10. appréciation et expression élevée d'une sensibilité esthético-sensuelle, qui dégénérera, dans les périodes ultérieures, vers le libertinage, l'érotisme parfois vulgaire

De son côté, Okazaki Yoshie, définit globalement le sens fondamental de *fengliu*, avant son importation au Japon, comme ce qui possède une « valeur spirituelle ou culturelle hors du commun » 優れたる精神文化的価値[229].

3.2 Fūryū dans le courant de la tradition esthétique japonaise

Les premières occurrences des caractères 風流 dans les sources japonaises apparaissent dans l'anthologie poétique *Man'yōshū* 万葉集 (*Recueil des dix mille feuilles*, 759) ou le recueil de contes bouddhiques *Nihon ryōiki* 日本霊異記 (*Relation des choses miraculeuses et étranges du Japon*, 822). La tradition philologique attribue diverses lectures à ces caractères *(miyabi, misao, taware, asobi, omoshiroshi…)* et, bien qu'il n'existe aucune preuve concluante, il semble que *miyabi* et *misao* reflètent le plus fidèlement l'idée que pouvaient se faire les japonais de Nara ou Heian du mot 風流. Il est par ailleurs fort probable qu'avant l'importation de l'écriture chinoise une sensibilité proche du *fūryū* chinois exprimée par les mots *miyabi* ou *misao* existait déjà au Japon, du moins à l'état latent, car aucun exemple n'est attesté.

Miyabi et *misao* représentent chacun l'une des deux grandes acceptions de *fūryū*, selon que l'importance porte sur son aspect esthétique ou éthique. *Miyabi* qualifie le raffinement culturel de la capitale (et en particulier de la Cour impériale) opposé à la vulgarité provinciale (*hinabi* ou *satobi*). Sur ce point l'étymologie est éclairante puisque *miya* désigne la Cour impériale et par extension, *miyako*, le lieu *(-ko)* où se trouve la Cour, c'est-à-dire la capitale ; *hina* ou *sato*, la province. En outre, le terme est parfois associé à la beauté sensuelle ou l'intelligence des relations amoureuses. C'est l'acception prédominante dans le *Man'yōshū*. Typiquement ce poème envoyé par une femme à Ōtomo no Tanushi qui avait réputation de « courtoisie achevée » (風流秀絶) : *Miyabio to ware wa kikeru o yado kasazu ware o kaeseri oso no miyabio* 遊士跡 吾者聞流乎 屋

[229] OKAZAKI Yoshie, *Fūryū no shisō…*, vol. I, p. 21.

戸不借 吾乎還利 於曾能風流士 « J'avais ouï dire – qu'étiez homme courtois – or me refusant – votre toit m'avez chassée – ah la belle courtoisie »[230].
On trouve un exemple notoire de *misao* dans le *Nihon ryōiki* (Livre I, conte 13) où l'on voit une humble femme monter au ciel grâce à la « pureté », la « noblesse » (*misao* 風流) de son mode de vie. Cette noblesse de caractère ou droiture morale se rapproche de l'acception éthique de *fūryū* typique dans la Chine avant les Tang. Bien que le terme ne soit pas forcément coupé de toute connotation esthétique, celle-ci reste secondaire : ce qui est *misao* est beau parce que moralement juste. Dans l'ensemble, cette dernière acception est plutôt rare et tend à disparaître. Le *fūryū* japonais se caractérise ainsi par la prédominance de sa dimension esthétique.

Durant la période Heian, les nombreuses occurrences de *fūryū* apparaissent surtout dans les ouvrages rédigés en chinois, ce qui démontre que le terme n'a pas encore vraiment pénétré la langue indigène. Trois nouvelles tendances dans l'utilisation du mot *fūryū* semblent s'esquisser dans le prolongement du *miyabi* de Nara. La première acception renvoie à la culture poétique, essentiellement chinoise dans un premier temps, mais également japonaise par la suite. La deuxième qualifie la beauté d'un paysage (naturel ou artificiel). Il s'agit dans ce cas d'exalter la permanence des valeurs naturelles ou culturelles, qui s'oppose aux vicissitudes politiques. Cette acception est parfois teintée d'un sentiment de religiosité. La troisième désigne la beauté plastique : vers la fin de Heian, l'originalité, voire l'excentricité, dans la conception est grandement appréciée des « hommes de goût » (*fūryūsha* 風流者). Le champ d'application de *fūryū* est donc assez vaste puisqu'il peut qualifier aussi bien le caractère, l'apparence ou l'attitude d'une personne qu'une construction, un meuble ou un ustensile ; l'exercice de l'art poétique que la contemplation d'un paysage. Mais l'idée de raffinement aristocratique prévaut dans tous les cas. *Fūryū* participe de cet effort général des aristocrates pour esthétiser chaque domaine de leur vie, de faire de leur vie même un raffinement esthétique.

Le Moyen Âge marque la fin de l'hégémonie de la culture aristocratique. La géographie du pouvoir se redessine et de nouveaux pôles culturels apparaissent en dehors de la noblesse, comme celui lié au shogounat ou, plus tard, à la bourgeoisie. En fonction du milieu ou de l'époque, le sens de *fūryū* absorbe l'idéal esthétique propre à chaque groupe : comme il avait été « contaminé » par l'idée de *miyabi* (raffinement aristocratique) à l'époque classique, *fūryū* se rapprochera tour à tour du *basara* (faste)

[230] Livre II, poème 126 (*Man.yôshû*, traduit, commenté et présenté par René Sieffert, vol. I, 1997, pp. 144-145). Outre « courtoisie », on retiendra parmi les autres occurrences des caractères 風流 (huit en tout), les traductions « grâce » et « goût et esprit ».

des guerriers, du *wabi* (sobriété) des maîtres de thé ou du *kōshoku* (érotisme) de la littérature bourgeoise. Deux grandes tendances se dessinent dans la multitude des usages, selon que l'on exalte plutôt l'aspect *matériel et sensuel* de *fūryū* ou sa dimension *spirituelle et détachée*. Ce ne sont là bien évidemment que les manifestations les plus extrêmes de deux aspects de *fūryū*, qui ne sont pas forcément exclusifs, comme le démontreront les exemples de Saikaku ou d'Ikkyū.

Vers la fin Heian, à mesure que le pouvoir de la Cour décline, la culture aristocratique entre dans une période de décadence. Les goûts esthétiques se teintent de « vulgarité » provinciale. Par exemple, les danses populaires comme le *dengaku* 田楽, souvent accompagnées de chants licencieux, gagnent la faveur des nobles. Dans ces danses festives, on considérait d'abord comme *fūryū* le faste des parures et des costumes, puis les danses elles-mêmes et enfin la musique d'accompagnement. Luxe et sensualité envahissent ainsi le *miyabi* classique. Ce faste sensuel de la fin Heian gagne la faveur de la nouvelle classe au pouvoir, celle des guerriers, qui montrent un goût prononcé pour le luxe ostentatoire et l'excentricité *(basara)*[231], tels ces vassaux de Sasaki Dōyo dans le *Taiheiki* 太平記 (*Chronique de la Longue Paix*, ~1370, ch. XXI) qui « usent d'un grand luxe dans leur mise » (*basara ni fūryū o tsukushite* ばさらに風流を尽して). Les danses et musiques du Moyen Âge connues précisément sous le nom de *furyū* 風流[232], puis les arts du spectacle *(nō, kabuki…)*, l'univers bourgeois du monde flottant et sa littérature participent de cette même esthétique.

Les romans d'Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693), en particulier ceux du genre libertin (*kōshoku-bon* 好色本), illustrent bien la transformation de l'idée de *fūryū* en une valeur

---

[231] Pierre F. SOUYRI rappelle que « le terme apparaît au Japon à la fin de l'époque de Kamakura [...] pour désigner des conduites jugées étranges ou des comportements voyants, souvent fondés sur une forme de provocation violente. Il renvoie à une société en proie à une crise profonde de ses valeurs dans laquelle certains personnages – guerriers mais aussi hommes et femmes issus des couches populaires – cherchent à se distinguer par des attitudes en rupture de ban de type anti conformiste » (« Être *basara* dans le Japon médiéval. Anticonformisme et culture japonaise 'traditionnelle' », in *Cipango* III (1994) pp. 159-170), et ajoute que « le terme a disparu du vocabulaire japonais à la fin du XIVe siècle », mais qu'il a été largement repris par les historiens contemporains, et qu'il « reste néanmoins intraduisible, parce qu'il évoque aussi [...] une certaine forme d'assurance, de force tranquille dans l'affirmation d'un anti conformisme » (v. aussi ID., *Le monde à l'envers. La dynamique de la société médiévale*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, pp. 161-162).

[232] À ne pas confondre avec l'esthétique *fūryū*. Dans ce cas, la première voyelle est courte *(furyū)* et le terme renvoie spécifiquement à divers types d'arts performatifs du Moyen Âge qui partagent tous un goût pour le costume clinquant : processions religieuses et festives (*sairei no furyū* 祭礼の風流), représentations théâtrales et chants en *kanbun* sur des thèmes chinois accompagnés de danses lors de banquets (*ennen no furyū* 延年の風流), farces avec masques et costumes luxueux (*kyōgen furyū* 狂言風流) ou encore danses populaires en costume accompagnées de musique dans la lignée du *dengaku* (*minzoku geinō no furyū* 民族芸能の風流).

bourgeoise liée à la culture du demi-monde. Les occurrences ne sont pas forcément nombreuses : quelques unes rappellent le *miyabi* classique, d'autres, plus représentatives de l'univers de cet écrivain, évoquent la beauté sensuelle des gens du spectacle, surtout quand ils jouent de l'ambigüité sexuelle (hommes déguisés en femme ou l'inverse, ce qui est moins commun). Quelques rares « femmes *fūryū* » 風流女 traversent ses œuvres, mais elles ne sont pas caractérisées aussi précisément que leurs contreparties masculines : *fūryū* renvoie vraisemblablement à une certaine sensualité, une certaine distinction. Les caractères 風流男 (« homme *fūryū* ») sont lus de trois manières différentes (elles peuvent varier d'une occurrence à l'autre même si elle désignent une seule et unique personne), particulièrement éclairantes sur l'extension sémantique que subit la notion : *dateo* (dandy), *yasao* (galant) ou *tawareo* (libertin). Okazaki[233] relève quatre portraits de ce genre de personnage, tirés de deux livres : *Nanshoku ōkagami* 男色大鏡 (*Grand miroir de l'amour mâle*, 1687)[234] et *Kindai yasa inja* 近代艶隠者 (*Ermites galants de nos jours*, 1686)[235].

Le premier, Jūrōemon, est un bel homme, sensible mais non dénué de courage et d'esprit chevaleresque (*kyōkaku* 侠客) quand il intervient pour protéger des importuns le jeune et bel acteur talentueux Hatsudayū. Après deux ans de relations intimes, Jūrōemon, qui avait peu à peu délaissé sa femme, finit par se brouiller avec sa famille et disparaît, laissant Hatsudayū dépité, qui deviendra moine par désespoir. *(Nanshoku ōkagami, livre 5)*

Le deuxième est un homme ayant une certaine position, qui a écrit une biographie de son amant, un jeune *onnagata* prénommé Sennojō. Mais il disparaît subitement pour vivre au jour le jour, comme un « sage moderne » (*imakenjin* 今賢人), en vendant des pierres à feu qu'il ramasse chaque matin. Sennojō, ayant entendu qu'il avait abandonné le monde pour vivre caché parmi les mendiants, part à sa recherche, le retrouve, mais le sage s'enfuit encore, importuné par son insistance, pour disparaître à jamais. Sennojō fait alors ériger dans un bosquet de bambou un tas de pierres à feu et demande à un moine de réciter des prières en sa mémoire comme s'il était mort. *(ibid.)*

---

[233] OKAZAKI Yoshie, *Fūryū no shisō…*, vol. I, pp. 306-311.

[234] Traduction française : IHARA Saikaku, *Le Grand miroir de l'amour mâle*, trad. par Gérard SIARY et Mieko NAKAJIMA-SIARY, 2 tomes, Arles, Picquier, 1999 et 2000.

[235] L'attribution de ce livre à Saikaku est aujourd'hui contestée. Le texte est préfacé par Saikaku, mais l'auteur est un certain Sairoken Kyōsen 西鷺軒橋泉. À cause de la ressemblance des deux pseudonymes (Sairo 西鷺 et Saikaku 西鶴 signifient respectivement « aigrette de l'Ouest » et « héron de l'Ouest »), on a longtemps cru qu'il s'agissait du même personnage, mais Sairoken est en réalité un moine zen de la secte Ōbaku, qui fut vraisemblablement disciple de Saikaku pendant un certain temps, et qui lui aurait laissé le manuscrit de *Kindai yasainja* avant de partir en pèlerinage. Saikaku se serait alors occupé de sa publication, ajoutant préface et illustrations.

Le troisième est un jeune homme qui s'échappe le soir à l'insu de ses parents pour fréquenter les quartiers de plaisir, mais il souffre de retour chez lui de remords de conscience. Il rencontre un jour un *fūjin* 風人, c'est-à-dire un *fūryūjin* au sens poétique et détaché du terme, qui lui enseigne à se libérer l'esprit et jouir de l'instant (c'est l'essence de ce qu'il appelle *fūshin* 風心, l'« esprit *fūryū* »). Éclairé, le jeune homme cède sa place de futur chef de famille à son petit frère et se retire dans un village perdu. À la mort du père, il refuse sa part de l'héritage et finit sa vie à vendre des fleurs de saison. *(Kindai yasa inja, livre 1 histoire 3)*

Le dernier personnage apparaît dans un banquet organisé par un homme aisé accompagné de nombreuses servantes pour contempler les cerisiers tardifs de Saga. C'est un bel homme d'âge mûr, mais accoutré d'habits simples et usés comme un pèlerin. Bien qu'il aime boire et chanter, il refuse l'invitation du nanti sous prétexte que celui-ci aime trop le luxe. Il se dit homme libre, qui ne cherche ni la réclusion ni la gloire, mais sait jouir de ce que la vie lui apporte (femmes, bonne chaire, richesse y compris). *(ibid., livre 3 histoire 2)*

Saikaku semble bien dessiner là un nouveau stéréotype de l'homme *fūryū*. C'est d'abord un personnage remarquable pour sa beauté et qui fait preuve d'une certaine expertise dans la voie de l'amour. Il est doté d'une forte charge sensuelle qui sera exacerbée dans les romans libertins et érotiques plus tardifs. Mais il a ceci de remarquable qu'il finit toujours par sublimer son amour pour découvrir une autre dimension du *fūryū* dans une vie simple mais libérée des contraintes sociales. Cette forme de transcendance rappelle l'érémitisme esthétique chinois que l'on retrouvera chez Bashō par exemple, mais si ce *fūryū*-là entretient un lien étroit avec les arts et lettres, la poésie en particulier (le *fūjin* du troisième épisode et peut-être le quatrième personnage se situent clairement dans cette lignée), l'art du *fūryūjin* de Saikaku reste la voie de l'amour. Derrière ce rapprochement des deux grandes tendances de *fūryū*, son aspect matériel et sensuel et sa dimension spirituelle et détachée, Okazaki note l'influence possible du *Youxianku* [jap. *Yūsenkutsu*] 遊仙窟 *(Caverne où folâtrent les fées)*, un récit du lettré Chang Wencheng 張文成 (660-730) tôt perdu en Chine mais conservé au Japon, qui associe l'érotisme avec des thématiques taoïstes. Quelque soit le réseau d'influences qui se tisse derrière l'œuvre de Saikaku, il est certain que cette vision du *fūryū* sera parfois reprise dans certains *sharebon* et trouvera, comme on le verra plus loin, un écho dans l'œuvre de Rohan.

En parallèle à l'importation de littérature érotique venant du continent, les écrits libertins, *kōshokubon*, connaissent un vif succès au Japon et *fūryū* se teinte d'une sensualité toujours croissante. Dans la lignée des ouvrages de Saikaku, on voit se répandre à partir de la fin du XVII[e] siècle un type de livres licencieux dénommé *fūryū-bon* 風流本 (livres *fūryū*) dû à la présence dans le titre de l'épithète *fūryū* qui signifie ici

purement et simplement quelque chose comme « érotique »[236]. Plus tard, ce qualificatif se videra peu à peu de sa substance et sa présence en surtitre ne sera plus qu'une vague réminiscence de son sens originel, mais autour de 1700, les surtitres en *fūryū* 風流, *kōshoku* 好色 (goût pour les plaisirs de la chair), ou encore *keisei* 傾城 (prostituée), fréquents dans les ouvrages licencieux, peuvent quasiment se considérer comme synonymes. Pour ne citer qu'un ou deux titres, ce sont par exemple, une version licencieuse de quelques épisodes du *Dit du Genji*, le *Fūryū Genji monogatari* 風流源氏物語 (1703), ou une réécriture des mythes cosmogoniques japonais dans une atmosphère demi-mondaine, le *Fūryū Jindai no maki* 風流神代巻 (1702)[237].

Ce type de *fūryū* peut sembler bien éloigné du *miyabi* classique, mais il faut rappeler que le quartier de plaisir est une sorte d'imitation, version « vulgaire », de l'univers de la Cour. Il y a donc plus un déplacement, topographique et sémantique, qu'un véritable renversement des valeurs. En outre, notons au passage qu'un *fūryū* néo-classique perdure notamment dans le milieu des études nationales, bien que le terme ne soit jamais central à la poétique de ces érudits.

On observe enfin une tendance à s'émanciper du *fūryū* demi-mondain dans la littérature comique *(kokkeibon, senryū…)* où l'on grossit volontiers le trait pour donner une dimension grotesque au *fūryūjin*. Ce goût pour révéler les aspects laids et vulgaires de la vie, n'est pas intrinsèquement dénué de tout esprit *fūryū*, mais les auteurs qualifient rarement leur esthétique par ce terme. On relèvera cependant le cas du *Fūryū Shidōken* 風流志道軒伝 (*Histoire galante de Shidōken*, 1763) de Fūrai Sanjin, alias Hiraga Gennai, qui relate les voyages imaginaires d'un personnage réel, le prédicateur de rue Fukai Shidōken[238]. Le jeune héros, un enfant prodige d'Asakusa, ayant compris la finitude humaine, désire se faire moine quand lui apparaît l'ermite immortel Fūrai Sennin. Celui-ci lui prêche l'inefficacité du bouddhisme, l'inutilité des arts martiaux en temps de paix et conclut que la seule voie de réalisation est celle des arts. Mais pas les arts vulgaires dans le genre cérémonie du thé, ikebana, go et échecs, arc de jeu, flûte ou

---

[236] Le premier exemple remonte à 1659 avec la parution d'une réédition illustrée des *Kashōki* 可笑記 (*Récits comiques*, 1642) qui porte le surtitre (*tsunogaki* 角書) *e-iri fūryū* 絵入風流, mais *fūryū* renvoie dans ce cas au fait que le livre est illustré *(e-iri)* plutôt qu'à son contenu. Ce n'est qu'à partir des années 1680 que *fūryū* prend de manière manifeste le sens d'« érotique ».

[237] En se référant à la chronologie du volume 25 de *Kindai nihon bungaku taikei* 近代日本文学大系, Okazaki fait un relevé des titres de romans d'Edo où figurent les caractères 風流. En voici le résultat statistique : *kanazōshi* (nombre : 1 ; année : 1659), *ukiyozōshi* (50 ; 1682-1773), *kurobon* (20 ; 1758-1774), *aobon* (12 ; 1745-1774), *kibyōshi* (10 ; 1775-1777), *sharebon* (5 ; 1776-1824), *ninjōbon* (2 ; 1840), *hanashibon* (4 ; 1773-1842), *kokkeibon* (9 ; 1760-1832), *gōkan* (9 ; 1809-1838), *yomihon* (1 ; 1767). Le relevé est sans doute loin d'être exhaustif, mais il fait ressortir la nette chute de popularité de ce procédé dans les *gesaku* tardifs.

[238] Traduction française : HIRAGA Gennai, *Histoire galante de Shidôken*, trad. par Hubert MAËS, Paris, l'Asiathèque, 1979.

tambour, ni ceux plus honorables mais qui frisent l'abstraction inutile et entraînent l'aliénation du monde comme la poésie ou la peinture. La seule voie à la fois élevée et proche du peuple serait celle du comique. Et comme pour être un bon comique, il faut percer les secrets du cœur humain, c'est-à-dire comprendre l'amour, l'ermite envoie son pupille faire le tour des lupanars du Japon, puis visiter d'autres contrées imaginaires (le pays des géants, des nains, des longues jambes, des longs bras, etc.), autant d'occasions pour Hiraga Gennai de se livrer à la satire sociale. *Fūryū* renvoie manifestement dans l'œuvre à l'élégance du demi-monde, mais il faut reconnaître qu'elle est subordonnée à une esthétique burlesque.

Parallèlement, ou peut-être en réaction à cette « décadence » de l'esthétique classique à la fin de Heian, une conception de la beauté beaucoup plus pure et abstraite, dans la lignée de l'esthétique contemplative des poètes chinois des dynasties Wei et Jin, se développe au sein d'une certaine élite intellectuelle, parmi les amateurs de cette littérature notamment. Étendre des nattes dans la nature et composer des poèmes en buvant le thé, par exemple, est un passe-temps typiquement *fūryū*. Cette tendance se prolonge dans la littérature zen dite des « cinq montagnes » (*gozan bungaku* 五山文学), l'art du thé (où il est mis en parallèle avec l'une des notions clés de cette esthétique, *wabi*, qui évoque la rusticité, la simplicité du naturel), la peinture monochrome et surtout, le *haikai*.
Cette tendance doit beaucoup à la large diffusion de la pensée zen au Moyen Âge. Les moines, en intensifiant les échanges avec le continent, importent notamment les anthologies de poésie Tang et Song ainsi que des ouvrages de poétique plus tardifs qui font l'apologie de leur esthétique érémitique, redécouvrent Tao Qian et conceptualisent les valeurs du *fengliu* des dynasties Wei et Jin. Ils jouent un rôle important dans l'évolution de *fūryū* vers une esthétique dépouillée conçue comme la négation de la beauté ostentatoire, matérielle et artificielle de l'univers des guerriers *(basara)*. L'utilisation détournée par les maîtres de thé de l'aphorisme du moine zen Baiyun Shouduan 白雲守端 (1025-1072) *fūryū narazaru tokoro mo mata fūryū* 不風流処也風流 (*fūryū* se trouve aussi là où il n'y a pas *fūryū*) illustre cette caractéristique. Il signifie originellement que la vertu rayonnante *(fūryū)* du Bouddha atteint même les endroits où elle semble le moins présente, mais le vieux sens politico-éthique de *fūryū* est réinterprété d'un point de vue esthétique : la beauté se trouve précisément là où elle semble absente, dans ce qu'il y a de plus fruste[239].
Les écrits du moine Ikkyū 一休 (1394-1481) offrent un exemple singulier de l'étendue polysémique du terme. Ikkyū est particulièrement friand de *fūryū* : on en dénombre

[239] ARIMA Raitei 有馬頼底(éd.), *Chaseki no zengo daijiten* 茶席の禅語大辞典 *(Grand dictionnaire des termes zen dans l'art du thé)*, Kyōto, 2002, p. 584.

plus de cent occurrences dans son anthologie de poèmes chinois *(kanshi)* intitulée *Kyōunshū* 狂雲集 *(Recueil du Nuage fou)* et sa suite *Zoku Kyōunshū* 続狂雲集. L'accent porte souvent sur la transcendance du monde par l'anticonformisme, un comportement qui n'est pas dénué d'un regard critique sur l'institution monacale qu'il juge corrompue et trop impliquée dans la politique. On peut dégager trois acceptions majeures. L'une se rapproche de *bunga* 文雅 (raffinement littéraire) et apparaît souvent dans un contexte où le poète déplore la dégénérescence culturelle de son époque. L'autre est teintée de sensualité et apparaît en association avec l'amour pour les femmes, le vin et la pédérastie. Enfin, la dernière acception renvoie à cette esthétique érémitique qui fait l'apologie d'une vie rustique, souvent incarnée en la personne d'un pêcheur (une image devenue courante en Chine depuis le *Chu ci* 楚辞 et le *Zhuangzi* 荘子)[240].

Matsuo Bashō représente probablement dans l'imaginaire collectif japonais l'incarnation archétypale de *fūryū* (c'est le seul nom d'« ancien » cité dans la table ronde évoquée par Satō Haruo). Sans doute parce que ce concept est souvent lié prioritairement à la poésie, et en particulier au *haikai* (en témoigne par exemple l'article de Kuki Shūzō qui est une réflexion centrée exclusivement sur la poétique). Dans le *haikai*, *fūryū* est souvent rapproché de son presque synonyme *fūga* 風雅, à la différence que ce dernier revêt un sens plus restrictif, limité à la poésie ou au goût poétique. Alors que *fūryū* a une dimension plus abstraite : il est moins lié à une expression formelle et relève plutôt d'une inclination de l'esprit, d'une aspiration au beau[241].

Dans les premières œuvres de Bashō, *fūryū* était encore peu différencié de *miyabi*, mais peu à peu, et de manière très marquée après sa retraite à Fukugawa en 1680, il se teintera de cette esthétique qui remonte à l'excentricité et l'anticonformisme des poètes des dynasties Wei et Jin et à l'idéal érémitique de Tao Qian[242]. Bashō exprime de manière manifeste dans ses écrits son admiration pour ces poètes dont il s'est vraisemblablement approché à travers les anthologies de poésie chinoise et les ouvrages de poétique diffusés par les temples zen des Cinq Montagnes. Indirectement, son esthétique puise également aux stéréotypes de l'ermite et du voyageur (Saigyō, Kamo no Chōmei) chers au Moyen Âge japonais.

L'excentricité et l'anticonformisme, ou plus précisément, la transcendance de l'ordinaire vulgaire par un comportement brisant les conventions est considéré comme

---

[240] QIU Peipei, « Aesthetic of Unconventionality: *Fūryū* in Ikkyū's Poetry », in *Japanese Language and Literature* XXXV-2 (2001), pp. 135-156.

[241] OKAZAKI Yoshie, « Haikai no fūga to fūryū » 俳諧の風雅と風流 (*Fūga* et *fūryū* dans le *haikai*), in *Fūryū no shisō…*, vol. I, pp. 197-252.

[242] QIU Peipei, « Bashō's *Fūryū* and Daoist Traits in Chinese Poetry », in *Bashō and the Dao – The Zhuangzi and the Transformation of Haikai*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, pp. 94-126.

une qualité poétique dans l'école de Bashō, à tel point qu'elle s'est cristallisée en un concept dénommé *fūkyō* 風狂 (poursuite effrénée de *fū-(ga* ou *ryū)* assimilable à une folie, *kyō*). Un disciple de Bashō, Mukai Kyorai 向井去来, raconte comment son maître lui a appris à rechercher *fūryū* dans l'excentricité. Il avait écrit ce *haikai* :

岩端や爰にもひとり月の客

Sous la falaise – voici un autre – ami de la lune

Il avait l'intention dans ce poème, dit-il, de décrire une personne qui chemine dans la montagne en admirant la lune et découvre un compagnon qui, comme lui, est venu jouir du spectacle. Mais Bashō lui aurait dit qu'il gagnerait en *fūryū* s'il considérait cette autre personne comme lui-même. En jouant l'auto-référentialité, le poème acquiert en effet ce petit décalage ironique : conscient d'une tradition qui magnifie la contemplation solitaire de l'astre nocturne par le voyageur, le poète parle alors de lui comme encore un autre fou – *autre* pris dans une perspective temporelle – venu admirer la lune. Et Kyorai de reconnaître que cette touche d'excentricité décupla l'excellence de l'œuvre[243].

À quelques rares exceptions, le *fūryū* de Bashō est toujours associé à un mode de vie érémitique et vagabond qui fait l'apologie de la simplicité et de l'humilité. Cette association quasi spontanée est révélée dans cet épisode : il qualifia un jour de *fūryū* le poème d'un disciple, malgré son manque d'originalité, par la simple raison qu'il prenait pour thème une cabane d'ermite ! C'est un esprit similaire qui anime ce célèbre *haikai* : *Du goût poétique [fūryū] – du Nord premier exemple – chant du repiquage*[244] 風流の初やおくの田植うた. La traduction reflète ici l'interprétation la plus courante : en route vers le nord du Japon, Bashō salue le premier événement *fūryū* de son voyage : un simple chant paysan[245]. C'est encore dans ce genre de simplicité qu'il découvre un peu plus tard ce « goût poétique » : quand un peintre qui l'a guidé à travers les lieux illustres de sa région lui offre deux paires de sandales de paille en guise de cadeau d'adieu. Il reçoit également quelques peintures représentant ces panoramas, mais c'est précisément le cadeau des sandales, parce qu'elles évoquent la sobriété du voyage, qu'il qualifie de *fūryū*.

Il convient toutefois de souligner que cette esthétique érémitique n'est pas réclusion ascétique : elle n'implique pas une coupure avec le monde social, au contraire. D'abord parce qu'il faut faire la part du mythe. En son temps, Bashō n'est qu'un maître de *haikai* parmi d'autres. Infatigable voyageur, il l'est certainement, mais il faut rappeler que ses

---

[243] L'épisode est relaté dans *Kyorai shō* 去来抄 *(Notes de Kyorai)* rédigé entre 1702 et 1704 et publié en 1775. Cité par QIU Peipei, « Bashō's *Fūryū* and Daoist Traits in Chinese Poetry »…, pp. 98-99.

[244] MATSUO Bashō 松尾芭蕉, *Bashô – Journaux de voyage*, traduit et présenté par René SIEFFERT, 1977, p. 76.

[245] Une autre lecture plus controversée est que Bashō a vu dans le chant en question l'origine des danses populaires connues précisément sous le nom de *furyū* 風流.

pérégrinations s'apparentent à des tournées de conférences. Et s'il affiche un détachement manifeste, il ne faut pas oublier que ses disciples et admirateurs s'évertuent à lui assurer une vie matérielle sans soucis. Si de son vivant, il se réclame de la même sensibilité esthétique qu'un Saigyō ou un Tao Qian, l'image du poète détaché, du voyageur en quête d'un éveil intérieur, à laquelle il est invariablement associé, est en grande partie une construction de ses disciples et épigones qui assurent la diffusion de son œuvre et publient ses biographies.[246] Mais cette esthétique même, parce qu'elle est esthétique et pas une pratique ascétique, implique la recherche d'âmes sœurs partageant la même sensibilité, qu'elles soient vivantes ou mortes d'ailleurs (à travers la visite de lieux célèbres chantés par les poètes d'antan). Comme en témoigne cette lettre de Kyorai à un autre disciple, Kyoriku, Bashō paraît constamment en quête d'un contact avec des hommes de *fūryū* : « Le monde est plein d'hommes de *fūryū* hors du commun. Pas étonnant que notre défunt maître ait voyagé à travers le pays pendant des jours et des mois pour rencontrer divers amateurs de poésie. »[247]

Enfin, le *fūryū* de Bashō, s'il relève de cette même sobriété *(wabi)* qui régit la voie du thé, il s'en distingue parce qu'il est moins emprunt de mélancolie *(aware)*, ce qui n'est pas étonnant si l'on considère l'étymologie du *haikai* qui renvoie au comique. Il s'accompagne toujours d'une certaine joie, d'une jubilation qui n'est certainement pas dénuée de toute sensualité. Goût pour la sobriété peut-être, mais goût rime ici avec plaisir.

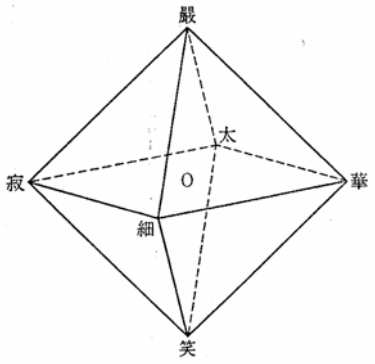
3.3 Une impossible définition ?

Depuis ses premières attestations dans le *Man'yōshū*, le terme *fūryū* traverse un millier d'années de littérature japonaise, trouvant place dans une multitude de textes de natures diverses, prose ou poésie, rédigés en chinois ou en japonais, de genre noble ou moins élevé. Malgré ce survol étymologique et les nombreux exemples avancés, son sens reste flou tant il semble dépendre des sensibilités esthétiques des époques et des milieux où il est employé. Il paraît difficile de lui trouver un seul synonyme univoque, mais ne peut-on pas néanmoins tenter de fixer quelques repères dans l'étendue de son champ sémantique ? Suivons un instant l'essai de Kuki Shūzō puisque telle est sa visée.

---

[246] Haruo SHIRANE, « Bashō Myth East and West », in ID., *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Basho*, Stanford University Press, 1998, pp. 30-51. (je traduis de l'anglais)

[247] Cité par QIU Peipei, « Bashō's *Fūryū* and Daoist Traits in Chinese Poetry »…, pp. 122-123.



Kuki modélise géométriquement la notion de *fūryū* au moyen d'un octaèdre doté d'un centre 0 et dont les six sommets représentent une propriété, formant trois paires bivalentes : *hanayaka* 華やか (magnificent) et *sabita* 寂びた (sobre), *futoi* 太い (brut) et *hosoi* 細い (fin), *ogosoka* 厳か (solennel) et *okashii* 可笑しい (piquant). La première paire représente une valeur esthétique purement qualitative. C'est la « couleur » du poème, la nuance dans laquelle le poète perçoit son objet (rappelons que l'étude de Kuki porte sur le *haikai* même s'il n'exclut pas une portée plus large). La deuxième possède en plus une dimension quantitative. C'est l'esprit dans lequel est appréhendé l'objet ; soit qu'il soit saisi dans les grandes lignes, qu'il en fixe les contours, soit qu'il s'attache aux détails. La troisième paire ne représente pas une valeur purement esthétique : le poids du solennel relève d'une dimension éthique et spirituelle alors que la légèreté du piquant se rapporte à l'intellectuel et au cognitif.

Au-delà de sa pertinence, l'intérêt de cette modélisation est d'abord qu'elle donne du crédit à la thèse d'Okazaki qui stipule l'identité *fūryū* = beau. En effet, le volume intérieur de l'octaèdre représente visuellement l'extension sémantique de *fūryū* qui semble englober toutes les autres notions poétiques. Kuki en énumère quelques unes vers la fin de son article, qu'il situe toutes à l'intérieur de la figure : *wabi* dans le triangle 0 – sobriété – finesse ; *makoto* serait le cœur du polyèdre, le point 0 ; *mono no aware* serait représenté par le triangle sobriété – finesse – magnificence ; *yūgen* par la pyramide supérieure de la figure qui pointe vers le solennel ; etc. Mais ce n'est pas tout : peut-être en raison de cette polysémie dérangeante, la conceptualisation de Kuki fait aussi ressortir ses ambigüités inhérentes. Précisément, *fūryū* ne semble-t-il pas pouvoir désigner à la fois tout et son contraire ?

Pour s'approcher d'une définition globale, la méthode des paires bivalentes paraît donc séduisante. Elle soulève néanmoins un doute. Que *fūryū* ait une large extension sémantique, si large qu'elle inclut des valeurs diamétralement opposées, soit. Mais le polyèdre de Kuki est bien trop parfait. Si l'on pouvait représenter chaque occurrence du terme dans la littérature japonaise par un point à l'intérieur de la figure, n'obtiendrait-on pas des nuages de densité fort différente ? Autrement dit, n'est-il pas nécessaire de pondérer ces valeurs ? Kuki lui-même reconnaît que, historiquement, *fūryū* s'est plutôt exprimé dans la pyramide 0 – sobriété – finesse – piquant. C'est-à-dire, pour prendre des repères qui coïncident avec l'évolution étymologique esquissée ci-dessus, la veine d'un *fūryū* contemplatif à la Bashō (*wabi, sabi* = *sabita* « sobriété »

chez Kuki) serait plus importante que celle d'un *fūryū* sensuel (*miyabi, basara, kōshoku* = *hanayaka* « magnificence »).

Ce déséquilibre est perceptible dans l'acception moderne du terme (disons grosso modo depuis le XX^e^ siècle). Voici par exemple les définitions de deux dictionnaires contemporains. *Nihon kokugo daijiten* 日本国語大辞典, 2^e^ édition (2001), la référence en la matière :

> 先人の遺風。伝統。余沢。流風。
> 上品で優美な趣のあること。優雅なおもむき。みやびやかなこと。また、そのさま。詩歌を作り、その趣を解し、あるいは趣味の道に遊んで世俗から離れることにもいう。風雅。文雅。
> 美しく飾ること。数寄をこらすこと。意匠をこらすこと。華奢。また、そのもの。
> - Coutumes, tradition, bienfaits, exemple édifiants des anciens.
> - Ce qui a un charme distingué et élégant. Cet état. Ou encore : composer de la poésie et comprendre ce charme ou se détacher du monde ordinaire en s'adonnant à des passe-temps de ce genre.
> - Décorer joliment. Faire preuve de goût et d'inventivité. Faste. Ce qui présente ces caractéristiques.

Shin meikai kokugo jiten 新明解国語辞典, 5^e^ édition (1997), plus proche de la sensibilité des usages contemporains :

> 利害打算を超えた世界の事柄に心の交流や安堵が具現し、その間だけ煩わしい俗世間的交渉から解放されて余裕を楽しむこと（様子）。〔かつては詩歌絵画などの制作・鑑賞がその主流とされた〕紋切型・実用的ではなく、個性的な趣味や創意工夫によって、豊かさが感じられること（様子）。
> - Jouir de la liberté que procure le fait de trouver un apaisement émotionnel dans un univers qui transcende la prise en compte d'intérêts personnels et où l'on se sent libéré des relations avec la société ordinaire contrariante. Cet état de jouissance. (Autrefois il était principalement lié à la création et l'appréciation de poésies ou de peintures)
> - Ce qui, au-delà du stéréotype et de toute utilité, dégage un sentiment de richesse par son goût individuel et son originalité créative.

Mettons de côté le sens éthique originel du terme. Les deux tendances majeures semblent également représentées, mais bien que les définitions donnent une place au *fūryū* classique *(miyabi)* ou au goût pour le faste *(basara)*, elles occultent complètement la dimension sensuelle, voire érotique, de *fūryū* comme une esthétique liée au monde du spectacle et de la prostitution.

Ce côté est également absent chez Kuki. De même, Satō Haruo, bien qu'il fut le seul parmi les participants à la table ronde à percevoir une dimension sensuelle dans *fūryū*, entend sensualité au sens de jouissance que procure l'émotion artistique. Pour lui, *fūryū* s'enracine dans les concepts de *sabi shiori* et *mono no aware* et s'exprime le plus pleinement dans le *haikai* et la peinture monochrome. Seul Mushanokōji Saneatsu s'avance à faire le lien entre *fūryū* et plaisir charnel, mais avec une certaine réticence :

> 女道楽も風流と見てゐる人がある。しかし女の友と風流をたのしむことは出来ることもあるが、性的慾望は風流を害するものだ。
> Certains considèrent le libertinage comme *fūryū*. Mais s'il se peut que l'on jouisse de *fūryū* en compagnie des femmes, le désir sexuel nuit à *fūryū*.

C'est un *fūryū* qui transcende la chair et qui rappelle les personnages de Saikaku évoqués plus haut, mais Mushanokōji marque bien la distance avec cette opinion (« certains considèrent », « il se peut que »).

Le grand mérite de l'étude d'Okazaki est d'avoir fait ressortir cette tendance sensuelle de *fūryū*. Dans son désir de réhabilitation, il se pourrait qu'il pêche un peu par exagération. Il n'est toujours pas certain que l'on puisse donner un poids équivalent aux deux tendances : seule une nouvelle enquête approfondie de l'évolution étymologique du terme permettrait de déterminer l'importance culturelle du *fūryū* libertin. Mais il me paraît clair qu'un glissement s'opère autour du début du XX^e^ siècle. On verra plus loin que les contemporains de Rohan, ceux qui affirment une certaine affinité avec le terme, l'emploient encore dans toute son étendue polysémique. Or dans la table ronde évoquée par Satō Haruo, le sentiment de rupture est net : ils ne cessent de parler du « *fūryū* des anciens ». Et Kume Masao a une remarque intéressante à ce sujet. Il y voit une volonté d'accomplissement et poursuit en déclarant que le narcissisme sensuel (*kankaku no jikotōsui* 感覚の自己陶酔) serait l'expression de l'esprit décadent moderne, une nouvelle forme de *fūryū*. Autrement dit, se perdre dans le plaisir sensuel, n'aurait pas existé dans le *fūryū* des anciens, et ne serait donc, en un sens, pas vraiment *fūryū*. Pareillement, Akutagawa Ryūnosuke écrivait dans un petit recueil d'aphorismes, intitulé simplement *Aforizumu* アフオリズム[248], dont une partie, dédiée à Satō Haruo et Kume Masao, porte sur *fūryū* : « *Fūryū* est une décadence pure. » et « Cent ans de poussière ont donné à *fūryū* la patine d'une antiquité. Balayez la poussière ! Balayez la poussière ! ». En faisant de la décadence (à prendre comme une valeur esthétique positive) une création moderne, Akutagawa et Kume nient son historicité dans l'idée *fūryū*. Ainsi semblent-ils contribuer à imposer l'idée que *fūryū* c'est d'abord et avant tout un *fūryū* à la Bashō.

Dans l'optique de définir *fūryū* par des valeurs antagonistes, on ne peut faire abstraction de son historicité. *Fūryū* n'est jamais contradictoire pris dans un contexte spécifique, mais si l'on fait la somme de toutes ses acceptions, il devient un objet hybride insaisissable. Le survol étymologique proposé ci-dessus a déjà fait la part de l'histoire. Pour une définition synthétique, il faudra changer d'angle pour tenter de repérer quelques invariants. Kuki Shūzō tente également cette solution. En effet, avant de se lancer dans des spéculations géométriques, il énonce ce qu'il considère les trois moments décisifs du *fūryū* : détachement du monde (*rizoku* 離俗), absorption dans le beau (*tanbi* 耽美) et (retour à ou fusion dans la) nature (*shizen* 自然).

Un des traits constant de *fūryū* apparaît dans ce qu'il semble toujours relever d'une propension à échapper à l'ordinaire et au vulgaire (*zoku* 俗) : c'est le premier moment.

---

[248] In *Shundei* 春泥 V-7 (1930). *Akutagawa Ryūnosuke zenshū* 芥川龍之介全集 *(Œuvres complètes d'Akutagawa Ryūnosuke)*, vol. 12, Iwanami shoten, 1978, pp. 262-263.

La tentation est forte de l'interpréter comme une forme d'érémitisme, mais la « retraite » du *fūryūjin* n'est pas à prendre au sens religieux, elle est plus virtuelle que réelle : c'est un mépris affiché des valeurs communes et des conventions, la revendication à une liberté intellectuelle et sociale. *Fūryū* n'existe que dans ce rapport dialogique avec le commun et le vulgaire *(zoku)*.

Pourtant, si le sens religieux est faible, il n'est pas dépourvu de toute dimension éthique. *Rizoku* implique le détachement du profit immédiat, de l'utilité, du matériel, pour jouir du beau. C'est le deuxième moment de Kuki : une fois détruites les valeurs communes, il faut y mettre quelque chose à la place et ce quelque chose, c'est le beau. Il faut interpréter ce beau dans un sens large : peu importe qu'il s'agisse de luxe, de concupiscence ou de dépouillement. Le fait est que *fūryū* implique la jouissance esthétique – c'est en ce sens qu'il faut entendre la sensualité (*kankakuteki* 感覚的) dont parle Satō Haruo –, mieux une esthétisation de la vie.

Ce deuxième moment est tout aussi crucial que le premier. Le mouvement premier de destruction est contrebalancé par une impulsion plus positive. Sans quoi, on tomberait dans ce que Satō Haruo nomme la religion ou la philosophie, c'est-à-dire les pratiques ascétiques de renoncement au monde ou le nihilisme. Il reste, selon lui, cette croyance en la vie chez le *fūryūjin* qui le distingue du moine ou du nihiliste. Car on peut éprouver un certain dégoût pour la société mais croire en l'homme. Le point de départ serait identique : un éveil à l'impermanence (*mujōkan* 無常観). Mais pour marquer la différence, souligner l'importance de l'art pour le *fūryūjin*, Satō crée le néologisme *mujōbikan* 無常美観 (contemplation *esthétique* de l'impermanence). Il accorde sans doute trop d'importance à *mujō*, ce qui lui fait dire que *fūryū* s'enracine dans *sabi shiori* et *mono no aware* (deux concepts esthétiques qui relèvent de *mujō*), et s'exprime dans les arts les plus proches du silence et du vide que sont respectivement le *haikai* et la peinture monochrome. Il faut voir plus large, car ce qui compte n'est peut-être pas tant l'art que la manière. Le *fūryūjin* peut tout aussi bien dédier sa vie à la poursuite de l'art de l'amour (*shikidō* 色道). Même *basara* est une sorte d'« art » de vie, mêlant clinquant, provocation et anticonformisme.

Ainsi, le *fūryūjin* n'est pas un dilettante. Ce qui différencie le « thé du riche » de celui d'un *fūryūjin*, rappelle Satō, c'est précisément que ce qui n'est qu'un loisir (*dōraku* 道楽) pour le premier, le second en fait le sens même de sa vie. Ce côté art pour l'art est poussé jusqu'à l'extrême, jusqu'à une esthétisation de la vie. Pour le *fūryūjin*, la poursuite du beau est un choix de vie ; *fūryū* est une esthétique et une éthique à la fois. Suffit-il pour autant de mener une vie d'esthète pour être un *fūryūjin* ? Rien n'est moins sûr. Pour prendre des exemples proches, on peut certainement qualifier Nagai Kafū ou Tanizaki Jun'ichirō de *fūryūjin* – c'est d'ailleurs le point de vue de Satō Haruo. Mais le terme ne me paraît pas approprié pour Mishima Yukio, qui pourtant, et peut-être

encore plus que ses deux aînés a voué sa vie à la poursuite du beau. Qu'est-ce qui différencie donc l'esthète du *fūryūjin* ?
Le sentiment de communion avec la nature, dirons la plupart. C'est le troisième et dernier moment de Kuki. C'est aussi le moins convaincant. La nature serait la synthèse des deux autres moments. Et l'art produit dans l'esprit *fūryū* serait très proche de la nature. Mais Kuki se voit contraint très vite de nuancer. Puisqu'il y a art, il y a forcément intervention humaine, artifice. Il doit concéder que la poursuite d'une beauté artificielle, humaine, fait aussi partie de *fūryū* et que l'art du thé ou de l'amour en sont les formes d'expression les plus notoires. Le cas du thé est discutable, car il relève d'un goût pour le rustique qui se situe dans la perspective du retour à la nature taoïste, mais *kōshoku* ou *basara* n'ont certainement aucun lien avec elle. La nature n'est donc qu'une partie de *fūryū*, celle qui remonte au *fengliu* taoïsant. On peut en outre expliquer la place prépondérante qu'elle semble tenir dans la conception moderne du terme par le fait qu'avec l'urbanisation et l'industrialisation, l'homme se l'est aliéné, et ressent, plus que jamais, le besoin de renouer un contact. Mais pour revenir à l'exemple avancé ci-dessus, ni Kafū ni Tanizaki ne sont des *fūryūjin* en ce sens là.
Je crois que, depuis Meiji au moins, l'enracinement dans la tradition nationale devient une composante déterminante. Ce qui avait mené Kuki à mettre en avant la nature comme élément constitutif de *fūryū*, ce n'est pas seulement la tendance à survaloriser un *fūryū* à la Bashō, mais également une certaine forme de patriotisme. S'il peine à considérer comme *fūryū* un art qui ne serait pas lié à la beauté naturelle, c'est aussi parce qu'il postule l'amour inné des Japonais pour la nature. Satō Haruo raconte également que lorsqu'il était intime avec Tanizaki, ils parlaient souvent de ce qu'il restait aujourd'hui du *fūryū* des anciens, de ce *fūryū* qu'on ne trouve pas dans l'art occidental. Pareillement, on verra plus loin Natsume Sōseki évoquer ce « ton *fūryū* qu'il serait vain de tenter de le rencontrer en langue occidentale ». C'est sans doute cela qui manque à un esthète comme Mishima, la volonté de s'inscrire dans une esthétique traditionnelle. *Fūryū* au XX^e^ siècle a ainsi tendance à incarner la tradition.

Fūryū semble toujours rétif à la définition. Dans la plupart des cas, il est sans doute préférable de se référer à tel ou tel aspect : détachement, faste, sensualité, sobriété… Le terme lui-même est peu conceptualisé ; ce n'est souvent guère plus qu'un qualificatif usuel. Mais quand il se rapproche le plus d'un concept, quand il devient un idéal de vie esthétique, on peut extraire de toutes les tendances qu'il représente le plus petit dénominateur commun qui peut s'énoncer de la sorte : *s'émanciper de l'ordinaire pour vouer sa vie à la poursuite du beau*. Et j'ajouterai que, pour la période moderne, il faut que ce beau soit légitimé par la tradition. Kuki remarque, en jouant sur les mots, que si d'un côté *fūryū* implique la créativité personnelle dans un mouvement de libération

par rapport aux conventions, de l'autre, une fois constitué, par imitation et habitude, il se fige en styles (*fū* 風) et en écoles (*ryū* 流). L'esprit de *fūryū* devrait sans cesse introduire des innovations dans les formes anciennes, mais je pense qu'avec la modernité, *fūryū* tend à se figer, à prendre la poussière, comme dirait Akutagawa.

3.4 Panorama de l'idée de fūryū chez les écrivains de Meiji

Fūryū est un terme intimement lié à la pratique des arts et lettres[249]. Or il faut peut-être rappeler que ce que nous désignerions aujourd'hui par « belles-lettres », après avoir connu un formidable essor au cours du XVIII[e] siècle, tend à se retrouver marginalisé par les détenteurs de l'autorité intellectuelle. On peut situer l'une des origines de cette tendance dans la promulgation d'un édit visant à imposer l'exclusivité de la doctrine orthodoxe néo-confucéenne de Zhu Xi (*Kansei igaku no kin* 寛政異学の禁, 1790) qui véhiculait une vision pragmatique de la littérature[250]. Que l'écrivain rejette le roman voire la poésie comme un passe-temps inutile ou qu'il y voie inversement une distraction pour oublier les misères de son temps, la position des belles-lettres se radicalise. Ainsi, la première génération des intellectuels de Meiji – Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1834-1901), Nakamura Masanao 中村正直 (1832-1891), Nishi Amane 西周 (1829-1897)… – porte sur elles un regard très dur, en particulier sur le roman. Répressive dans les premières années, cette génération tentera ensuite de les utiliser, les réformer et les « assainir » afin d'édifier les masses. Les belles-lettres se fraieront peu à peu la voie d'une autonomie et gagneront le statut d'art noble au cours des années 1880, mais au prix parfois d'un rejet de leur héritage (cf. chap. 1).

---

[249] On notera que les dictionnaires de Meiji restent assez vagues sur sa définition et se montrent plutôt restrictifs quant à son étendue. En effet, les usuels de l'époque, notamment *Genkai* 言海 (1889-91), *Nihon daijirin* 日本大辞林 (1894), *Nihon daijiten* 日本大辞典 (1896), *Kotoba no izumi* ことばの泉 (1898-99), s'accordent tous pour le définir comme un synonyme de *miyabi* みやび et *fūga* 風雅. En général, les définitions de ces termes se renvoient les unes aux autres, ce qui rend leur compréhension exacte malaisée. Toutefois, il ne faut probablement pas entendre ici *fūryū* au sens étroit d'une valeur purement aristocratique comme le suggère l'étymologie de *miyabi*, mais plus généralement comme un raffinement esthétique. En outre, il est parfois rapproché du terme *suki* すき, qui désigne une inclination pour les arts, en particulier celui du thé. Ces définitions soulignent l'aspect artistique ou culturel de *fūryū* qui trouverait alors dans le « bon goût » français un équivalent assez proche.

[250] Il s'inscrit dans une série de réformes lancées par le grand conseiller Matsudaira Sadanobu qui visent à restaurer la morale et le système social traditionnels, sans sacrifier le développement économique. À la suite de ces mesures, plusieurs *gesakusha* furent condamnés pour outrage à la morale (bien que ce fut plutôt la satire du gouvernement qui était indirectement visée). Un certain nombre, d'origine samouraï, rejoignit les rangs de l'administration provinciale ou shogounale. Les autres devinrent de véritables professionnels à mesure que l'écriture du roman s'apparentait de plus en plus à une entreprise commerciale.

Bien qu'il n'apparaisse que de manière épisodique dans les réflexions des écrivains et intellectuels de l'ère Meiji, le terme *fūryū* est parfois employé pour stigmatiser le goût esthétique des lettrés (*bunjin* 文人) et romanciers (*gesakusha* 戯作者) d'Edo. Il représente alors ces scories du passé dont il faudrait se débarrasser pour prétendre à une littérature moderne. Le critique Uchida Roan 内田魯庵 (1868-1929) pose l'enjeu du débat en ces termes :

> 今の文士の病弊は政治宗教等社会の活問題を対岸の火災視するを以て却て文学者らしき気風なる如く誤想するにあり。在来戯作者の通弊なりし風流病又洒落癖(しゃらくへき)は今猶ほ文壇を支配して朝暮に活動する世間の問題の如きは俗事と称して之に関係せざるを以て却て高上なりとし故(こと)さらに遠ざかる傾向あるが故に終に全く社会を離れて孤立し時代を横流する思潮の何物なるかを理解せざるに到る。儒生の経世経国を重んずる者すら詩文業に従ふ時は往々風流癖に犯されて世事と遠ざかるを常とす。況んや在来戯作者は主として婦女子の歓を買ふをもて目的とし而して儒生の治国平天下的道徳の素養を全く欠くが故に世間と離れて故(こと)さらに社会上の権利を捨て社会の贅疣たるを甘んずるは決して無理ならざるなり。されど斯は旧時代の戯作者的通弊にして苟くも明治の文壇に覇を立てんとするものは此通弊を脱して進んで社会の活問題を討尋し他の政治家宗教家等と共に之を解釈するを以て自家の責任となさゞるべからず。若し此活ける問題を解釈する力なからん乎、文学者は他の講談落語家と決して相択ばざるなり。
>
> Le mal des hommes de lettres aujourd'hui est qu'ils regardent les problèmes réels de la société, politiques, religieux ou autres, comme on regarde un incendie depuis la rive opposée d'une étendue d'eau et qu'ils ont l'illusion de faire ainsi preuve de l'esprit d'écrivain. Le mal répandu chez les littérateurs (*gesakusha* 戯作者) traditionnels – la maladie de *fūryū* et la manie de désinvolture – gouverne encore aujourd'hui le monde des lettres. Ils considèrent les problèmes de la société comme vulgaires, pensent s'élever en ne s'y mêlant pas et cherchent à s'en éloigner délibérément. En conséquence, ils finissent par se détacher complètement de la société, s'isolent et ne comprennent plus la pensée de leur époque. Même ceux qui font grand cas des théories de gouvernement et d'administration confucéennes sont souvent gagnés par la manie de *fūryū* quand ils s'adonnent à l'art du vers ou de la prose et s'éloignent des affaires mondaines. À plus forte raison les littérateurs traditionnels, qui se donnent pour objectif de susciter l'émoi chez les dames. Étant totalement dépourvus de l'esprit civique confucéen, il n'est pas étonnant qu'ils abandonnent volontairement leurs droits civiques et se contentent d'être les parasites de la société. Mais c'est là un mal commun aux littérateurs d'une époque révolue et ceux qui aspirent à régner sur le monde des lettres de Meiji doivent se débarrasser de ce mal, aller de l'avant et prendre leurs responsabilités en menant des investigations minutieuses sur les problèmes réels de la société, en les explicitant de concert avec les politiciens ou les spécialistes en matière religieuse. S'ils n'avaient pas la force d'expliciter ces problèmes réels, les écrivains ne seraient pas différents des conteurs ou des humoristes.[251]

Cet article s'inscrit certes dans les années de l'après-guerre sino-japonaise, où certaines voix, notamment celle de Roan, s'élèvent pour réclamer un véritable roman social. Mais au-delà du contexte immédiat, cet extrait résume bien ce que pouvait signifier *fūryū* pour certains écrivains issus de la même génération que Kōda Rohan : la

[251] Extrait de l'essai *Asacha no ko* 朝茶の子 *(Premier déjeuner)* publié en série de mai à juillet 1899 dans la revue *Shin-shōsetsu* 新小説. (*Meiji bungaku zenshū* 明治文学全集 *(Œuvres complètes de la littérature de Meiji)*, vol. 24, 1978, p. 205)

« manie » (*heki* 癖), pire, la « maladie » (*byō* 病) d'écrivains d'une époque révolue dont l'irresponsabilité sociale serait devenue inacceptable. Et Roan ne constitue en rien une exception.

Un éditorial de la revue *Jogaku zasshi* 女学雑誌 intitulé *Fūryū o ronzu* 風流を論ず *(De fūryū)*[252], vraisemblablement rédigé par le journaliste chrétien Iwamoto Yoshiharu 巌本善治 (1863-1942) alors rédacteur en chef, dénonce l'immoralité pathologique de l'homme de *fūryū* :

> ランプを消して月を見れば風流なるよし、落花の下に一首を賦すれば風流なるよし、妻寒きに泣き児餓えに泣くとき陶然酔ふて太平楽を歌へば風流なるよし、銭の勘定を知らず儲けることを知らず世を渡ることを知らず屡ば人の厄介に為り乍ら返すことを知らざれば風流なるよし、若し夫れ日夜営々として職業(しごと)に勉強すれば無風流なるよし、人の花を観るとき田畠(でんぱた)に肥料(こやし)を与ふれば無風流なるよし、たとひ何事を為すとも歌の一つ位ひ出来発句の一つ位ひ詠めざれば無風流なるよし
>
> Éteindre sa lampe et contempler la lune : voilà qui est *fūryū*. Composer un poème sous les fleurs de cerisier qui se dispersent : voilà qui est *fūryū*. S'enivrer et proclamer son insouciance quand sa femme pleure de froid et ses enfants pleurent de faim : voilà qui est *fūryū*. Ne pas savoir tenir un compte, ni gagner de l'argent, ni même mener sa vie, compter souvent sur les autres sans jamais leur rendre la pareille : voilà qui est *fūryū*. Et si l'on s'atèle assidûment au travail jour et nuit, ce n'est pas *fūryū*. Si l'on répand de l'engrais dans les champs pendant que d'autres contemplent les fleurs, ce n'est pas *fūryū*. Si à tout propos on ne compose pas un petit poème ou déclame quelques vers, ce n'est pas *fūryū*.

Et ainsi de suite, avec une acidité mordante, Iwamoto rejette catégoriquement la tradition littéraire sino-japonaise incarnée dans l'idéal de *fūryū*. Selon lui, l'homme de *fūryū* ne serait ni utile – en ce sens qu'il ne génère aucun profit, personnel ou collectif – ni même moralement bon, car il se lance dans une poursuite égoïste du plaisir dans un contexte socio-économique difficile ; ce « débauché fainéant » serait un résidu des privilèges aristocratiques de l'époque féodale.

Au même moment, le critique littéraire Ishibashi Ningetsu 石橋忍月 (1865-1926) porte une autre attaque à l'idéal de *fūryū* dans un article intitulé *Fūryū to wa nani zo* 風流とは何ぞ *(Qu'est-ce que fūryū ?)*[253]. Il dénonce la manie qu'ont les hommes de *fūryū* d'éviter la définition du terme et note que, selon l'opinion courante, ces derniers seraient perçus comme des êtres détachés du monde vulgaire, qui aiment la nature et fuient le commerce des hommes car leur compassion dépasse les vils sentiments humains pour embrasser toute la création. Or pour Ningetsu, l'homme de *fūryū* est simplement paresseux et cruel. Paresseux parce que sous prétexte de ne pas se mêler au vulgaire, il rechigne à travailler. Cruel parce qu'il sacrifie son devoir et ses sentiments envers ses

---

[252] No 210, 26 avril 1890. (*Meiji bungaku zenshū* 明治文学全集 *(Œuvres complètes de la littérature de Meiji)*, vol. 32, 1973, p. 29)

[253] *Kōko shinbun* 江湖新聞, 23 et 24 avril 1890. Rohan réagira contre les attaques de Ningetsu qui, à son tour, publiera un second article dont le titre se passe de commentaires : *Ku fūryū* 駆風流 *(Éradiquer fūryū)* (7 mai 1890, *Kōko shinbun*). Cette controverse sera évoquée ci-dessous.

proches sur l'autel du détachement. Ningetsu le considère donc comme un être égoïste et borné dont le prétendu détachement s'apparente davantage à du désintérêt ou de l'abandon. Ce rejet de *fūryū* va jusqu'au refus de l'appellation de « poète » (*shijin* 詩人), pris au sens de quelqu'un qui exprime par le langage sa vie affective et intellectuelle de manière esthétique, aux versificateurs *fūryū* (*fūryū inshi* 風流韻士) qui « crachent un vers à la vue d'une fleur ou alignent quelques mots en entendant une grenouille » 花を看て一句を吐き蛙を聞て一語を並ぶ[254].

Pour compléter ce bref tour d'horizon des adversaires du *fūryū*, on peut citer un curieux ouvrage intitulé *Fūryū tetsugaku* 風流哲学 *(La Philosophie de fūryū)* rédigé par un personnage original, prétendument célèbre, qui se présente sous le pseudonyme de Chōsei Koji 嘲世居士 (Le Vénérable qui se moque du monde)[255]. Il s'agit en fait d'un détracteur, qui se pare de l'habit d'un homme de *fūryū* (choix du pseudonyme, ton cocasse) pour mieux le dénoncer. Il invoque deux soi-disant spécialistes de la question, le Chinois Kan Kororin 韓胡廬倫 (onomatopée évoquant le roulement d'un petit objet ou le son des cordes du *shamisen*) et l'Occidental Dētarumē データルメー (déformation de *detarame*, « balivernes »), pour faire une analyse pseudo-scientifique de *fūryū*, citations à l'appui, et démontrer au final que son épanouissement coïncide avec le déclin des civilisations.

Ces quatre critiques émergent de pensées fort différentes. Difficile de bien cerner la dernière sans connaître l'auteur, mais en ce qui concerne les autres : le roman social de Roan découle d'une conception naturaliste de la littérature ; Iwamoto méprise les belles-lettres en général, dans l'esprit pragmatique des penseurs du début de l'ère Meiji (*keimō shisō* 啓蒙思想) ; l'idée du poète chez Ningetsu rejoint celle des romantiques.

---

[254] *Sōjitsuron* 想実論 *(De l'idée et du réel)*, in *Kōko shinbun* 江湖新聞, 30 mars 1890.

[255] Publié le 27 mai 1888 chez un certain Nose Tokitarō 能勢土岐太郎. L'auteur n'a pu être identifié. La page de couverture comporte ce qui semble être la traduction anglaise du titre : un étonnant *Contradictions Philosophy*, qui reprend un des types de *fūryū* définit dans le livre, celui de l'homme qui prend plaisir à tout faire différemment d'autrui. En japonais, le titre lui-même est déjà cocasse puisqu'il met côte à côte un terme issu d'une longue tradition artistique *(fūryū)* avec un de ces vocables nouvellement créés à l'ère Meiji *(tetsugaku)*.

Il faut noter au passage qu'à cette époque, *fūryū* semble quasi absent du discours philosophique ou esthétique. Un exemple toutefois : Takada Sanae 高田早苗 (1860-1938) consacre le second chapitre de son *Bijigaku* 美辞学 (*Esthétique*, 1889) à une discussion sur le « goût » (*shikō* 嗜好, traduction de l'anglais *taste*). Il le définit comme une sensibilité esthétique présente de manière innée mais à divers degré chez l'homme, sensibilité qui peut toutefois s'aiguiser par l'éducation. Or il déclare à ce propos : comme il y a des sages et des fous dans le monde, il y a des hommes de *fūryū* et d'autres qui en sont dépourvus. *Fūryū* fonctionne ici comme un synonyme de *shikō* et désigne donc le bon goût. Il n'a cependant pas le statut de véritable concept esthétique comme ce dernier.

Quatre voix disparates certes, mais sans doute pas isolées[256]. Annoncent-elles pour autant la mort de *fūryū* et de son esthétique ? Certainement pas, car à la même époque (dans les années 1890), on le retrouve dans l'œuvre de nombreux écrivains, et non des moindres : Mori Ōgai 森鴎外 (1862-1922), Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916), Masaoka Shiki 正岡子規 (1867-1902), Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1867-1903), Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868-1894), Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872-1943), Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873-1939), Takahama Kyoshi 高浜虚子 (1874-1959), sans oublier bien sûr Kōda Rohan.

Natsume Sōseki[257], surtout dans sa jeunesse, montre une attirance marquée pour l'esthétique du détachement incarnée par le mot *fūryū*. Celui-ci apparaît à plusieurs reprises dans ses premiers textes en chinois, comme lors de cette excursion dans la péninsule de Bōsō où il se plaint de ses compagnons qui n'entendent rien à l'esprit poétique de *fūryū* qui implique la communion avec la nature (*fūryū inji* 風流韻事) car ils ne cessent de faire du vacarme en buvant, mangeant, jouant au go ou au mah-jong[258]. Dans les journaux qu'il rédige durant son séjour en Angleterre entre 1900 et 1902, il emploie parfois *fūryū* pour caractériser cette sensibilité esthétique japonaise à laquelle lui renvoie son expérience occidentale. Il oppose par exemple le bâtiment en pierre de trois étages où Carlyle aimait se retirer à un fragile ermitage japonais qui donne l'impression de mélancolie et de solitude, de *fūryū* :

---

[256] On pourrait y ajouter, mais issu d'une génération précédente, le cas intéressant de Narushima Ryūhoku 成島柳北 (1837-1884). Tout en affectant, dans l'esprit du lettré d'Edo, de se présenter comme un « homme inutile » (*muyō no hito* 無用の人), il conçoit néanmoins des doutes sur l'idéal de *fūryū*. Il publie en effet un article intitulé *Fūryū no shugi* 風流の主義 (*Principe de fūryū*, in *Yomiuri shinbun* 読売新聞, 15 juin 1882) dans lequel il dresse une liste de quatre types déviants de *fūryū* selon le principe fondamental qui les définit : malpropreté (*fuketsu* 不潔), érotisme et obscénité (*kōshoku waisetsu* 好色猥褻), obstination et excentricité (*ganko kiheki* 頑固奇僻) ou prodigalité (*shashi* 奢侈). Le malpropre érige l'indigence en règle de vie et se rapproche de l'état de mendiant. L'obscène se prend pour un bel héros de roman d'amour tragique tout en fréquentant les quartiers de plaisir. L'excentrique fuit le goût commun et rechigne à travailler. Le prodigue se pique de son bon goût artistique et collectionne des calligraphies qu'il est incapable de lire. On peut reconnaître dans ces quatre types quelques traits de l'idée traditionnelle de *fūryū* – sobriété *(wabi)*, érotisme *(kōshoku)* ou faste *(basara)* – qui incarnent ici les idéaux esthétiques du lettré d'Edo. Mais loin de nier en bloc cet héritage culturel, Narushima aspire plutôt à le dépasser : seul un homme libre atteindrait l'essence de *fūryū*. Cette idée de liberté (*jiyū* 自由) s'inscrit dans le courant incarné notamment par le Mouvement pour la Liberté et les Droits du Peuple (*Jiyū minken undō* 自由民権運動) qui atteint son apogée au début des années 1880. Le *fūryū* de Ryūhoku est donc une notion fortement impliquée socialement, qui ne peut plus se complaire dans la frivolité et le dilettantisme.

[257] Voir OKAZAKI Yoshie, *op. cit.*, vol. II, pp. 184-242. En outre, dans ce second volume de son étude sur la notion de *fūryū*, il examine notamment les occurrences du terme dans des textes de Kōda Rohan, Izumi Kyōka et Masaoka Shiki.

[258] *Bokusetsu-roku* 木屑録 *(Chronique des copeaux de bois)*, rédigé le 7 septembre 1889.

> 毎日の様に川を隔てゝ霧の中にチエルシーを眺めた余はある朝遂に橋を渡つて其有名なる庵りを叩いた。
> 庵りといふと物寂びた感じがある。少なくとも瀟洒とか風流とかいふ念と伴ふ。然しカーライルの庵はそんな脂つこい華奢なものではない。往来から直ちに戸が敲ける程の道傍に建てられた四階作の真四角な家である。
> Un matin, moi qui m'étais jusque-là contenté de contempler le long de la berge Chelsea plongé dans le brouillard, j'ai traversé le pont et je suis allé frapper à la porte de ce célèbre ermitage.
> Le mot « ermitage » éveille une résonance empreinte de dépouillement. Pour le moins, l'image qui vient à l'esprit est inséparable des notions de sobre élégance ou encore de raffinement *[fūryū]*. Mais l'ermitage de Carlyle ne donne nulle impression de fragilité ou de recherche. C'est une maison carrée de trois étages, construite si près du trottoir qu'il n'y a qu'à tendre le bras pour atteindre le heurtoir de la porte. [259]

Après le séjour anglais, les occurrences de *fūryū* dans l'œuvre de Sōseki se font plus rares, mais l'univers de *Kusa makura* 草枕 (*Oreiller d'herbes*, 1906) participe manifestement de cette esthétique. Et durant l'été 1910, souffrant de graves ulcères à l'estomac, il s'adonne à la composition de *haiku* qui libère son cœur de « l'étouffante pression de la vie réelle » (*jisseikatsu no appaku* 実生活の圧迫) ; il se remémore : « Le moi d'alors ne prisait qu'une seule forme de poésie, élégante et raffinée, ce ton *fûryû* dont j'étais presque certain qu'il serait vain de tenter de le rencontrer en langue occidentale. » 当時の余は西洋の語に殆ど見当らぬ風流と云ふ趣をのみ愛してゐた[260].

À l'inverse de Sōseki peut-être, Mori Ōgai semble affectionner ce terme surtout vers la fin de sa vie ; on compte de nombreuses occurrences dans ses biographies historiques notamment. Il apprécie cette disposition d'esprit qu'il trouve chez les personnages qui font l'objet de ses investigations. On trouve un exemple intéressant au vingt-troisième chapitre de sa biographie – publiée en 1916 – du médecin et érudit confucéen Shibue Chūsai 渋江抽斎 (1805-1858). Après avoir douté du jugement d'un certain Intei 筠庭 sur le manque de *fūryū* de l'écrivain Kita Seiro 北静廬 (1765-1848) qui aimait aller voir les fêtes populaires, Ōgai poursuit :

> わたくしの敬愛する抽斎は角兵衛獅子を観ることを好んで、奈何なる用事をも擱いて玄関へ見に出たさうである。これが風流である。詩的である。
> Chūsai que je respecte profondément aimait regarder la danse du lion dans le style Kakubei. Il paraît qu'il laissait ses affaires de côté pour aller voir [les représentations données] devant chez lui. Voilà qui est *fūryū* ; voilà qui est poétique.

Fūryū renvoie ici au plaisir que prend le lettré à oublier les affaires mondaines dans la contemplation artistique. Mais plutôt que d'aller vers les arts traditionnels du lettré, poésie, thé, calligraphie ou peinture, son goût se porte sur ces danses populaires que

---

[259] *Kārairu hakubutsukan* カーライル博物館 *(Le Musée Carlyle)*, in *Gakutō* 学鐙, janvier 1905. NATSUME Sōseki 夏目漱石, *Haltes en Mandchourie et en Corée / Textes londoniens*, trad. d'Elisabeth SUETSUGU, 1997, p. 93.

[260] *Omoidasu koto nado* 思ひ出す事など *(Choses dont je me souviens)*, *Ōsaka asahi shinbun* 大阪朝日新聞, octobre 1910 à février 1911. Traduit en français par Elisabeth SUETSUGU, Arles, 2000, chapitre 5, pp. 30-36.

l'on nomme précisément *furyū*. Derrière ces lignes se dessine la figure d'Ōgai, attendant sa retraite, qui aimait se délasser en se promenant dans les rues, assistant aux scènes qui ponctuaient la vie du peuple[261].

Certains auteurs aiment faire figurer l'épithète *fūryū* dans le titre de leurs œuvres[262]. Ainsi le *Fūryū – Kyō-ningyō* 風流京人形 *(Fūryū – La Poupée de Kyōto)*[263] d'Ozaki Kōyō, qui relate l'histoire d'un triangle amoureux entre un jeune aristocrate passionné de poésie occidentale, une étudiante légère et son professeur de calligraphie. *Fūryū* en surtitre définit le genre du roman et rappelle la mode des *fūryū-bon* d'Edo. Sans être chargé du sens érotique de ces derniers, il connote certainement la sensualité. On serait tenter de traduire : *La Poupée de Kyōto – roman d'amour*.

Le cas des poètes romantiques est particulièrement digne d'intérêt, car ils insufflent une vie nouvelle au concept de *fūryū*. On peut citer Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868-1894), l'auteur d'un petit texte énigmatique intitulé tout simplement *Fūryū* 風流[264]. Il y met en scène un narrateur qui s'interroge sur la nature de *fūryū* : est-ce le faste ou l'indigence ?, la culture poétique ou la simplicité d'un ignorant ?, la sobriété ou l'ébriété ?… *fūryū* existe-il seulement en ce monde ? Pour seule réponse, il obtiendra le sourire d'un vieil ermite qui lui montre du doigt un ver de terre qui se tortille sur le sol : « C'est cela *fūryū* ! ». Avec ce goût pour renverser les idées communes qui le caractérise, Tōkoku ouvre une dimension tout à fait nouvelle dans l'univers sémantique de *fūryū*. Son ver de terre incarne cette force souterraine qui se nourrit des déchets humains : *Je ne connais pas la laideur des hommes – Là où ils jettent leurs détritus – je bois la rosée paradisiaque* 人のむさしというふところをおのれは知らず　人のちりあくた捨つるところに　われは極楽の露を吸ふ[265].

D'une manière plus générale, l'attachement des romantiques à l'idée de *fūryū* se manifeste notamment dans leur relecture de la littérature du Moyen Âge, dans leur fascination pour le moine-poète Saigyō en particulier[266]. On mentionnera spécialement

---

[261] *Nihon kindai bungaku taikei – Mori Ōgai-shū II* 日本近代文学大系　森鴎外集 II *(Collection de littérature japonaise moderne – Œuvres de Mori Ōgai, vol. 2)*, texte annoté par MIYOSHI Yukio 三好行雄, vol. 12, 1974, note 23, p. 454.

[262] Okazaki en recense une quarantaine, *op. cit.*, pp. 132-133.

[263] *Garakuta bunko* 我楽多文庫, 5 au 22 janvier 1888.

[264] Publié dans le premier numéro de décembre 1892 de la revue *Seinen bungaku – Hōsū* 青年文学・鳳雛. *(Tōkoku zenshū* 透谷全集, vol. 2, 1950, pp. 464-466)

[265] Vers extraits du *Mimizu no uta* みゝずのうた *(Chant du lombric)* composé en juin 1891. Publication posthume le 30 juin 1894 dans *Bungakukai* 文学界. *(Tōkoku zenshū* 透谷全集, vol. 1, 1950, p. 179)

[266] Bien qu'il ait quitté femme et enfant pour entrer en religion, Saigyō n'a apparemment jamais rompu avec la vie sociale et intellectuelle de la capitale. Mais très vite, au début du XIII^e siècle, à travers des ouvrages comme la biographie fictive *Saigyō monogatari* 西行物語 *(Légende de Saigyō)* ou le recueil de fables bouddhiques *Senjūshō* 撰集抄 *(Morceaux choisis)* qui lui fut longtemps attribué, la figure de Saigyō se superpose à un fond de croyances populaires en un érémitisme magique, et grâce à l'éclat que lui confère

le voyage qu'entreprirent Hoshino Tenchi et Shimazaki Tōson en avril 1893 pour aller voir les cerisiers de Yoshino. Tōkoku qui n'avait pu participer à l'expédition leur dédicace un commentaire de quatorze *waka* de circonstance tirés du *Sankashū* et dans la préface, il déclare être de tout cœur avec ses amis qui sont parti à la recherche de *fūryū*[267]. Dans le même numéro, Tōson écrit trois articles : *Bajō, jinsei o omou* 馬上、人生を懐ふ *(À cheval, je pense à la vie)*, *Katatsumuri* かたつむり *(L'Escargot)* et *Jinsei no fūryū o omou* 人生の風流を懐ふ *(Considérations sur le fūryū dans la vie)*. Le premier évoque l'immensité de l'univers où rien ne dure (*mujō* 無常) et tout se transforme (*ruten* 流転) et la nécessité de partir, d'errer par monts et par vaux, pour s'en approcher. Cet espace peut prendre plusieurs noms : incommensurable, infini, illimité, apogée, idéal, *fūryū* ou Dieu. Et de la même manière que le Christ serait un aspect (*fuzei* 風情) de Dieu, Saigyō, Bashō, Dante ou Shakespeare seraient des incarnations (*sugata* 姿) de *fūryū*. Dans le deuxième, Tōson souligne l'importance de la quête. Il voit dans la vie un long voyage entre Ciel et Terre à la recherche d'un ami. Et comme le bonze cherche Bouddha ou le chrétien le Christ, le poète cherche *fūryū*. Dans le troisième texte, il reconnaît la valeur d'un *fūryū* qui résiderait dans la grandeur d'une nature éternelle surclassant complètement les réalisations humaines, un *fūryū* chanté par Saigyō, Bashō ou Wordsworth. Mais il aspire à un *fūryū* centré sur l'idée d'amour, prise dans un sens à la fois noble, sublime, et enraciné dans le corps. Et cette conception de *fūryū*, Tōson la perçoit chez Shakespeare, mais la situe également dans le prolongement du *Fūryūgo* 風流悟 *(Éveil à l'amour)* de Kōda Rohan.
Chez ces auteurs, *fūryū* exprime, pourrait-on dire, l'esprit universel de la poésie et concrétise la fusion qu'ils tentent d'opérer entre des éléments de pensée japonais (panthéisme bouddhique, sentiment d'impermanence…) et occidentaux (christianisme, romantisme…).

À première vue, il existe une démarcation assez nette chez les écrivains nés vers la fin des années 1860, entre ceux qui adhèrent à l'esthétique de *fūryū* et ceux qui la rejettent voire l'ignorent tout simplement. La position de ces derniers est extrêmement limpide. À leurs yeux, cette esthétique incarne une conception révolue de la littérature : le désengagement social de l'écrivain. Leur définition contribue à démystifier *fūryū* et à

---

sa présence massive dans l'anthologie impériale de poésie *Shin Kokin waka-shū* 新古今和歌集 *(Nouveau Recueil de poèmes de jadis et de maintenant)*, il s'impose rapidement comme une figure typique de l'ermite-poète vagabond. Celle-ci apparaît de manière récurrente à travers l'histoire de la littérature japonaise et se caractérise notamment par une aspiration à se détacher du monde vulgaire, un goût pour la poésie et la vie d'errance. Bashō en est l'autre incarnation archétypale. Sur le mythe de Saigyō et son image chez les romantiques japonais, voir Keiko HARTWIEG-HIRATSUKA, *Saigyô-Rezeption – Das von Saigyô verkörperte Eremiten-Ideal in der japanischen Literaturgeschichte*, Bern, 1984.

[267] *Taika shōroku* 対花小録 *(Petite chronique à propos des fleurs)*, in *Bungakukai* 文学界, avril 1893.

faire ressortir avec plus de netteté l'un de ses aspects, mais elle est aussi éminemment réductrice. Parallèlement, de nombreux écrivains continuent d'employer ce terme dans toute la richesse de son étendue sémantique, explorant parfois de nouveaux territoires, apparemment imperturbables à ces critiques.

On peut déceler derrière ce clivage deux attitudes typiques à l'encontre de la modernité : rupture ou continuité avec le passé. En plaçant *fūryū* au cœur de son programme littéraire, Kōda Rohan proclame sans ambages son attachement aux valeurs traditionnelles. Sa position n'a toutefois rien de celle du passéiste stérile et, sous certains points de vue, l'héritage se révèlera parfois lourd à porter. C'est le récit de cette vitalité créatrice et des tensions qui l'accompagnent que retraceront les pages qui suivent. Mais avant de poursuivre, je voudrais rapidement revenir à Satō Haruo, car deux de ses remarques me paraissent particulièrement stimuler la réflexion sur l'idée de *fūryū* selon Rohan.

3.5 Fūryū selon Rohan – remarques préliminaires

Satō Haruo, qui souligne l'importance de la sensibilité (recherche de la jouissance esthétique) comme constituant de *fūryū*, déclare percevoir cette dimension chez tous les écrivains qui méritent à ses yeux l'appellation de *fūryūjin* – Nagai Kafū, Tanizaki Jun'ichirō, Murō Saisei, Kitahara Hakushū, Natsume Sōseki, Izumi Kyōka –, tous sauf un, Kōda Rohan, qui lui apparaît comme une énigme car son *fūryū* serait plus spirituel que sensuel. C'est-à-dire, si l'on suit sa pensée, qu'il serait le *fūryūjin* le plus apparenté au moine ou au nihiliste dans les limites qu'autorise le terme sans perdre sa substance. L'idée n'est pas sans fondement, aussi, avant de la nuancer, il vaut la peine de s'interroger sur son origine.

Satō n'a pas tort parce que l'on sait que Rohan aime se donner des airs de moinillon zen en parsemant ses romans de termes empruntés à la métaphysique bouddhique. Mais ce n'est pas tout. La frontière entre le bonze et l'écrivain est réellement ténue dans ses années de jeunesse. Il avait toujours été fortement attiré par la vie contemplative : il s'était familiarisé depuis longtemps avec le canon bouddhique, s'était intimement lié avec un moine zen durant son séjour en Hokkaidō et, peu après son retour à Tōkyō, il était si souvent plongé dans la lecture de soutras que son père avait cru un instant qu'il se ferait religieux. Et en 1890, l'année de toutes les remises en question, il est à deux doigts de passer à l'acte. Il se rasera le crâne d'ailleurs, mais continuera d'écrire.

Mais plus subtilement, le *fūryū* de Rohan exprime une forte aspiration à transcender le monde ordinaire parce qu'il se définit aussi par rapport au changement dans sa conception qui s'esquisse à son époque. Rohan n'est pas sourd aux voix critiques qui s'élèvent pour stigmatiser l'inadéquation de cette esthétique aux exigences d'une conscience morale et politique moderne. En effet, quand Ishibashi Ningetsu dénonce,

dans *Fūryū to wa nani zo (Qu'est-ce que fūryū ?)*, l'égoïsme cruel de l'homme qui se réclame de *fūryū*, toujours prompt à sacrifier son devoir et ses sentiments envers ses proches sur l'autel du détachement, suivi de près par l'éditorial de *Jogaku zasshi* intitulé *Fūryū o ronzu (De fūryū)* qui envenime le débat en critiquant son inutilité et son immoralité intrinsèques, Rohan se sent personnellement visé. Son nom n'est pas mentionné, ni explicitement, ni de manière voilée, et rien n'indique qu'à cette époque il fut systématiquement associé à *fūryū*. Et pourtant, il ne tarde pas à répliquer avec un essai : *Ichiwan no cha o Ningetsu-koji ni susumu* 一碗の茶を忍月居士に侑む *(Un bol de thé pour le Vénérable Ningetsu)*[268]. Petit extrait, au passage, de sa rhétorique grandiloquente :

> 嗚呼悲しい哉、居士が認めし風流は是真乎是偽乎、是風流の骨中の髄か是風流の毛に住む虱か、居士は風流の真向に一刀を下せしか風流の影に土足をかけしか、我は風流が居士に罵しられたるを傷まずして居士が風流を解せざるかと憐れむ。他日居士若し世の冷風烈雪に逢ふこと漸く多くして、若年なりし忍月の描きたる楽園の夢既に全たく亡びんとするの時に到らば、恐らくは一点の霊光忽然として居士が眉間より出む。然らずんば居士が臨終の時、末期の水に無風流の悲しき味を悟らむ、其時遅し其時遅し。居士若し妄断の魔となるを肯んぜずば、須らく風流の二字に向ツて毎朝一灶の香燼る間の工夫を積むべし、君等が二日位の論は未だ一本のマッチの価をも定むる能はざるものならむ。
>
> Ah, quelle tristesse ! Le *fūryū* que considère le Vénérable [Ningetsu], est-il vrai ou est-il faux ? Est-ce la substantifique moelle de *fūryū* ou le pou caché dans sa fourrure ? Le Vénérable a-t-il porté un coup fatal au cœur de *fūryū* ou a-t-il foulé de ses pieds son ombre ? Je ne m'afflige pas qu'il injurie *fūryū*, mais je m'attriste qu'il n'en ait pas compris le sens. Si un jour, après s'être longuement frotté aux vents glacés et aux neiges violentes, les rêves paradisiaques du jeune Ningetsu se trouvent complètement brisés, un trait de lumière mystérieux jaillira sans doute d'entre ses sourcils. Sinon, sa dernière heure venue, pris dans le déluge final, il réalisera la triste saveur de son manque de *fūryū*. Mais il sera trop tard, bien trop tard. Vénérable, si vous refusez d'être victime du démon du jugement arbitraire, vous devriez trouver le temps de brûler un bâtonnet d'encens tous les matins devant l'autel de *fūryū*. La théorie que vous avez publié pendant ces deux jours ne vaut certainement pas plus qu'une allumette.

Dans les lignes qui suivent, Rohan oppose plus sérieusement à Ningetsu les exemples de Saigyō, qui fut, dit-il, aimé par ses proches même après avoir pris la tonsure, et Bashō, qui fut adoré par ses disciples bien après sa mort. Il entrevoit ainsi une profonde humanité dans ces personnages, mais il déclare ne pas être encore en mesure de les comprendre vraiment. Il évoque plutôt le cas du moine zen et maître de thé Baisa-ō 売茶翁 (1675-1763). Entré en religion à l'âge de onze ans, il quitta les ordres à la mort de son maître et gagna sa vie en vendant du thé. Son retour dans le monde séculier était aussi un acte de protestation contre la corruption qui régnait dans la société monacale. Rohan décèle une grande « chaleur » (*on* 温) dans ce cœur qui douta de la voie dans laquelle il s'était engagé et préféra poursuivre seul sa recherche personnelle. Il y voit l'essence de *fūryū*.

---

[268] Publié le 30 avril 1890 dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞. *RZ XXIV 67-69*

L'intérêt de sa réplique n'est pas tant dans les modèles qu'il avance. Ils ne font que réaffirmer son penchant pour une esthétique érémitique. Tout est dans la manière dont il les discute. Il tente de mettre en avant leur profonde humanité afin de répondre aux critiques extérieures. En se laissant entraîner dans le débat autour de l'implication ou non dans le réel du *fūryūjin*, Rohan montre une certaine crispation et sa conception de *fūryū* tendra à se focaliser autour ce paradigme, au détriment peut-être de sa richesse sémantique initiale. Mon intention n'est pas de nier l'importance de cette question (elle sera d'ailleurs largement traitée), mais il faut être conscient de cette précipitation pour ne pas projeter abusivement ce schéma interprétatif sur l'analyse de *fūryū* chez le jeune Rohan.

Il me semble ainsi que, avant Okazaki, l'idée que l'on se fait du *fūryū* selon Rohan hérite du déplacement de sens vers une esthétique érémitique qui affecte la notion au XX^e^ siècle. Satō Haruo n'est pas le seul. Pour Yanagida Izumi, l'aspiration à la transcendance est une clé de lecture majeure pour ses premières œuvres[269]. Okazaki lui-même qui, dans la foulée de son étude étymologique, a également réévalué la dimension sensuelle dans la conception de *fūryū* selon Rohan, la situe principalement dans une perspective de transcendance (un amour sublimé dans la veine des *fūryūjin* de Saikaku). Dans les deux chapitres suivant, on veillera en élargissant notamment le cercle d'investigation à d'autres genres littéraires, le *kanshi* et le récit de voyage, à restituer pleinement la richesse sémantique du terme, qui ne relève pas seulement d'une esthétique érémitique, mais contient aussi une part de *kōshoku* au sens érotique (désir non sublimé), de *basara* au sens d'affirmation tapageuse de son individualité, et d'autres éléments encore.

La seconde remarque de Satō porte sur la relation de *fūryū* au genre romanesque. Il considère sa réunion de romanciers contemporains comme la chose la plus éloignée de *fūryū* qui soit, parce que chacun de ces trois termes s'opposent à « solitude », « poète » et « autrefois » qui en constitueraient la véritable essence. La poésie contre le roman. Parce que celle-ci serait moins marquée par le sceau de la volonté humaine (Satō conçoit ici la création poétique comme inspiration) tandis que celui-là prendrait précisément son sens dans la représentation des conflits nés de cette même volonté. Autrement dit :

> バルザツクと芭蕉とこの二人は文学の両極である。
>
> Balzac et Bashō sont les deux pôles de la littérature.

Les écrivains romantiques japonais ont ceci de remarquable qu'ils ont tenté de concilier une sensibilité esthétique traditionnelle (parfois exprimée par le mot *fūryū*) avec une pensée moderne d'inspiration chrétienne. Mais leur domaine d'expression privilégié

---

[269] YANAGIDA Izumi 柳田泉, *Kōda Rohan* 幸田露伴, Chūōkōron, 1942.

reste la prose lyrique et la poésie, c'est-à-dire un moyen d'expression associé à *fūryū*. On comprend mieux dès lors que Rohan, qui a fait du « roman moderne » son domaine d'élection, se trouve confronté à une contradiction fondamentale. Son long roman, *Fūryū Mijinzō*, qui se voulait à la fois balzacien et *fūryū*, restera précisément inachevé… Dans son appréhension de *fūryū*, Rohan se trouve ainsi pressé par les exigences de son temps et doit trouver comment courtiser la modernité.

4. FIGURATIONS DU MOI

Tout acte d'énonciation engage la projection d'une image de soi que l'on désigne en pragmatique par le terme d'*ethos*. Chaque texte que publie l'écrivain contribue ainsi à modeler son image publique, qui en retour, se voit confirmée, altérée ou infirmée par le discours critique. Mais en amont, l'image de soi relève d'abord du rapport intime du sujet à son moi, de son imaginaire. Et par-dessus les blessures narcissiques, l'imaginaire est aussi autre, un apprentissage culturel qui relie le sujet aux mythes et archétypes de l'imaginaire collectif. C'est dans cette double relation dialogique (à un autre contemporain et un autre passé) que l'auteur se construit une identité littéraire. Sa contribution au processus peut être plus ou moins consciente, et quand il y a une volonté délibérée de maîtriser cette image, on peut parler véritablement de stratégie. Or celle-ci me paraît le plus perceptible dans le travail de figuration du moi, c'est-à-dire dans les textes où l'auteur se met directement en scène. Ce sont ces textes chez Kōda Rohan qui retiendront ici mon attention, car bien qu'ils n'entrent qu'en partie dans le processus de construction identitaire (donnant la part belle à la manière dont il se projette consciemment dans son œuvre), ils suffisent à nous renseigner sur l'importance qu'y tiennent les stéréotypes du *fūryūjin*.

Les œuvres en question n'ont que peu à voir avec l'autobiographie. Rohan n'en a d'ailleurs jamais écrite. Il a bien produit quelques témoignages fragmentaires sur la période qui fait l'objet de ce travail, mais ce sont tous des souvenirs composés après les années 30 de Meiji[270]. On trouve cependant des textes de jeunesse où Rohan se raconte : des poèmes lyriques et des journaux de voyage à la première personne, et même quelques œuvres de fiction qui introduisent un personnage nommé « Rohan ». Ils ne visent pas à exposer une « vérité » de l'intime avec cette manière parfois un peu impudique qu'auront les auteurs de *shi-shōsetsu* 私小説 (roman du moi), mais plutôt la mise en scène avec une certaine distance ironique d'un moi fantasmé.

Il faut noter à ce sujet que la césure entre identité civile et littéraire est beaucoup plus marquée à Meiji qu'elle ne le sera par la suite. Pour preuve, tous les écrivains actifs jusque vers la fin de cette ère, quelque soit le groupe dont ils se réclament, prennent un, voire des noms de plume (*gagō* 雅号) à la manière des lettrés et littérateurs d'Edo[271].

---

[270] *Shōnen jidai* 少年時代 (*Enfance*, 1900), *Gakusei jidai* 学生時代 (*Quand j'étais étudiant*, 1906), *Watashi no* Yomiuri *ni ita koro* 私の読売にゐた頃 (*À l'époque où j'étais au* Yomiuri, 1922), entre autres.

[271] Dans les cercles poétiques, la pratique perdurera, mais chez les romanciers, on peut tracer une frontière assez nette : les auteurs nés après 1880, qui font donc en général leurs débuts sur la scène littéraire au plus tôt vers la fin de Meiji, n'emploient plus le pseudonyme lettré. On trouve donc dans la génération un peu plus jeune que Rohan : Kunikida Doppo (1871-), Tayama Katai (1871-), Tokuda Shūsei

Derrières ces masques, ils n'ont de cesse de réinventer et multiplier leur identité auctoriale[272]. Soit dit en passant, cette pratique s'inscrit dans une esthétique *fūryū*, car elle relève d'une conception de l'art comme une pratique désengagée des activités officielles (d'où la scission entre identités artistique et civile). Raison pour laquelle, de nombreux pseudonymes évoquent l'idée de retraite, *-an* 庵 (cabane), *-ken* 軒 (auvent) ou *-tei* 亭 (pavillon), ou font allusion à la tradition érémitique, *-koji* 居士 (bienheureux), *-sanjin* 山人 (ermite), *-shi* 子 (maître), pour ne citer que les suffixes les plus courants.

Kōda Shigeyuki use avec modération du jeu de masques qu'autorise l'usage des pseudonymes. Il s'en tiendra dans l'ensemble à ce Rohan 露伴 (« compagnon de la rosée ») qu'il emploie dès ses premiers textes publiés en 1889, s'autorisant juste quelques variations. On verra quelques cas différents plus loin, mais en général, il signe ses œuvres Kōda Rohan 幸田露伴, Rohan-shi 露伴子 (Maître Rohan) ou simplement Rohan. On rencontre de temps en temps Kagyū Rohan 蝸牛露伴 (Rohan l'escargot) car il aimait se comparer à ce gastéropode, éternel voyageur sans attache, Rohan Dōjin 露伴道人 (celui qui marche sur la Voie – du bouddhisme ou du taoïsme), Rohan Gakujin 露伴学人 (l'érudit ou l'ascète bouddhique), surtout quand il sera plus âgé, et plus rarement Rohan Ujin 露伴迂人 (le déviant, le tortueux ou l'étourdi), Rohan Itsujin 露伴逸人 (l'ermite) ou Rohan Kanjin 露伴閑人 (l'oisif).

Dans *Gagō yurai-ki* 雅号由来記 (*Récit de l'origine de mon pseudonyme*, 1897) et *Gagō no yurai* 雅号の由来 (*L'Origine de mon pseudonyme*, 1937), Rohan s'explique. Lors de son retour de Hokkaidō en automne 1887, il aurait composé ce *haiku* lors d'une halte nocturne en pleine nature : *Loin des villages — Dormons avec la rosée ! — Oreiller d'herbes* 里遠しいざ露と寝ん草まくら. L'anecdote est aujourd'hui fort connue. En revanche, sait-on que le « Rohan » qui a composé ce poème est d'abord le héros de la nouvelle *Engaien* 縁外縁 (*Liaison hors destin*, 1890) ? L'auteur fait donc en premier lieu raconter à son alter-ego fictif le mythe de sa propre naissance. On entrevoit la projection fantasmatique qui est ici à l'œuvre. Il nous appartiendra de montrer quels rapports l'unissent à l'esthétique de *fūryū*.

4.1 Yūgendō zappitsu : quatre postures stéréotypées

L'écrivain Kōda Rohan voit véritablement le jour au début 1889, au moment où ses premiers écrits paraissent sous ce nom. Mais dans son affabulation identitaire, il

(1871-), Shimazaki Tōson (1872-), Izumi Kyōka (1873-), Chikamatsu Shūkō (1876-), Nagai Kafū (1879-), Masamune Hakuchō (1879-)… et de l'autre côté : Arishima Takeo (1878-), Akutagawa Ryūnosuke (1882-), Shiga Naoya (1883-), Mushanokōji Saneatsu (1885-), Tanizaki Jun'ichirō (1886-)… Il existe certainement des exceptions, mais la division paraît bien réelle.

[272] Dans *Les tourments du nom…* (Tokyo, Maison Franco-Japonaise, 1994), Emmanuel LOZERAND examine le cas particulièrement complexe de Mori Ōgai.

semble bien que Hokkaidō ait la valeur d'un berceau mythique. Pour comprendre qui est cet écrivain qui aime se présenter derrière le masque d'un voyageur sans entraves, l'étude de *Yūgendō zappitsu* 幽玄洞雑筆 *(Carnet de la caverne mystérieuse)*[273], le seul écrit qui soit conservé de cette période, paraît un point de départ incontournable.

Le carnet réunit une centaine d'œuvres poétiques, en majeure partie des poèmes en chinois (*kanshi* 漢詩)[274], mais il contient également quelques *waka* 和歌 et *haiku* 俳句[275]. Les compositions s'étendent de 1883 à 1887, soit la période durant laquelle Kōda Shigeyuki entreprend une carrière de télégraphiste, avant de devenir l'écrivain Rohan. Elles s'ordonnent chronologiquement, ce qui permet de lire le recueil comme une sorte de journal intime en vers (les dates sont parfois précisées). Le carnet porte la signature

---

[273] Publication posthume en 1958 dans le quarantième volume de la seconde édition des œuvres complètes, pp. 17-38. J'ai attribué aux compositions un numéro de 1 à 125 qui figurera en indice en regard de chaque citation. *Yūgen* désigne à l'origine ce qui échappe à l'entendement humain, notamment l'au-delà. Il deviendra au Japon une notion clé de poétique : la beauté sereine qui se dégage entre les lignes d'un poème et qui touche directement le cœur du lecteur, en dehors de la sphère du langage. Mais ce n'est pas dans ce sens qu'il faut l'entendre ici. *Yūgen* évoque la profondeur impénétrable et mystérieuse du principe fondamental des pensées taoïstes ou bouddhistes. Quant à la grotte, c'est une image archétypale de l'intériorité dans le taoïsme, une métaphore de l'intérieur du corps humain (voir « Grottoes and Auspicious Sites » in Livia KOHN (éd.), *Daoism Handbook*, Leiden/Boston/Köln, 2000, pp. 695-699). Le recueil se couvre ainsi d'un vernis taoïste et se pose d'emblée comme une tentative d'introspection pour sonder les impénétrables mystères du cœur humain.

[274] Le *kanshi* est un moyen courant d'expression intime pour tout intellectuel de l'époque. Dans les années 1870, un fonctionnaire qui ne savait pas composer un poème en chinois faisait l'objet de sarcasmes (HINO Tatsuo 日野龍夫 et al., « Meiji jūnendai no bunjin » 明治十年代の文人 (Le Lettré dans les années 10 de l'ère Meiji), in « Zadankai – Bunjin henbō-ron » 座談会　文人変貌論 (Table ronde – Transformation de la figure du lettré), in *Bungaku* 文学 III-1 (2002), p. 104). Très vigoureux dans les années 1880 – on compte une dizaine de revues spécialisées –, le *kanshi* connaît un net déclin vers le milieu des années 1890, après la mort des maîtres incontestés du genre Mori Shuntō 森春濤 (1819-1889) et Ōnuma Chinzan 大沼沈山 (1818-1891). Contrairement à l'usage, Rohan n'a pas eu véritablement de maître pour l'introduire à cette forme. Le recueil compte quasi exclusivement des poèmes classiques du genre « nouveau », *jintishi* [jap. *kintaishi*] 近体詩, cette forme de poésie à forte contrainte formelle qui fleurit sous les Tang 唐 (618-907) : principalement des quatrains heptasyllabiques (*qiyan jueju* [jap. *shichigon zekku*] 七言絶句), quelques huitains (*qiyan lüshi* [jap. *shichigon risshi*] 七言律詩), et des compositions plus longues, toujours en heptasyllabes. Rohan tente parfois quelques hardiesses, comme un poème de trois strophes composées de trois distiques de trois, cinq et sept syllabes, une forme inventée par Li Bai 李白 (701-762). Il abandonnera totalement le *kanshi* après ce recueil, à l'exception d'une quinzaine de poèmes de composition probablement assez tardive.

[275] Rohan s'initie à la poésie japonaise pendant qu'il étudie à l'école de télégraphie. Il logeait alors chez son frère, un passionné de *haiku*, qui tenait régulièrement à domicile des réunions de composition poétique. Après son retour de Hokkaidō, il publiera plusieurs poèmes qui se distinguent par leur recherche formelle (tentative de rimes notamment). Pourtant, malgré sa réputation de « poète » qu'il doit sans doute à la beauté lyrique de sa prose, Rohan n'est dans l'ensemble pas un versificateur très prolixe (un peu plus d'un volume sur la quarantaine que comptent les œuvres complètes).

Dairakushi 大楽子, Maître Grande Paix ou Grand Plaisir. Ce pseudonyme évoque a priori une philosophie hédoniste. En arborant ce masque, l'auteur[276] adopte de fait plusieurs postures stéréotypées que l'on peut regrouper en quatre catégories, selon les images qu'elles mobilisent et la tonalité dans laquelle elles s'expriment.

4.1.1 Détachement du lettré

Un premier réseau d'images se tisse autour de cette conception de *fūryū* comme une esthétique du détachement des affaires mondaines à travers la jouissance artistique qui traverse la tradition littéraire sino-japonaise des poètes taoïsants chinois aux lettrés d'Edo. En effet, bien que l'univers du recueil porte la trace profonde des états d'âme du jeune Rohan, il paraît en revanche relativement étranger à la vie qu'il menait à Yoichi. Pas un vers sur son travail, pas de traces de ses amitiés. Rien sur ses fréquentes visites au lupanar, ni sur ses relations amoureuses[277]. La vie à Yoichi n'est pas décrite. En fait, on n'y voit quasiment pas l'ombre d'un être humain. Beaucoup de paysages par contre, dans la contemplation desquels Rohan oublie le monde vulgaire.

Dès les premières compositions du carnet, alors qu'il demeure encore à Tōkyō, Rohan cumule les clichés du lettré : il lit les classiques chinois (notamment le *Zhuangzi* 荘子 et le *Yijing* 易経), admire les fleurs, boit du saké, compose des vers… De retour à la maison, l'apprenti télégraphe met un soin particulier à s'isoler du monde vulgaire pour s'improviser par exemple amateur de thé.

---

[276] Pour la clarté de l'exposé, je nommerai l'auteur du recueil simplement Rohan, malgré l'anachronisme évident.

[277] Il y avait au Bureau de télégraphie un commis un peu étrange prénommé Tsuneyoshi, un célibataire de la quarantaine, chargé des longues courses. Il attira Rohan dans toutes sortes d'aventures pour essayer de leur faire gagner de l'argent : excavation minière, fabrique de glace, élevage de vers à soie… C'est également en Hokkaidō que Rohan apprendra le goût du tabac, du saké et des prostituées. Il avait même acquis auprès de celles-ci une solide réputation, au point que ses fréquentes visites au lupanar sont passées dans la légende locale. Une liaison devenue trop pesante avec l'une d'entre elles aurait même pu précipiter son départ.

Pour plus de détails la vie de Rohan à Yoichi, voir les témoignages tardifs réunis d'une part dans *Zadankai Meiji-Taishō bungaku-shi* 座談会明治大正文学史 *(Histoire de la littérature de Meiji et de Taishō – Table ronde)* organisée par YANAGIDA Izumi 柳田泉, 1961[1] (voir l'édition poche Iwanami gendai bunko 岩波現代文庫 B6 de 2000, pp. 175-178) ainsi que dans le chapitre consacré à Hokkaidō dans sa biographie de Rohan (*Kōda Rohan* 幸田露伴, pp. 47-55), et d'autre part dans *Kagyū-an hōmon-ki – Rohan sensei no bannen* 蝸牛庵訪問記–露伴先生の晩年*(Visites à l'Ermitage de l'escargot – Les Dernières années de Me Rohan)* de KOBAYASHI Isamu 小林勇, 1956, pp. 141-147. Voir également NIHEI Aizō, « Rohan tanjō made » 露伴誕生まで (Jusqu'à la naissance de Rohan), in *Wakaki hi no Rohan* 若き日の露伴 *(Le Jeune Rohan)*, 1978, pp. 50-166, qui commente, dans une perspective biographique, tous les poèmes écrits après le départ en Hokkaidō et présente quelques documents historiques sur Yoichi. On peut consulter également, mais avec prudence, le témoignage de KON Zensaku 今善作, *Tōkai Daruma Oshō to Kōda Rohan* 東開ダルマ和尚と幸田露伴 *(Le Moine Tōkai Darma et Kōda Rohan)*, Sapporo, s.é., 1973.

俗客無来昼鎖関　*Pendant la journée, quand il n'y a point de visiteurs vulgaires, je pousse la bâcle*
苦茶頻喫閑消閒　*Et passe mon temps nonchalamment en buvant sans cesse du thé amer*
鳶鴉五六報晴去　*Cinq ou six corbeaux et milans annoncent une éclaircie et disparaissent*
夕日爛々愛宕山　*Alors que le soleil couchant embrase les hauteurs d'Atago*[a] III

[a] En cet été 1883, Rohan, âgé de seize ans, venait de s'inscrire à l'École technique de télégraphie. Par commodité, il déménagea chez son frère qui résidait alors à Atago-shita 愛宕下 dans le quartier de Shiba 芝.

Ce poème crée l'illusion d'un ermitage perdu dans la nature. Illusion partielle bien sûr, car le toponyme final ramène la scène au cœur de Tōkyō. Comme le thé, ou toute autre activité de lettré, la contemplation du paysage contribue au sentiment d'évasion.

Si l'on imagine ce que pouvaient signifier les vastes territoires de Hokkaidō pour un jeune homme qui ne s'était jamais aventuré bien loin de la capitale, on ne s'étonnera pas de la prégnance de la nature dans ses poèmes. Rohan compose notamment une série de huit panoramas de la région de Yoichi modelée suivant l'archétype éculé des « huit vues de Xiao et de Xiang » (*Xiaoxiang bajing [jap. shōshō hakkei]* 瀟湘八景)[278]. Par exemple :

琴平夜雨　**Pluie nocturne sur Kotohira**[a]
夜雨声交落葉声　*Le bruit de la pluie nocturne se mêle au bruit des feuilles qui tombent*
琴平台上暗雲横　*De sombres nuages traversent au-dessus des hauteurs de Kotohira*
不風流処却風流　*Fūryū se trouve précisément là où on ne l'attend pas*[b]
一穂神灯無限情　*La lanterne du sanctuaire me procure une émotion infinie* CIV

[a] Quartier en bordure de la ville de Yoichi où se trouve le temple zen que Rohan fréquentait.
[b] Ce vers est une variation d'une maxime zen très appréciée des maîtres de thé qui y lisent un éloge de la beauté anodine (cf. p. 116)

En Hokkaidō, au sortir de l'hiver, la venue des bancs de harengs près des côtes marque le début de la pêche. Deux ou trois mille saisonniers viennent à Yoichi pour l'occasion. Pendant tout le printemps, la petite bourgade connaît une activité bouillonnante. Mais cette vulgaire effervescence n'inspire pas Rohan. Des activités humaines, il ne retient qu'une voile sur une mer calme et quelques enfants partis à la cueillette.

余市春望　**Vue printanière de Yoichi**
日暄江渚浪無響　*Sous un soleil de plomb, les vagues accostent sans bruit sur les rives*
閑歩白沙上断嵓　*Je me balade sur le sable blanc et grimpe sur un rocher abrupt*
瞥見東来一葉舸　*J'aperçois un navire venant de l'est*
春風蕩々満新帆　*La brise printanière qui court sur toute la surface de l'eau fait gonfler ses voiles* XCI

布地沢春景　**Scène printanière au lac de Nutchi**
軽風々裏帯微醺　*Sous une légère brise, un peu éméché*
漫歩逍遥意似雲　*Je flâne au hasard, l'esprit comme un nuage*

[278] Ce sont huit clichés paysagers – descente des oies sur la plage, retour des voiles de la baie lointaine, brume par temps clair dans un village de montagne, neige au crépuscule sur le fleuve et dans le ciel, lune d'automne sur le lac Dongting, pluie nocturne sur les fleuves Xiao et Xiang, cloche du soir du temple lointain, lueur nocturne sur un village de pêcheurs – immortalisés par le peintre Song Di 宋迪 (~XIe s.). Ils ont été maintes fois transposés dans divers sites de Chine et du Japon. Aujourd'hui encore, il n'est pas rare de voir un prospectus touristique vanter les huit vues de tel ou tel endroit suivant le même modèle.

沢畔看来多興致 *Arrivé au bord du lac, j'y découvre plein de charme*
可憐稚子摘春芹 *De mignons bambins cueillent des céleris d'eau* [xciv]

Ses ballades le mènent loin du tumulte de la ville, jusqu'à ce qu'il découvre un lieu coupé du monde. De la même manière qu'il s'enfermait pour s'éloigner des gens vulgaires et déguster du thé à Tōkyō, il traverse une frontière naturelle et débouche dans un espace propice à l'envol de l'esprit.

勇苗村字大沢山中　四月二十九日 **Dans le mont Ōsawa à Yunai[a] – 29 avril [1886]**
攀山涉澗入蓬叢 *Grimpé dans la montagne, franchi un torrent, entré dans les broussailles*
人跡無処独鼓勇 *Pas de traces de présence humaine, seul, je me donne du courage*
一日不聞塵俗事 *Une journée sans entendre les salissures du monde vulgaire*
痴心暗擬遊仙宮 *Mon cœur de fou imite en secret le palais où flânent les immortels*[b] [xcv]

———

[a] Région située à une dizaine de kilomètres au nord-ouest de Yoichi. C'est plus ou moins à cet endroit que Rohan aurait découvert une veine d'argent.

[b] *Xian [jap. sen]* 仙 : homme idéal taoïste, ascète des montagnes, il a percé les secrets de l'immortalité.

Ce dernier vers révèle le jeu auquel se livre Rohan à travers ses flâneries dans les paysages de Hokkaidō : il suit un modèle (il « imite ») d'inspiration taoïste. En effet, dans ces trois dernières compositions, il s'attache toutes les images associées à cette esthétique du détachement chère aux poètes des dynasties Wei et Jin : errance, ivresse, folie, rêverie…

4.1.2 Sarcasme zen

Deuxième point d'ancrage dans une tradition esthétique et philosophique : la pensée zen. Rohan s'était lié d'amitié avec un moine zen de Yoichi avec qui il eut de féconds échanges intellectuels, mais on peut affirmer qu'il avait des prédispositions, car dès son premier poème de Tōkyō, il se montre plongé dans la pratique de la méditation : *En zazen je m'éveille au secret de la longévité* 坐禅悟得長生訣 [i]. C'est une posture récurrente dans le recueil qui est d'ailleurs truffé de références au bouddhisme en général et au zen en particulier.

Certains poèmes sont de véritables méditations philosophiques, comme ces deux *waka* qui illustrent un célébrissime aphorisme tiré du *Hannya shingyō* 般若心経 *(Soutra du Cœur de la Sagesse suprême)* : *les formes sont vides et le vide est forme* 色即是空空即是色.

色即是空の心を
岩に砕け渚に寄する音はあれ水をはなれて立浪もなし
L'esprit de *les formes sont vides*
Bien qu'on entende le bruit de l'eau qui déferle sur les rochers et monte sur la rive, quand on s'éloigne de l'eau, il n'y a plus de vagues [xcii]
空即是色のこゝろを
雪と見へかすみと紛ふよしの山春風吹かで咲花もなし
L'esprit de *le vide est forme*
On dirait de la neige, on le prend pour de la brume, le mont Yoshino, sans la brise printanière, il n'y a pas de fleurs [xciii]

Le premier poème exprime l'illusion de la matière : les formes – les phénomènes tangibles – sont vides. Le second évoque une force invisible de la nature qui régit les phénomènes : le vide – principe universel intangible – est (produit) la forme[279].
Mais l'objet le plus curieux dans cette veine-là est certainement un double autoportrait dans lequel Rohan joue avec les clichés de l'imaginaire zen : folie, sarcasme iconoclaste, mépris de la mort… Il se peint en effet sous les traits d'un « brave gamin », qui dédaigne l'apprentissage des arts et sciences garants du succès social, bafoue les héros d'autrefois et se joue de la mort avec un insolent détachement ; un véritable moinillon zen, qui se moque de son enveloppe charnelle soumise aux besoins instinctifs, claironne sa folie et anticipe avec délectation sa propre fin.

戯自題肖像	**Autoportrait ludique** [a]
十有九年好豚児	*Brave gamin de dix-neuf ans*
不脩文武不修医	*Il ne maîtrise ni la plume ni le sabre, il n'entend rien à la médecine*
罵来準鹿伯夷潔	*Il injurie la pureté de Bo Yi* [b] *en l'assimilant à une biche*
嘲了比猿韓信奇	*Il raille l'excellence de Han Xin* [c] *en le comparant à un singe*
生死関頭坐禅静	*Sur le fil entre la vie et la mort, il s'assied tranquillement pour méditer*
利名場内行為遅	*Mais tarde à agir au moment d'acquérir profit et renommée*
腹中只蔵正如是	*Son cœur ne recèle vraiment rien d'autre que cela*
紙面唯遺鬆箒眉	*Il ne reste sur le papier que ses sourcils épars* LXXIV

[a] *Tawamure ni mizukara shōzō ni daisu* : le titre suggère l'existence préalable d'un portrait *(shōzō)* sur lequel Rohan compose lui-même *(mizukara)*, par plaisanterie *(tawamure ni)*, une poésie en guise de titre *(daisu)*.
[b] Bo Yi et Shu Qi sont les fils du seigneur Gu Zhu du royaume Yin. Celui-ci voulait faire du cadet Shu Qi son successeur, mais Shu Qi céda la place à son aîné et partit pour le royaume de Zhou. Plus tard, quand le roi de Zhou envahit le royaume de Yin, les deux frères tentèrent de le sermonner, mais sans succès. Ne pouvant vivre sous le règne d'un tel tyran, ils s'enfuirent dans les montagnes où ils moururent de faim. Ils sont souvent cités comme modèle d'intégrité.
[c] Général, un des trois grands héros de la dynastie Han.

同	**Idem**
十九年来赤肉団	*Boule de chair écarlate* [a] *de dix-neuf ans*
餓餐渇飲痴心寛	*Il mange quand il a faim, boit quand il a soif ; large est son cœur de fou*
夢醒時笑色身幻	*Au réveil d'un rêve, il rit de l'illusion qu'est son corps physique*
颯々秋風白骨乾	*Des os blanchis sèchent au souffle du vent d'automne* LXXV

[a] *Shakunikudan* : terme zen pour désigner le corps humain.

On pourrait également rapprocher l'esprit cocasse de ces autoportraits des quelques *kyōka* 狂歌 (poème fou)[280] que contient le recueil. Celui-ci notamment, composé en passant au large du mont Kinka (litt. « fleurs d'or »), allie calembour et détachement bouddhique : *Difficile vraiment d'oublier les désirs terrestres ! Je souris en entendant le nom du mont aux fleurs d'or* 中々に浮世之欲は離れぬや金花の山と聞てにこつく LXV.

[279] Rohan commentera en détail cet aphorisme dans un essai publié en 1890 (cf. p. 99).
[280] Poème burlesque qui reprend la forme du *waka* mais vise l'effet comique. Le genre atteint son apogée à la fin du XVIII[e] siècle.

4.1.3 Exil du poète

Alors qu'il vient de quitter Tōkyō pour rejoindre son poste à Yoichi, durant ce voyage vers l'inconnu, Rohan superpose sa destinée avec celle des poètes chinois qui connurent l'exil. Ses sentiments se partagent entre la tristesse du départ, l'angoisse devant l'inconnu et l'esprit d'aventure, le rêve de hauts faits.

将赴北海道汽車発新橋	**Au moment de rejoindre Hokkaidō dans le train au départ de Shinbashi**
放翁入蜀退之潮	*Fang Weng entre à Shu*[a]*, Tuizhi à Chao*[b]
豪傑難辞山水招	*Un grand homme ne peut refuser l'appel des monts et rivières*
遮莫悩殫年少客	*Et pourtant, le jeune passager est profondément attristé*
一声汽笛故郷遼	*Quand au coup de sifflet, s'éloigne son pays natal* LII

———

[a] Fang Weng est le pseudonyme du poète Lu You 陸游 (1125-1210). Plusieurs fois banni ou rétrogradé pour ses critiques virulentes, il est muté en 1169 au poste de sous-préfet de Ki dans la province de Shu (auj. Sichuan). Il raconte son voyage dans le *Rushuji* 入蜀記.

[b] Tuizhi est le nom courant du poète Han Yu 韓愈 (768-824). En 819, il fut exilé et rétrogradé à la fonction de préfet de Chao (Canton) par l'empereur Xianzong qui n'avait pas apprécié son écrit blasphématoire sur les reliques du Bouddha.

駕薩摩丸発横浜	**À bord du Satsumamaru au départ de Yokohama**
東西流転皆天然	*Tout est ballotté en tous sens au gré de la nature*
風流少年学謫仙	*Un jeune homme de fūryū imite l'exil des immortels*[a]
蹴水車輪嘯浪笛	*Les roues battent l'eau tandis que le sifflet retentit sur les vagues*
自茲滄海路三千	*D'ici avant, trois mille lieues d'océan bleu* LIII

———

[a] *Takusen* 謫仙 désigne au sens premier un immortel (*sennin* 仙人) chassé des sphères célestes vers le monde des humains. Mais il désigne également un talent exceptionnel, surtout les poètes et en particulier l'un des plus éminents, Li Bai [jap. Rihaku] 李白 (701-762). Je prends ici 学 au sens d'« apprendre en imitant », plutôt qu'« étudier ». On pourrait donc lire également : *Un jeune homme… étudie Li Bai*.

La tristesse de s'éloigner du pays natal, le sentiment d'être victime du destin, l'identification aux poètes Lu You et Han Yu donnent à ce départ l'aspect « tragique » d'un exil. Cette image parcourt le recueil sous plusieurs aspects.

Que ce soit l'idée de déchéance, d'un paradis perdu, comme dans ce passage narratif (le seul du recueil) : « La lune que je regardais hier en riant dans la capitale fleurie illumine ce soir les larmes de tristesse que je verse sur une plage de province où l'on ramasse des puces et des ormeaux. » 昨日は花の都にて笑つゝ見し月影も今宵は蚤か蚋取る鄙の浜辺に喞泣涙綾なき小夜衣袂にあまる悲を照すへし LXIX. Ou dans ce vers : *Autrefois je jouais au bord de la mer aux canards, mais aujourd'hui me voilà aux confins des océans* 嘗遊鴨海今究溟 LXXI.

Ce peut être encore la nostalgie du pays natal, que Rohan évoque à peine arrivé à Yoichi alors qu'il revoit des azalées.

客舎夜聴雨	**Dans mon auberge la nuit à écouter la pluie**
二千里外故郷遐	*De deux mille lieues est éloigné, mon village natal*
一歳復観躑躅花	*Après un an à nouveau, je vois des azalées*
客舎兀然独聴雨	*Dans mon auberge, seul et immobile, j'écoute tomber la pluie*
心猿意馬乱如麻	*Mes sentiments s'embrouillent comme les fils du chanvre* LX

Selon le même principe que le passage cité plus haut – la lune illumine invariablement la capitale ou la province et fonctionne comme un point fixe qui souligne le

changement (ici la déchéance), les fleurs que Rohan revoit après un an dans un autre décor suscitent la nostalgie. « Ne vous moquez pas ! », s'exclame-t-il ailleurs, alors qu'il pratique la divination pour s'enquérir de sa patrie 勿嘲摟指卜郷父 *LXXI*.

Finalement, l'exil se manifeste dans l'image récurrente du corps à la dérive : *La vie d'un voyageur solitaire est comme celle d'une algue flottant à la dérive* 孤客生涯如流萍 *LXXI*. Comme si, depuis l'instant où le bateau qui le conduit en Hokkaidō a levé son ancre pesante (*Les dix mille livres de l'ancre en fer viennent d'être remontés* 鉄錨万斤正抜了 *LVI*), il avait perdu ses attaches.

Mais l'absence d'attaches peut aussi signifier la liberté : *Voyage en bateau ! Mon corps a la légèreté d'une algue flottante* ふなたひや身は浮萍の浮心 *LXII*. L'image de l'exil revêt alors un autre sens. Il y a devant Rohan une route ouverte sur l'infini de l'océan (la destination n'est même pas évoquée) dans lequel se reflètent quelques belles promesses (l'appel des monts et rivières). Pour surmonter sa tristesse, il se « pousse à la bravoure » (豪気自招 *LV*), et sur « la mer bleue qui stimule l'héroïsme » (振雄蒼海 *LIV*), se rêve sans doute aventurier d'un nouveau monde. Ces termes, *gō* 豪 et *yū* 雄 (on avait également *gōketsu* 豪傑 dans le premier poème du départ), reflètent bien cette sorte de bravoure quelque peu indocile, frisant l'arrogance, qui caractérise le tempérament de Rohan et que l'on retrouvera dans ses journaux de voyage.

Pour un aventurier, il ne montrera toutefois que fort peu cette curiosité du voyageur, mais après tout, le recueil est avant tout une aventure introspective. S'il fait peu de cas de la vie des japonais en Hokkaidō, il ne cache pourtant pas son intérêt pour les coutumes autochtones. Deux ou trois poèmes évoquent les mœurs aïnous, comme la chasse à l'ours *(LXXIII)*[281].

4.1.4 Exaltation des passions

Le recueil est ponctué d'un long vide de quatre mois durant l'hiver 1886-87. C'est vraisemblablement durant cette période que Rohan rumine sa frustration et envisage un retour anticipé à la capitale[282]. Au sortir de ce silence, le ton change sensiblement : on assiste à un crescendo de l'exaltation des passions.

---

[281] De ce contact avec la culture indigène naîtra un roman historique inspiré par la révolte du chef Shagushain en 1669, *Yuki funpun* 雪紛々 (*Flocons de neige*, 1889).

[282] Les biographes évoquent deux causes possibles à ce désir : une implication dans une affaire amoureuse devenue trop pesante et la frustration intellectuelle de se trouver loin de la capitale où le monde des lettres entamait un virage historique. Quoiqu'il en soit, il aurait demandé à être muté pour sa dernière année de travail qu'il devait, selon son contrat, effectuer en province. Celle-ci lui fut refusée. Il n'aurait même pas été autorisé à démissionner. Acculé, il n'a alors plus d'autre choix que la fuite. Il vend ses livres, quelques vêtements, dit adieu à deux ou trois amis et, le 25 août 1887, quitte la ville pour ne jamais y revenir. Le récit de ce voyage retour est raconté dans *Tokkan kikō* 突貫紀行 *(Journal d'une charge en avant)*.

偶成　三月十六日	**Improvisation – 16 mars [1887]**
学成都下会名士	*Devenir savant et aller à la capitale rencontrer des grands noms*
論道談玄気糾如	*Débattre de la Voie*[a]*, discuter du Mystère*[b]*, comme si nos esprits s'entremêlaient*
一線寒風吹夢去	*Un souffle de vent glacial balaie mon rêve*
枕頭只剰幾篇書	*Ne restent à mon chevet que quelques livres* CXI

[a] Dans la pensée chinoise antique, le *Dao [jap. dō]* 道 est à la fois le but et le chemin à suivre, une vérité ultime et une manière de procéder.
[b] *Xuan [jap. gen]* 玄. Principe transcendantal qui est à la source de tout phénomène dans la pensée de Laozi et Zhuangzi.

中夜偶成　四月廿五日	**Improvisation nocturne – 25 avril [1887]**
夜々神遊五大州	*Chaque nuit mon esprit parcourt les cinq continents*
醒来抱膝独悵惆	*Au réveil, je serre mes genoux et rumine seul ma frustration*
胸中慨気無由抑	*Pas moyen d'apaiser le mécontentement qui m'envahit la poitrine*
空放眼光射斗牛	*Je lance un regard vide vers le Capricorne et le Sagittaire* CXII

À partir de ces deux improvisation, se développent deux tendances : le rêve de rentrer à Tōkyō et se faire un nom en tant qu'érudit donnera naissance à deux ou trois visions exaltées où Rohan se peint en défenseur de la morale décadente ; la frustration de l'exil prendra de l'ampleur et se déchaînera en une tornade de passions.

C'est sans doute vers cette période qu'il lit *Kajin no kigū* 佳人之奇遇 (*Rencontre fortuite avec des belles*, 1885-97) de Tōkai Sanshi 東海散士 (1852-1922)[283] dont le troisième volume venait de paraître au mois de février. Inspiré par son nationalisme patent, il écrit deux poèmes en écho (*jiin* 次韻) à des compositions contenues dans le roman. Dans le premier (CXIV), il se promène sur les rives de Yoichi, regarde la mer et songe à la vertu déclinante du bodhisattva Kannon dont la bonne parole n'atteint plus les oreilles hérétiques. Dans le second (CXV), il s'indigne de l'effritement de la morale qui touche tous les niveaux de la société et laisse le champ libre au règne de l'utilitarisme, tandis que les meutes enragées des puissances coloniales dévorent leurs voisins. Il conclut sur deux vers programmatiques : *Bien remonter à la source et chercher le mystère – Devenir savant afin de protéger la capitale pour mille ans* 好捜淵源鉤幽玄 学成千歳護帝都. Cette obsession le poursuivra jusqu'à Tōkyō puisqu'il rédigera sur une page séparée un long poème dans la même veine (CXXV)[284]. La première strophe décrit la splendeur du Japon moderne, *À la tête de la modernité des provinces d'Orient* 東洋州中開花魁, les progrès techniques, juridiques ou médicaux amenés par l'Occident, qui surpassent la culture chinoise. La deuxième révèle l'envers de la médaille : sa décadence morale. La dernière

[283] Grande fresque politico-romanesque inachevée ayant pour fond historique les luttes pour l'indépendance des petits pays sous le joug des grandes nations occidentales.

[284] Cette feuille a été conservée insérée dans le *Carnet de la caverne mystérieuse*. Le poème s'intitule *Nihonka* 日本歌 *(Ode au Japon)*. Sa longueur exceptionnelle en regard des autres compositions (trois strophes de vingt heptasyllabes), le fait qu'il s'agit d'une feuille volante témoigne d'un degré de finitude plus poussé et laisse supposer que Rohan avait peut-être l'intention de le publier ou du moins de le montrer à des proches.

exprime le rêve de Rohan : restaurer cette morale et construire un nouvel empire rayonnant.

Parallèlement, à mesure que ses rêves prennent de la hauteur croît la frustration de ne pas pouvoir les réaliser. Les trois improvisations suivantes ont probablement été écrites peu de temps avant son départ (elles se situent juste avant un poème daté du 25 août 1887 dans le recueil qui suit un ordre chronologique).

偶成	**Improvisation**
激烈飄颻任我情	*Mes sentiments se déchaînent en une violente tornade*
心如猛火身如浪	*Mon cœur est comme une flamme ardente, mon corps comme les vagues*
胸中奇望有誰識	*Qui peut connaître les aspirations qui couvent en ma poitrine ?*
甘受世人笑喚狂	*Je supporte que les gens se moquent et me traitent de fou* CXVII

仝	**Idem**
曾出東都遊北溟	*Autrefois, j'ai quitté la capitale de l'Est pour les mers du Nord*
独悲三歳徒加齢	*J'ai passé trois ans en vain en pleurant dans la solitude*
有操有節意如竹	*Droite comme le bambou est ma volonté*
無定無根身似萍	*Sans attache comme l'algue est mon corps*
暗鈍賤軽才与学	*Terne est mon talent, pauvres sont mes connaissances*
槁枯焦悴影兼形	*Flétrie mon ombre, émaciée ma face*
何時智水滅情火	*Quand l'eau de la sagesse éteindra-t-elle le feu de mes passions ?*
二十年来酔始醒	*Après vingt ans d'ivresse, j'ouvre les yeux pour la première fois* CXVIII

仝	**Idem**
元是丹桂籍上人	*Voilà un homme qui autrefois résidait dans le palais sélène*
多情被謫在閭鄽	*Puni pour son inconstance, il s'est retrouvé dans un trou de campagne*
綿々遺恨何時断	*Sa rancœur s'éternise, quand cessera-t-elle ?*
半夜剪灯独錬玄	*Au milieu de la nuit, il mouche sa chandelle et approfondit le Mystère* CXIX

La tension dramatique atteint un paroxysme. Elle est soutenue par une peinture de sentiments particulièrement intenses : tornade de passions, flammes ardentes, rancœur éternelle… L'incompréhension d'autrui, le dénigrement de soi, la pose de victime ajoutent au tragique de la situation. À la veille de sa fuite, il porte un regard désabusé sur son séjour qui se réduit à « trois ans » (deux en fait) de solitude. Loin l'image romantique de l'exil. L'exil des immortels (*takusen* 謫仙) auquel il identifiait son départ s'accompagnait de rêves héroïques : il ne reste ici que l'idée de déchéance, de punition (*taku* 謫).

Lettré dilettante, moine zen, poète exilé ou sauveur érudit… Rohan adopte diverses postures au fil du recueil. Les compositions dénotent une certaine gaucherie. Mais cette affirmation crue de soi à travers des stéréotypes mal digérés est d'autant plus révélatrice de l'imaginaire auquel il puise pour se construire une identité de poète.

Le recueil n'est toutefois pas tout à fait homogène. On assiste à une transformation de la mise en scène du « je ». Dans la temporalité du recueil, la rupture observée durant

l'hiver 1886-87 est lourde de significations. Dans un premier temps, les modèles que Rohan imite partagent une fonction libératrice : transcender une réalité vulgaire et parfois pénible. Le lettré dilettante fait oublier le quotidien au télégraphiste, le poète chinois l'aide à surmonter l'angoisse du départ, le moine zen méprise le monde physique. Cette fonction relève précisément de l'idée de *fūryū*. Est « jeune homme de *fūryū* » celui qui s'évade à travers des stéréotypes littéraires.

Mais ce jeu suppose une certaine marge émotionnelle. Et l'hiver 1886-87 la réduit drastiquement. Frustré dans ses aspirations intellectuelles, Rohan suffoque. Le temps n'est plus à l'errance ou à la rêverie ; il devient tendu, crispé, ardent. Les deux improvisations *(CXI-CXII)* composées après son long silence poétique sont révélatrices de l'évolution. À l'inverse des poèmes comme ceux d'Atago *(III)* ou de Yunai *(XCV)*, qui miment dans un mouvement d'ouverture une échappée de la réalité vulgaire vers un monde fantasmatique (à l'abri des « visiteurs vulgaires », je m'enferme pour boire du thé ; dans la montagne, loin des « salissures du monde vulgaire », j'imite les immortels taoïstes), celles-ci ont une structure inverse, close : les rêveries sont lestées par le poids de la frustration, elles retombent dans la réalité douloureuse (« un souffle de vent glacial balaie mon rêve » ; « au réveil, je serre mes genoux et rumine ma frustration »). Comme si, trop pressé par le réel, trop impliqué émotionnellement, Rohan n'avait plus la marge de jouer au *fūryūjin*.

Certes, le « jeu » ne cesse pas : il y a toujours mise en scène. Mais elle n'a plus grand chose à voir avec l'esthétique traditionnelle de *fūryū*. Le modèle qui inspire les grandes aspirations de Rohan, par exemple, n'appartient pas à un passé plus ou moins idéalisé. C'est le patriotisme exacerbé d'un roman contemporain. Et l'exaltation des passions caractéristique des derniers poèmes paraît à l'opposé de la douce mélancolie, de la sérénité qui émane d'une lanterne de sanctuaire sous la pluie (*Pluie nocturne sur Kotohira CIV*).

Ainsi, Rohan (qui n'est pas encore Rohan) se construit sur cette première tension entre la passivité contemplative présumée de *fūryū*[285] et une ardeur que l'on pourrait qualifier de romantique. Malgré ce que peut suggérer la succession chronologique, la seconde ne détruira pas la première, mais au contraire l'enrichira. Car Rohan a suffisamment foi en *fūryū*, ou il est trop hanté par cette esthétique, c'est selon le point de vue. Toujours est-il qu'il ne se contentera plus d'être un simple épigone du lettré d'Edo, du moine zen ou du poète taoïste, mais se posera en véritable créateur, en écrivain qui réinvestit de manière féconde une certaine tradition.

---

[285] Mushanokōji Saneatsu lie par exemple *fūryū* à la passivité (*shōkyoku* 消極) et l'oubli de soi (*botsuga* 没我) (« Fūryū ni tsuite » 風流に就て (À propos de *fūryū*), in *Haikai kenkyū* 俳諧研究, juin 1937). Ces caractéristiques ressortissent certes au *fūryū* des poètes de Wei et Jin, mais, contraintes génériques aidant, c'est bien à cette source-là que puisent les *kanshi* de Rohan.

4.2 Journaux de voyage : double sens du cocasse

Le jeune Rohan était un grand voyageur. Il n'a jamais mis les pieds en dehors du Japon, mais il a parcouru l'archipel dans toute sa longueur. Son pseudonyme même, « compagnon de la rosée », évoque la vie d'errance. Si bien que ses voyages semblent avoir joué un rôle de premier ordre dans l'élaboration de son identité littéraire. Car même s'il était bien davantage connu pour ses romans que ses journaux de voyage, ceux-ci ont toujours nourri son imagination romanesque. Il se promenait à cette époque, dit-il, « la tête pleine de roman »[286]. En effet, presque chacun de ses récits de fiction se situe dans une région qu'il a traversée, ce qui le caractérise comme un écrivain du grand air, pourrait-on dire, en contraste avec un certain nombre de ses contemporains, comme Kōyō ou Shōyō, dont les goûts étaient infiniment plus urbains. Mais si Rohan voyageait pour romancer, il romançait aussi ses voyages. Et cette mise en scène là mérite toute notre attention.

Rohan a passablement voyagé durant toute sa vie, mais la plupart de ses journaux datent de l'ère Meiji. On peut diviser sa production en deux périodes : avant 1893 et après 1896. Le vide au milieu coïncide précisément avec ce temps charnière dans la carrière de l'écrivain autour de la guerre sino-japonaise (1894-95). La première période, qui fera l'objet de nos investigations, est plus féconde, en raison peut-être de son accointance avec la bande de Negishi, qui avait un goût prononcé pour les excursions en groupe. Elle culmine et s'achève avec la parution en septembre 1893 de son premier et unique recueil de journaux de voyage, *Chintō sansui* 枕頭山水 *(Paysages de chevet)*, aux éditions Hakubunkan 博文館. La réception fut, semble-t-il, excellente, comme en témoigne avec enthousiasme Tayama Katai, lui-même grand amateur du genre :

> 『枕頭山水』は明治の文壇で出来た紀行文の中で、最もすぐれて居るものゝ一つである。それは出た当時にもさう思つたが、今でも矢張さうだ。
>
> *Paysage de chevet* est l'un des meilleurs récits de voyage qu'a produit le monde des lettres de Meiji. C'est l'impression que j'ai eue quand il a paru et c'est encore ce que je pense aujourd'hui [en 1911].[287]

Éloge peut-être un brin excessif, mais il ne fait aucun doute que Rohan est bien meilleur prosateur que versificateur et qu'il donne le meilleur de lui-même quand il s'agit de raconter un récit, fût-il de voyage.

Dix œuvres dans cette veine ont donc été produites entre 1887 et 1893. En voici la liste détaillée :

---

[286] *Jisaku no yurai* 自作の由来 *(L'Origine de mes œuvres)*, in *Shincho gekkan* 新著月刊, août 1897. *(RZ annexe I 27)*

[287] « Gendai no kikōbun » 現代の紀行文 (La Littérature de voyage contemporaine) tiré de *Katai bunwa* 花袋文話 *(Causeries littéraires de Katai)*, Hakubunkan 博文館, 1911. Cité dans *Meiji kikō bungaku shū* 明治紀行文学集 *(Récits de voyage de l'ère Meiji)*, 1974, vol. 94, p. 371.

1. *Tokkan kikō* 突貫紀行 *(Journal d'une charge en avant)*
   25 août – 29 septembre 1887, retour de Hokkaidō jusqu'à Tōkyō
   Publication : septembre 1893 dans *Chintō sansui*
2. *Suikyōki* 酔興記 *(Ivre d'allégresse)*
   31 décembre 1888 – 31 janvier 1889, voyage avec deux trois amis jusqu'à Takasaki puis en solitaire jusqu'à Ōsaka
   Publication : *ibidem*
3. *Kakusha zappitsu* 客舎雑筆 *(Notes d'auberge)*
   1 – ~22 février 1890, voyage aux thermes de Yumoto
   Publication : en seize épisodes entre le 7 février et le 16 mars 1890 dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞
4. *Jōkyōki* 乗興記 *(Porté par l'entrain)*
   26 – 30 avril 1890, voyage avec trois amis du Negishi jusqu'à Kyōto par la route Nakasendō
   Publication : en neuf épisodes entre le 18 mai et le 5 juin 1890 dans le *Ōsaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞
5. *Makifude nikki* まき筆日記 *(Journal du pinceau orné)*
   6 mai – 2 juin 1890, suite du voyage précédant, en duo, jusqu'à la pointe de l'île de Kyūshū
   Publication : septembre 1893, *Chintō sansui*
6. *Jigoku-kei nikki* 地獄渓日記 *(Journal de la Vallée infernale)*
   30 juin – 15 août 1890, retraite dans le mont Akagi
   Publication : juin 1892 dans la revue *Jōnan hyōron* 城南評論, puis *Chintō sansui*
7. *Hagi o misokonetaru ki* 萩をみそこねたる記 *(Comment nous avons manqué les lespedezas)*
   20 septembre 1890, excursion avec des membres du groupe de Sendagi à Hagidera (composition commune)
   Publication : 22 septembre 1890, in *Kokumin shinbun* 国民新聞
8. *Ekishin kōgo* 易心後語 *(Propos rédigés après avoir changé ma disposition d'esprit)*[288]
   10 juillet – 15 août 1892, voyage en solitaire jusqu'à Aomori, Kanazawa, Kyōto
   Publication : 14 juillet au 30 août dans *Kokkai* 国会, puis *Chintō sansui*
9. *Sōai kitei* 草鞋記程 *(Parcours en sandales)*
   20 – 22 novembre 1892, voyage avec sept membres du Negishi à Myōgisan (composition commune)
   Publication : décembre 1892, édition privée non commerciale
10. *Ashinarashi* 足ならし *(Ballade pour se dégourdir les jambes)*
    15 février 1893, excursion avec le Rakuraku-kai (ex Negishi) à Kameido (composition commune)
    Publication : mars 1893 dans la revue du groupe, *Kyōgen kigo* 狂言綺語

Pour la commodité de l'analyse, on peut opérer une distinction formelle, selon que Rohan voyage seul ou en groupe. Le critère est important du point de vue de la figuration de soi, car en se baladant accompagné, il tend à placer le groupe au centre du récit et reléguer le décor au second plan, alors qu'en cheminant seul, son regard se tourne naturellement davantage sur l'extérieur (description des gens, des mœurs, des

[288] Comme le remarque SHIOTANI San 塩谷賛 (*Kōda Rohan* 幸田露伴, vol. 1, 1945, p. 198), ce titre est plutôt inhabituel pour un récit de voyage. L'importance et la situation temporelle de ce changement d'esprit (*ekishin)* ne sont pas claires. Shiotani suggère que Rohan effectue ce voyage après s'être remis de quelque trouble spirituel, mais on peut aussi supposer que c'est le voyage en soi qui est un prétexte pour se changer les idées.

paysages…). Ce sont bien sûr des tendances générales : le voyage en groupe ne se ferme pas à la contemplation des paysages, comme celui en solitaire n'exclut de loin pas toute mise en scène. Mais la distinction permet de mieux isoler chacun des deux rôles du Rohan voyageur que j'entend analyser : l'acteur et l'observateur.

4.2.1 La mise en scène du tsūjin

Qu'est-ce qui conduit Rohan à s'élancer sur les routes du Japon ? Il faut d'abord préciser qu'il ne constitue en rien une exception. Le voyage d'agrément était déjà très largement répandu depuis Edo et quelques éléments nouveaux encouragent davantage la mobilité des citoyens à l'ère Meiji (abolition des postes de douane entre les provinces en 1869, développement rapide du réseau ferroviaire dès 1872, essor du tourisme alpin dans les années 1890…). Les écrivains ont donc la bougeotte et ramènent de nombreux récits de leurs pérégrinations. Leurs textes sont aussi divers dans leur forme que variés dans leur contenu. Ils décrivent tantôt les mœurs locaux, tantôt les constructions humaines ou les panoramas naturels. On visite les lieux célèbres, chargés d'histoire et d'images poétiques, mais on découvre aussi le charme des paysages ordinaires. Ces récits comportent parfois quelques compositions originales, mais on aime aussi citer les poètes d'antan. Certains fonctionnent comme de véritables guides touristiques, certains ont des prétentions scientifiques (descriptions géographiques, géologiques, études des mœurs et du folklore…), d'autres exaltent les sentiments éprouvés par le voyageur au contact de la nature, et d'autres encore rapportent les aventures cocasses des excursionnistes. Bref, toutes les possibilités du genre sont explorées[289]. Rohan, pour sa part, évoque au fil de ses récits les multiples raisons qui l'ont poussé au voyage.

---

[289] Pour donner une idée des auteurs particulièrement appréciés pour leurs récits de voyage, on peut citer les noms qui figurent dans le volume *Meiji kikō bungaku-shū* 明治紀行文学集 *(Récits de voyage de l'ère Meiji)*, in *Meiji bungaku zenshū* 明治文学全集 *(Œuvres complètes de littérature de Meiji)*, vol. 94, 1974 : Aeba Kōson 饗庭篁村 (1855-1922), Masaoka Shiki 正岡子規 (1867-1902), Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1867-1903), Yamada Bimyō 山田美妙 (1868-1910), Kawakami Bizan 川上眉山 (1869-1908), Ōhashi Otowa 大橋乙羽 (1869-1901), Tokutomi Roka 徳富蘆花 (1868-1927), Ōmachi Keigetsu 大町桂月 (1869-1925), Tayama Katai 田山花袋 (1871-1930), Chizuka Reisui 遅塚麗水 (1866-1942), Kojima Usui 小島烏水 (1873-1948) et bien sûr, Kōda Rohan. Pour donner une idée de la diversité de ces écrits, on peut citer quelques titres : *Senzan bansui* 千山万水 (*Mille monts et dix mille rivières*, 1899) d'Otowa fut une des meilleures ventes du genre, sans doute parce qu'il se présentait un peu comme un guide de voyage ; *Hateshirazu no ki* はて知らずの記 (*Voyage sans but*, 1893) de Shiki suit les traces du *Oku no hosomichi* 奥の細道 (*La Sente étroite du Bout-du-monde*, 1694) de Matsuo Bashō ; *Ryōmō no aki* 両毛の秋 (*Automne à Kōzuke et Shimotsuke*, textes rassemblés en un volume en 1902) de Roka est écrit dans un style épistolaire archaïque (*sōrōbun* 候文) tout en s'inspirant de Wordsworth ; plus tardif, *Nihon arupusu* 日本アルプス (*Les Alpes japonaises*, 4 volumes, 1909-1915) relate les explorations alpines d'Usui en mêlant observations scientifiques et lyrisme des hauts sommets. On peut également mentionner la prose élégante de Keigetsu, qui laissa plusieurs centaines d'écrits de voyage, le formalisme jugé parfois excessif des récits de Reisui ou le goût pour les excursions en groupe des membres

Pour échapper à un mal-être :

身に疾あり、胸に愁あり、悪因縁は逐へども去らず、未来に楽しき到着点の認めらるゝなく、目前に痛き刺激物あり、慾あれども銭なく、望みあれども縁遠し、よし突貫して此逆境を出でむと決したり

Mon corps est malade et mon cœur triste. Je ne puis conjurer ce mauvais sort qui me poursuit sans cesse. Je n'aperçois dans mon futur aucune destination heureuse. Devant mes yeux, tout est stimulation. J'ai des désirs, mais pas d'argent. J'ai des aspirations, mais pas de chance. Ma décision est prise : foncer droit devant[a] pour échapper à cette adversité ! *(Tokkan kikō, RZ XIV 3)*

———

[a] *tokkan* 突貫 : c'est l'expression qui donne son titre au récit. Elle évoque l'idée de percée, de passage à travers des obstacles.

Comme exutoire :

エヽイ、思案分別は賊子のすること、うぢうぢするは女児の態、したいことして死んだのが到底(とても)死ぬなら一割徳だは、よし乃公は佐野へ行かうと、半分は無法になつて終に決定し、さて、これこれの仔細あつて僕は兎に角旅行する、厭で無ければつきあひ玉へ

« Hé ! La réflexion est pour les garnements, l'hésitation pour les fillettes ; quitte à mourir, autant le faire en réalisant nos désirs… allez hop, moi, je vais à Sano ! » J'avais à moitié perdu la raison quand je pris finalement cette décision. « Bien, j'ai mes raisons et quoi qu'il arrive, je pars en voyage. Si cela ne vous déplaît pas, suivez-moi ! » *(Suikyōki, RZ XIV 24)*

Ou plus calmement pour s'éloigner du monde :

蜚遯は利あらざること無し、心得たりと旅の支度にかゝるまでも無く行李一つに一切の埒を明けて、母様何処か旅行してまゐります、よろしい早く御帰りなさい、はい此夏だけを冗に費はぬつもりでござりまする、途中能く心を用ふるがよいぞ、大丈夫御気遣なされまするな左様ならば、と忽ちに我家を飛出して

Se retirer du monde n'est pas dépourvu d'utilité. Soit ! Sans perdre du temps avec les préparatifs de voyage, j'ai tout réglé avec un seul bagage. « Mère, je pars en voyage. – Très bien, mais ne sois pas trop long. – Oui, cette fois, j'ai l'intention de ne pas gaspiller mon été. – Sois prudent en route. – Oui, oui, je ferai attention. Au revoir. » Et je sortis sans plus attendre de la maison. *(RZ XIV 139)*

Pour se forger le caractère, mais aussi par simple plaisir de la ballade :

旅は気を移し心を錬らしむるものぞと知れば、何の事もなく浮々(うかうか)とあるく楽みの無窮なるを信じて、今日もまた旅にとて立出づ。

J'ai appris de mes expériences passées que le voyage modifie le souffle et forge l'esprit. C'est donc en croyant au plaisir infini de marcher sans aucun but que je repars aujourd'hui en voyage. *(Kakusha zappitsu, RZ XIV 51-52)*

Pour visiter les lieux célèbres :

きたらん土曜日には萩寺の萩を見にものせんと、兼て松雲軒のあるじ、鍾礼舎の翁などと契りおきぬ。今日はその土曜日なり。

---

du Ken'yūsha 硯友社 (Kōyō, Bimyō, Bizan…). Il faudrait encore citer, pour compléter ces quelques exemples, des textes qui frôlent avec la frontière de ce genre, tantôt plus proches du scientifique, comme *Nihon fūkei ron* 日本風景論 (*Du paysage japonais*, 1894) de Shiga Shigetaka 志賀重昂 (1863-1927), précurseur de la littérature d'Usui, qui tient à la fois du traité de géographie et du guide d'alpinisme mais en intégrant des citations de poésies ou des descriptions de lieux célèbres, et qui s'inscrit dans un mouvement patriotique d'appropriation du territoire national ; tantôt plus proche du fictionnel, comme *Kisei* 帰省 (*Retour au pays*, 1890) de Miyazaki Koshoshi 宮崎湖処子 (1864-1922), un roman-essai où l'auteur, de retour dans son pays natal, redécouvre la beauté de la nature provinciale.

> « Si nous allions voir samedi prochain les lespedezas à Hagidera ? », avions-nous convenu avec le maître de la Cabane entre pins et nuages [Kako Tsurudo], le vieillard du Hall du salut à la cloche [non identifié] et quelques autres. Et aujourd'hui, nous sommes samedi. (Passage écrit par « Kirin de jade » [Inoue Michiyasu]) *(Hagi o misokonetaru ki, RZ XIV 133)*

Prétexte pour une virée de saltimbanques :

> 足ばたの楽々会員、足まめに二日旅行をなして、虹の如くの気焔を郊外無人の境に吐き来りしが、今度はグット通がりて墨水両岸一覧と優にやさしく思ひ立ち、明治二十六年の二月十五日、天神様の御縁日、文運長久祈願の為格を外した徒歩詣(かちまうで)をなん催しける。
>
> Nous autres, membres du Rakurakukai au pas pressé, partis pour dépenser leur ardeur chatoyante comme un arc-en-ciel vers la banlieue déserte lors d'une marche décontractée de deux jours, et sagement résolus cette fois-ci à admirer comme de véritables connaisseurs les deux rives de la Sumida, en ce 15 février 1893, jour de la fête de Tenjin [=Sugawara no Michizane, protecteur des lettres], nous avons organisé ce pèlerinage hors normes afin de prier pour le développement éternel des lettres. (Aeba Kōson) *(Ashinarashi, RZ XIV 255)*

Ou enfin par simple curiosité :

> 何方にしても不思議奇妙の世界故、日本国を大きいとも小さいとも云ふ事が出来ず、我等の歩行(あるく)道を長いとも短いとも云ひ難し。博覧会見物するに会場内だけの延里数五里なれど一日がゝりで見尽せず、仙台から東京まで九十里余を一日路で来る車の中では新聞十枚位読んでも退屈す、是全く魂魄の持ちやうばかりの故なれば
>
> Où que l'on se tourne, comme le monde est étrange et sublime ! On ne peut dire que le Japon soit grand ou petit, que la route sur laquelle nous marchons est longue ou courte. Une journée ne suffit pas pour visiter les deux ou trois kilomètres de l'Exposition Nationale, mais on peut aussi lire une dizaine de journaux dans la voiture qui parcourt en un jour les soixante kilomètres qui séparent Sendai de Tōkyō et encore trouver le temps de s'ennuyer : tout dépend de notre tournure d'esprit. *(Jōkyōki, RZ XIV 76)*

Motivations diverses donc, mais dans l'ensemble, le moteur du voyage, de son écriture, peut se résumer en un terme, récurrent dans tous les journaux : *kyō* 興. Au sens premier il désigne la curiosité ou l'intérêt. Même dans un voyage dicté par la nécessité, le seul, *Tokkan kikō*, c'est quand même ce qui va présider un choix de route :

> 東京に帰らんと欲すること急なり。されど船にて直航せんには嚢中足らずして興薄く、陸にて行かば苦み多からんが興はあるべし。
>
> J'ai l'envie pressante de retourner à Tōkyō. Mais je n'ai pas assez d'argent pour y aller directement en bateau et l'intérêt *(kyō)* est limité. Si j'y vais par terre, le voyage sera dur mais certainement plus excitant *(kyō)*. *(Tokkan kikō, RZ XIV 6)*

Inversement, quand *kyō* n'est pas au rendez-vous, on sombre dans l'ennui :

> この日炎熱極めて烈しく太陽皦々と頭上より照せば、道の小砂利もきらめき渡りて眼前に輝き、おもしろき眺も無くて興乏しき途を苦みばかり多くなしぬ。
>
> Ce jour-là, la chaleur était extrême et le soleil brillait lourdement au dessus de nos têtes en faisant scintiller de toute part et étinceler devant nos yeux les petits graviers de la route. Il n'y avait pas de panorama plaisant ; nous ne faisions que souffrir énormément de cette route sans intérêt *(kyō)*. *(Makifude nikki, RZ XIV 106)*

Kyō relève de la motivation intime du voyageur, qui choisit le parcours qui excitera sa curiosité, mais aussi, et surtout, de celle de l'écrivain, qui veut offrir à son lecteur une sélection des moments les plus intéressants. On réfléchira plus loin sur ce qui suscite

l'intérêt de Rohan, ce qu'il retient dans ses descriptions, bref, on analysera ce que ce *kyō* implique en terme de regard. Mais c'est sur une autre acception du terme que je souhaite me pencher ici. Celle qui désigne l'entrain ou l'allégresse. Les récits *Suikyōki* 酔興記 *(Ivre d'allégresse)*[290] et *Jōkyōki* 乗興記 *(Porté par l'entrain)* constituent à cet égard un terrain d'enquête privilégié puisque leur titre est déjà révélateur de l'intention qui anime le voyage : se laisser prendre – aussi bien *sui* 酔 (s'enivrer de) que *jō* 乗 (être transporté par) suggèrent l'idée de succomber à une impulsion – par *kyō* 興 (entrain, allégresse). Et la recherche permanente d'une excitation y est d'autant plus flagrante que s'instaure une dynamique de groupe qui l'amplifie.

Le premier voyage, *Suikyōki (Ivre d'allégresse)*, naît d'un enchaînement de circonstances qui pousse Rohan et ses amis sur la route. La veille du jour de l'an 1889, Rohan empoche cinquante yens pour le manuscrit de *Tsuyu dandan (Gouttelettes de rosée)* et part, dans la foulée, fêter l'événement avec les deux amis qui se sont occupés des démarches auprès de l'éditeur. Au terme d'une soirée arrosée, ses amis pensent rentrer pour pouvoir se lever tôt et admirer le premier lever de soleil de l'année. Mais Rohan n'a pas encore « épuisé son entrain *(kyō)* » et l'idée d'arrêter la soirée là le rend maussade. Il songe à un ami très proche, qui habite maintenant Sano, une petite ville située à environ septante kilomètres au nord de Tōkyō, et décide sur un coup de tête d'aller lui rendre visite. Il convainc ses deux compagnons qu'il est bien plus amusant de partir en voyage que de rentrer et se réveiller avant l'aube pour voir comme chaque année le lever du soleil, que « l'extrême dans la vie est ce qu'il y a de plus exquis *(myō)* » 人生過激が尤も妙. Ils vont ainsi se lancer dans un voyage à travers les routes de montagne, emmenant dans leur équipée l'ami de Sano, parce qu'« un voyage à quatre devrait susciter quelque excitation *(kyō)* inattendue » 四人男の旅行はじめも中々思はぬ興があらう. Pendant deux trois jours se succèdent ainsi les festins abondamment arrosés et détours pour trouver de belles vues. Une longue partie du récit est consacrée à la relation de l'épisode où ils se retrouvent complètement perdus en pleine montagne, sous la neige et la nuit tombante, après avoir été mis sur une mauvaise piste par un chasseur mal intentionné. Arrivés à Takasaki, ses amis décident

[290] Au sens courant, *suikyō* désigne soit une curiosité un peu excentrique soit l'excitation due à la consommation d'alcool. *Échauffé par l'ivresse* pourrait être une autre traduction ; j'ai choisi ici de mettre l'accent sur *kyō* en lisant *kyō ni you* (ivre d'allégresse) pour souligner le parallélisme avec l'autre titre *kyō ni jōjiru* (porté par l'entrain). L'expression est tirée d'un *haiku* composé par Rohan durant le voyage : *Semonce contre un voyage fou d'ivresse – la tempête de neige !* 酔狂の旅をいさむる吹雪哉. Le texte original donne la graphie 酔狂, mais dans *Kakusha zappitsu (Notes d'auberges)*, qui a été publié avant *Suikyōki*, le poème est cité avec la graphie 酔興, comme dans le titre du récit. Le sens reste similaire et désigne la folie (狂) ou l'excitation (興) due à la consommation d'alcool (酔), ou le fait de s'enivrer, au sens figuré, de sa propre folie/excitation.

de rentrer, Rohan de continuer le voyage jusqu'à avoir épuisé tout son argent. Le dernier dîner un peu chiche lui avait laissé un goût amer ; une certaine lassitude se fait ressentir dans le ton général du récit et on ne perçoit plus l'entrain du début dans sa décision d'aller jusqu'au bout de son voyage. Rohan poursuit donc seul son périple vers l'ouest. Les entrées du journal se font moins longues pour chaque jour, mais il décrit ça et là les choses qui l'ont frappées : les calligraphies de deux petites jumelles dans une auberge, la vue du lac Suwa depuis le col de Shiojiri, la jeune fille gracieuse d'une auberge de Seba, la viande de sanglier cuite avec la peau et les poils à Magome, une rencontre avec un colporteur de bibles amateur de *haikai* dans une auberge à Narai. Il traverse ainsi les montagnes, tantôt à pied, tantôt à cheval, par la route *Nakasendō*, et atteint Nakatsugawa le 12. À partir de là, le récit s'accélère et les deux dernières semaines de son voyage se réduisent à quelques lignes. Il visite la région de Nagoya pendant quelques jours, puis prend le train jusqu'à Nagahama. Il traverse le lac Biwa en bateau jusqu'à Ōtsu. Il se rend sur la tombe de Bashō au Gichūji, visite le temple Ishiyamadera où Murasaki Shikibu aurait écrit le *Genji monogatari*. Il prend ensuite le train jusqu'à Kyōto où il passe quelques jours puis se rend à Ōsaka. Il visite la tombe de Saikaku au Seiganji. Puis retourne vers l'est jusqu'à Yokkaichi d'où il prend le bateau qui le ramène à Yokohama. Il arrive chez lui le 31 janvier, sans un sous en poche, « extrêmement fier de la subtilité *(myō)* avec laquelle [il a] géré [son] budget » 自ら経済の妙を得たるに誇ること甚し.

Suikyōki apparaît ainsi comme une poursuite effrénée de *kyō*. Et il est clair qu'il ne s'agit pas uniquement de curiosité. *Kyō*, c'est ici l'impulsion première, le grain de folie qui pousse Rohan sur la route, et c'est aussi le moteur du voyage : quand la joyeuse dynamique s'effondre, le voyage perd son intérêt. Toujours maintenir l'enthousiasme pourrait être la devise de ce voyage. On mesure bien le caractère forcé de cette démarche où l'alcool est souvent générateur d'enthousiasme – le titre, *Ivre d'allégresse* ou *Échauffé par l'alcool* révèle de manière non équivoque ces deux catalyseurs. Mais Rohan a ceci de particulier qu'il a érigé cette obstination extrême en une règle de vie, qu'il a baptisera *yasegaman-shugi* 痩我慢主義[291]. Le mot *yasegaman* revient plusieurs fois

[291] Au Nouvel An 1890, Rohan s'était cloîtré chez lui pendant trois jours suite à un mauvais oracle. Le soir du troisième jour, il se rend avec son ami Nakanishi Baika chez Tsubouchi Shōyō. Celui-ci raconte dans son journal : « Nous avons fait un petit gueuleton et bavardé en riant jusqu'à deux heures du matin. Kōda s'est apparemment forgé quelques préceptes inspirés du bouddhisme : Harmonie du sentiment et de la raison ; Suicide si je ne parviens à imposer ma volonté ; Endurer coûte que coûte (*yasegaman-shugi* 痩我慢主義) ; Pas de corps qui ne se satisfasse d'aller contre les sentiments, etc. Nakanishi, lui, semble satisfait du monde extérieur et ne connaît pas de souffrance spirituelle. » 小宴をひらき談笑　午前二時にいたる　幸田は仏学によりて或主義を定めたるものゝ如し　曰く情理一致、曰く我をたてざれば自殺也　曰く痩我慢主義　曰く情によらざれば満足するの体なし云々　中西は外界に満足して　殆ど精神の苦を知らぬも

dans son discours autour de cette époque. Notamment dans cet épisode de *Suikyōki* où il raconte comment ils se sont perdus dans la montagne. À partir du moment où les voyageurs se rendent compte qu'ils se sont égarés, prend place un long dialogue :

> 左様さ、どうも怪しくなつたね、一体始終眼の前に屹として居る彼の山は何といふ山だろう。あれが地蔵峠では無いか。さればさ、僕も先刻から多分地蔵はあれでは無いかと思つて居るが、若しもあれなら大変だ、今でさへ充分草臥れて居るに此上猶彼の山まで上らせられては死んで仕舞ふ。死んで仕舞ふなんぞとケチなことを云つては困る、勇気が沮喪して仕舞ふではないか。君が困ると云はないでも勇気は疾にに沮喪して仕舞つて居る。ヱヽ馬鹿な、弱いことを云ひ玉ふな。ト云ふ君が跛足を引いて居るのはどうだ。そんなことを此処で論じても役には立たない、跛足を曳いても何でも今から後へ帰つては「おけら」の水渡りだ、仮令ば路を誤つたにせよ一筋道を左へも右へも折れず突切れば何処へか出るに極つて居るから安心して僕の後へついて来玉へ。ところが君。ナンダ。ナンダッて君、君が安心して居るなら君の後へも付いて行かうが君のは痩我慢だから恐ろしい。痩我慢でも仕方が無い、君等も痩我慢をしさへすれば好いさ。痩我慢はいけない、帰ろう、馬鹿なことだ。イヤ痩我慢といふのは忍耐のことだ、結構なものだ、螻蛄のやうに半途で後へ復る奴があるものか。君等のやうなことを云つて居ては大事はあ迚も出来ないよ。ノーノー、いけない、痩我慢はいけない。ナーニ好いよ、ヘン痩我慢で亜米利加は発見されたサ。ノーノー大ノー、痩我慢は非を遂ぐるのだ、ムヽさうだ、過つて改めざるのだ、痩我慢には飽まで不同意だ。ヱヽ喧しい、そんなら兎に角煙草でも吸つて何とか相談を付けやう
>
> – Eh bien, on est dans un beau pétrin. C'est quoi cette montagne là-bas qui se dresse depuis le début devant nos yeux ?
>
> – [Rohan :] Ça doit être le col Jizō.
>
> – C'est bien ce que je me disais depuis tout à l'heure. Si c'est vrai, l'heure est grave. Je suis déjà bien éreinté, mais si on me fait encore grimper jusqu'à cette montagne, je vais mourir.
>
> – « Je vais mourir. » Arrête avec tes petites misères, c'est embêtant. Tu as donc perdu le moral ?
>
> – Inutile de t'embarrasser, je suis complètement démoralisé.
>
> – Hein ? Imbécile, ne fait pas le délicat.
>
> – Et toi, tu ne traînes pas la patte ?
>
> – Ce n'est pas l'endroit pour discuter de ça. Même si je boite, faire demi-tour maintenant, ce serait renoncer comme un insecte devant une rivière. Quand bien même on se serait trompé, si on fonce tout droit, on arrivera bien quelque part ! Alors calmez-vous tous et suivez-moi.
>
> – Au fait…
>
> – Quoi ?!
>
> – Quoi « quoi » ? Si tu étais calme toi aussi, je voudrais bien te suivre, mais comme tu joues au brave *(yasegaman)*, j'ai peur.
>
> – Je n'ai pas le choix, vous n'avez qu'à faire la même chose !

のヽ如し (voir *Tsubouchi Shōyō kenkyū shiryō* 坪内逍遙研究資料 *(Documents pour l'étude de Tsubouchi Shōyō)*, vol. 3, 1971, p. 68).

Gaman 我慢 est à l'origine un terme bouddhique qui désigne l'orgueil, l'attachement excessif à sa propre personne. Dans la langue courante, son sens a dérivé et renvoie à peu près à l'idée inverse de réprimer son ego pour endurer une situation. Le préfixe *yase-* 痩 souligne ici le caractère forcé et extrême de ce comportement, le fait de supporter inutilement l'adversité tout en affichant sa placidité. Il implique par définition l'artifice, l'idée du paraître, et donc la mise en scène. Le suffixe *–shugi* 主義 indique que Rohan a fait de *yasegaman* une doctrine, un principe de vie. On pourrait presque traduire par « héroïsme » ou « jusqu'au-boutisme », mais ces termes rendent mal les connotations de résistance et de faux-semblant.

– On ne peut pas faire les braves. Rentrons, c'est stupide.

– Non, jouer au brave c'est de la persévérance. C'est tout à fait louable. Qui voudrait rebrousser chemin comme un insecte ? En parlant comme vous, on ne peut pas accomplir de grandes choses !

– *No, no,* ça ne va pas. Pas question de faire les braves.

– Quoi ? Pas de problèmes, c'est avec ce genre de bravoure qu'on a découvert l'Amérique.

– *No, no,* grandement *no*. Ta bravoure, c'est de l'obstination déplacée. Hmm, parfaitement, c'est persévérer dans l'erreur. Je suis totalement opposé à l'excès de bravoure.

– Oh, tais-toi ! Bon, alors mettons nous d'accord autour d'une cigarette. *(RZ XIV 34-35)*

« Foncer tout droit » pour sortir de l'adversité caractérisait déjà l'attitude de Rohan au départ de Hokkaidō[292]. Il veut pousser jusqu'au bout sa folie, épuiser *kyō* jusqu'à la dernière goutte. Ce que ses compagnons voient comme de la témérité déplacée, il en fait une vertu louable, sans laquelle on ne peut accomplir de grandes choses (comme découvrir l'Amérique !). Il y a là une forme de jusqu'au-boutisme, mais avec une connotation positive, qui va bien au-delà de la simple hardiesse : elle sous-tend tous ses romans de jeunesse qui mettent en scène des maîtres-artisans. En effet, le héros obtient toujours le salut par son œuvre d'art au moment où il est prêt à mourir pour elle. Shuun s'envole au ciel avec sa sculpture quand il place totalement sa foi en elle et se ferme aux rumeurs du monde (*Fūryū-butsu* 風流仏 *Le Bouddha d'Amour*, 1889) ; Shōzō triomphe quand il propose de se faire ouvrir le ventre par son seigneur pour lui prouver l'efficacité de la lame qu'il a forgée (*Ikkōken* 一口剣 *Un sabre*, 1890) ; Jūbei se dresse contre toute la communauté pour construire sa pagode qui devient indestructible au moment où il est prêt à s'enfoncer un pieu dans le cœur si la tempête emporte un seul bout de bois de son édifice (*Gojūnotō* 五重塔 *La Pagode à cinq étages*, 1891)[293].

En outre, *yasegaman* implique une esthétique du paraître. Le dialogue ci-dessus recèle une dimension théâtrale indéniable, qui rappelle les voyages burlesques de Yajirōbei et Kitahachi, les deux héros du roman comique (*kokkeibon* 滑稽本) *Tōkaidō-chū hizakurige* 東海道中膝栗毛 (*À pied sur le Tōkaidō*, 1802-1822)[294]. À mesure que se déroule la scène, Rohan s'installe peu à peu dans le rôle du guide intrépide. Son jeu vise deux « publics ». Dans un premier temps, il joue certainement devant ses amis. Pour se donner du courage, pour entretenir l'enthousiasme. Et à un niveau supérieur, il met en scène l'épisode pour le lecteur, avec une certaine dose d'humour, voire d'autodérision.

---

[292] Le *tsukkiru* 突切る de ce dialogue n'est pas tellement différent du *tokkan-suru* 突貫する du *Journal d'une charge en avant*.

[293] Ces récits seront analysés plus en détail au chapitre suivant.

[294] Roman-feuilleton de Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831) qui décrit les aventures rocambolesques de deux gars d'Edo, Yajirōbei et Kitahachi, partis en voyage vers l'Ouest du Japon. Sa langue compréhensible par tous, ses descriptions insolites des régions provinciales, son humour parfois considéré lourd et grossier ont contribués à en faire un immense succès littéraire du XIX[e] siècle. Par deux fois dans son *Tokkan kikō (Journal d'une charge en avant)*, Rohan se compare à un Yaji sans son compagnon.

Aussi, si le récit de son voyage s'accélère après qu'il s'est séparé de ses amis, c'est en partie parce qu'il a perdu son premier public et que de ce fait, il devient moins intéressant, moins excitant *(kyō)* de jouer seul pour le lecteur. Quant à la fin plutôt expéditive du récit après Nakatsugawa, elle peut se lire dans cette perspective comme une sortie de scène. En effet, à partir de là, Rohan voyage surtout en train ou en bateau, dans des régions beaucoup plus fréquentées qui ne correspondent pas à son image du voyage idéal, à pied dans les montagnes, le seul digne d'être vécu, ou plutôt joué.

En relisant *kyō* à travers le prisme du *yasegaman-shugi*, on voit apparaître le mécanisme de ce voyage, qui consiste à mener jusqu'au bout le jeu de l'enthousiasme. L'important est que *kyō* n'est plus seulement laissé au hasard d'un coup de tête, mais que l'auteur va, coûte que coûte, chercher et même produire du *kyō*. Quoique encore confuse, il y a néanmoins une tendance à la systématisation. À travers le contact avec le groupe de Negishi, dont les membres étaient tous plus âgés que Rohan et avaient su éduquer leur recherche d'excitation en véritable système esthétique, elle va s'accélérer.
Jōkyōki (Porté par l'entrain) annonce par son titre une tonalité voisine de *Suikyōki (Ivre d'allégresse)* : un voyage entre joyeux lurons. Pourtant, les circonstances sont sensiblement différentes car l'entreprise est mûrement planifiée. L'idée de ce voyage revient à Aeba Kōson, qui avait longtemps « bavé » – comme il l'écrit dans son journal – sur des cartes illustrées avant de réunir le temps, l'argent et les compagnons nécessaires à sa réalisation. Ces conditions sont rassemblées le 26 avril 1890 : Kōda Rohan, Nakanishi Baika et Takahashi Taika s'annoncent de la partie. Ce voyage vers Kyōto à travers les montagnes est conçu comme une vaste expérience littéraire, puisque chacun des protagonistes rédigera un journal de son côté. Rohan publie donc *Jōkyōki* 乗興記 *(Porté par l'entrain)*, Kōson *Kisodōchū-ki* 木曽道中記 *(Sur la route de Kiso)*[295], Baika *Okashiki* をかしき *(Piquant)*[296] et Taika *Shigatsu no sakura* 四月の桜 *(Les Cerisiers d'avril)*[297].
Dès les premières lignes, Rohan souligne ce qui le sépare du voyageur ordinaire. Il exprime l'irritation que lui cause les récits de voyage qui semblent prétentieux, son dédain pour les riches tokyoïtes qui vont admirer les cerisiers à Kyōto. Il y oppose la joyeuse irréflexion de son expédition :

> 我等同行四人阿房くさくも大袈裟大風呂敷、ソレ草鞋ソレ雨具ソレ脚半ぢやの蝙蝠傘ぢやのと騒ぎ廻るは愚の極点、野呂間の雑兵、頓痴気の大将に限(きは)まつたり。

[295] Publié dans le vingtième et dernier volume du recueil *Muratake* むら竹 *(Bosquet de bambou)*, Shun'yōdō 春陽堂, 1890, p. 50-108.

[296] Publié dans le *Yomiuri shinbun* les 12, 14 et 18 juin 1890. Interrompu après la troisième livraison.

[297] Publié dans le quotidien *Tōkyō kōron* 東京公論. Il ne reste aujourd'hui de ce journal publié à Tōkyō entre 1889 et 1890 que quelques numéros : le texte de Taika demeure introuvable. Le 25 novembre 1890, ce journal fusionne avec le *Daidō shinbun* 大同新聞 et prend le nom de *Kokkai* 国会.

> Nous autres, les quatre compagnons, hurlant en tous sens comme des crétins : « les grandes étoles, les balluchons, et les sandales et les pèlerines, ah ! les guêtres, les parapluies ! » Summum de la bêtise, troufions maladroits, rois des empotés ! *(RZ XIV 75)*

Les quatre compagnons prennent à la gare d'Ueno le train qui les emmène jusqu'à Yokokawa, aux pieds du col d'Usui. La relation du voyage à proprement parler débute depuis le moment où ils choisissent de prendre la vieille route pour monter le col d'Usui parce que c'est plus *fūryū*. Rohan, le voyageur le plus expérimenté du groupe, joue le rôle de guide, mais c'est Kōson, l'aîné, qui donne le ton du voyage. Rohan montre une certaine distance par rapport à ses camarades qui s'étonnent de tout dès le début de l'ascension et ne cessent de badiner :

> 同行皆是れ豪傑の事なれば、東海道の箱根に匹敵して其名高き碓氷峠位は少しも恐れず、何んの是しきの山、拙者の庭にござるといふもあれば、是が餅の山なら四日位で食て仕舞ふと、却つて山の神を驚ろかすやうな事をいふもありて、勢よく押並んで行く中にも、篁村子は木隠れに鳴く老鶯に負ぬ気を出されしと見えて一ダース二ダースと洒落を吐き玉ふ、それを真似して梅花道人が口を尖らし饒舌(しやべ)るも可笑し。（中略）我は元来(もとより)不器用の人間、洒落も出来ねば唯時々長く嘯いて、腹の中で新緑を褒めたり雲の形ちを評したり長閑に歩むばかりなりし
>
> Mes compagnons sont tous de fameux colosses[a]. « Comparé aux monts Hakone sur le Tōkaidō, ce célèbre col d'Usui ne me fait absolument pas peur ; des montagnes de cette taille, il y en a même dans mon jardin ! » dit l'un ; « Si c'était une montagne en *mochi*, je l'aurais toute avalée en quatre jours ! » dit un autre suscitant l'étonnement des divinités montagnardes. Pendant que nous cheminions avec entrain, Maître Kōson, avec une vigueur qui n'avait rien à envier à un vieux coucou qui chante caché dans les branches, débitait une ou deux douzaines de calembours, et l'Ascète Baika faisait la moue en l'imitant de manière drolatique. […] Je suis moi-même un peu maladroit ; je ne sais pas faire de calembours, tout juste faire le fanfaron de temps à autre. Je cheminais tranquillement en admirant le feuillage de printemps ou louant la forme des nuages en mon for intérieur. *(RZ XIV 77)*
>
> [a] *gōketsu* 豪傑 : on retrouve ici ce mot qui exprime à la fois la bravoure et une certaine arrogance, que Rohan avait employé pour se désigner lui-même dans ses poèmes chinois (cf. p. 145).

Rohan poursuit ainsi le récit de leur voyage sur la route Nakasendō, en entremêlant des épisodes cocasses aux petites impressions, aux petits détails qui l'ont frappés et qu'il raconte très brièvement, en deux trois lignes. Le récit se précipite vers une sortie de scène épique, quand, après une soirée passée à boire et à plaisanter, Kōson, échauffé par l'alcool, s'élance au dehors en pleine nuit ses socques de bois à la main, suivit peu après par Baika. Inconscients des dangers de la route, les voilà repartis en chemin. Mais Rohan et Taika, ne voulant pas rater les chutes d'Ono, refusent de participer à cette échappée nocturne pourtant qualifiée de *fūryū*. Finalement, ils ne rattraperont pas leurs camarades avant Kyōto, et encore, seulement Baika car Kōson est déjà rentré vers la capitale. Ils poursuivront leur périple à deux jusqu'à la pointe de Kyūshū[298].

[298] Cette partie du voyage est racontée dans *Makifude nikki* まき筆日記 *(Journal du pinceau orné)*. Certains passages font allusion à un autre récit écrit à quatre mains (*Kyōdō dōchūki* 共同道中記) et l'on peut supposer que Taika ait tenu de son côté un journal personnel, mais ces deux textes ont probablement été perdus.

Si l'on en juge d'après les titres des deux récits, *Ivre d'allégresse* et *Porté par l'entrain*, il ne fait aucun doute que Rohan les a considérés comme des œuvres jumelles. Les similitudes sont évidentes. Dans la forme, un voyage à quatre, la route Nakasendō, ou dans le ton, l'humour, les bravades. Ainsi que le *kyō* du titre, qui évoque la même recherche constante de quelque excitation. Pourtant, des différences notables se dessinent également. Notamment, la position de Rohan paraît nettement plus en retrait dans le second. Si le *suikyō* du premier récit fait référence au « voyage fou d'ivresse » (*suikyō no tabi* 酔狂の旅) du *haiku* de Rohan, le *jōkyō* du second renvoie à Kōson qui s'élance à pieds nus dans la nuit « porté par l'allégresse éthylique » (*suikyō ni jōzerarete* 酔興に乗ぜられて) : le titre est similaire, mais le centre du voyage, ou du spectacle pour filer la métaphore théâtrale, s'est déplacé de Rohan vers Kōson. Mouvement naturel si l'on considère que les trois compagnons de voyage de Rohan dans *Suikyōki*, qui étaient plutôt anonymes et effacés, sont ici remplacés par de fortes personnalités gravitant autour de ce charismatique chef de file du groupe de Negishi.

À l'époque du voyage sur la route de Kiso, au printemps 1890, Takahashi Taika participait aux activités du groupe depuis un moment déjà ; Rohan et Nakanishi Baika s'en étaient approchés depuis quelques mois. Les divertissements du groupe avaient atteint un certain degré de systématisation, si bien que certains termes, notamment celui de *tsū* 通 (connaisseur)[299], avaient acquis le statut de leitmotiv. Kōson et ses amis ont poussé plus loin le jeu du *tsū* ridiculisé de la littérature d'Edo. Il ne s'agit pas simplement de se moquer au premier degré d'un soi-disant connaisseur, mais de jouer sciemment le connaisseur malgré son ignorance. On se met alors dans une situation d'échec, qui est cocasse en soi, mais par un retournement de sens, cette attitude-là est précisément qualifiée de *tsū*. L'esprit du Negishi est imprégné de ce genre de goût pour la mise en scène[300].

Pour ne citer qu'un exemple[301], *kisha-tsū* 汽車通 (expert en train) ou *tetsudō-tsū* 鉄道通 (expert en chemin de fer) est une expression qui a connu une certaine vogue au sein du groupe. En voici l'origine : un jour où il devait prendre le train, Kōson était arrivé une

---

[299] On rappellera (cf. chap. 1.3.2.2) que le *tsū* 通, *tsūjin* 通人 ou *daitsū* 大通 est un concept né dans la littérature d'Edo de la fin du XVIII[e] siècle. Il désigne celui qui est versé dans un domaine particulier (à l'origine les us et coutumes des quartiers de plaisir). Contrairement au professionnel, le *tsū* pratique en dilettante. Il partage ses vastes connaissances et son expérience, mais possède en plus le détachement. Connoté péjorativement, il désigne alors quelqu'un qui s'attache excessivement aux détails, s'extasie sur son petit univers, mais dont les connaissances restent malgré tout superficielles. Les auteurs de *sharebon* aimaient à tourner en ridicule ces soi-disant connaisseurs des maisons closes.

[300] Pour une analyse détaillée du groupe de Negishi, son esthétique et son influence sur Rohan, voir DEGUCHI Tomoyuki 出口智之, *Negishi-tō ni okeru Kōda Rohan* 根岸党における幸田露伴 *(Kōda Rohan et le groupe de Negishi)*, mémoire de DEA présenté à l'Université de Tōkyō, 2004.

[301] *ibid.*, p. 115-118.

heure en avance. Il s'était dit que pour avoir l'air d'un « expert en train », il devait aller flâner un peu pour tuer le temps et arriver pile à l'heure du départ. L'idée était doublement cocasse. D'une part parce que le terme était à l'origine réservé aux connaisseurs des quartiers de plaisir et qu'appliqué à une technologie moderne, il paraissait décalé. De l'autre parce qu'il est clair que Kōson n'avait rien de l'expert en train puisqu'il était arrivé en avance. Il s'agissait de jouer à l'expert. À une autre occasion, plutôt que d'attendre le train pendant une heure et demi, il invente un fameux stratagème d'« expert en train » : prendre un pousse jusqu'à la prochaine gare. Mais à son arrivée, il apprend que le train ne s'y arrête pas. Il se précipite jusqu'à la gare suivante où il arrive cinq minutes avant le train. Il a frisé l'échec total, et à partir de là, peu à peu, l'expert en train désignera celui qui rate le train ou se trompe de billet. Ce qui amène Kōson à avancer cette définition :

> 汽車通といふ此通ハ世間普通万人同意の通でなく常に我々が用ふる通字ハ即ち失策(やりそこなひ)多き事にて不通といふべき（中略）「通が不通か不通が通か」といふ訳なり故に是まで篁村汽車通がりしハ乗るたびドヂのみありしゆゑなり
>
> Le mot « expert » *(tsū)* dans « expert en train » ne désigne pas l'expert comme l'entendent tous les gens ordinaires. Au sens où nous l'employons habituellement, il implique beaucoup d'erreurs ; c'est une abréviation de « non-expert » *(futsū)*. […] L'expert est-il amateur ? ou l'amateur expert ? Bref, si je me suis fait passer jusqu'ici pour un expert en train, c'est que je commettais toujours des gaffes à chaque fois qu'il fallait en prendre un.[302]

D'où la scène suivante rapportée dans *Kisodōchū-ki (Sur la route de Kiso)* de Kōson. Quand les quatre voyageurs manquent de justesse le train à Ueno, l'un d'entre eux s'efforce de trouver dans ce contretemps un moment privilégié : « Voilà qui est *fūryū*, cet échec est subtil[303]. » 此が風流が此の失策が妙だ. À juger d'après le récit de Nakanishi Baika, il s'agit vraisemblablement de Taika qui avait assuré à ses compagnons en regardant sa montre qu'ils avaient largement le temps de prendre le train. Kōson se fâche et rétorque : « Tu te consoles en prétextant *fūryū*, mais qu'est-ce qu'il y a de *fūryū* à rater le train ! » 風流ごかしに和(なだ)められ汽車に乗おくれるが何が風流ぞ. *Fūryū* a remplacé ici le *tsū*, mais l'idée est similaire. Les deux compères jouent sur un double sens : *fūryū* peut désigner aussi bien son sens propre que son contraire.

Un échange de paroles de ce genre suppose un certain degré de systématisation des goûts esthétiques, de l'humour, au sein du groupe. Ce qui ouvre la voie à une mise en scène beaucoup plus recherchée que celle du « voyage fou d'ivresse » (*suikyō no tabi* 酔狂の旅) où Rohan s'épuisait seul dans une poursuite effrénée de l'excitation. Dans ce voyage-ci, il y a quatre véritables acteurs qui contribuent tous à faire de ce périple un

---

[302] *Onna tabi* 女旅 *(Voyage de femmes)*, *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞, 6 mars 1891.

[303] *Myō* 妙. C'est un mot que l'on trouve également sous la plume de Rohan. On se souvient par exemple que, dans *Suikyōki (Ivre d'allégresse)*, il qualifie le fait qu'il a parfaitement géré son budget et est rentré sans un sou en poche. Comme le montre l'exemple de Kōson, *myō* et *fūryū* sont parfois quasi synonymes.

« voyage de connaisseurs » (*tsū no tabi* 通の旅), pour reprendre le nom que lui avait donné Kōson. Cela signifie qu'ils cherchent délibérément à produire du *kyō*. Pour Kōson, « un plaisir est d'autant plus mince qu'il est facilement gagné » 容易に得る楽しみは其の分量薄し, et si la difficulté n'est pas présente, il suffit de la créer. Ainsi refuse-t-il par exemple de troquer ses socques en bois peu adaptées à la marche pour des sandales de paille, ce qui lui donnera l'occasion de jouer au fanfaron. L'épisode suivant relève de la même logique. Alors que les quatre voyageurs commencent l'ascension du col Torii, ils découvrent un raccourci utilisé par les gens du coin. Le chemin paraît dangereux et difficile à suivre car les herbes hautes ont recouvert les traces. Ils lui donnent le nom de « chemin de connaisseur » (*tsūmichi* 通道) et ajoutent que seul quelqu'un qui veut prétendre au titre de *tsū* peut l'emprunter. Et Baika se lance sans hésiter sous la pluie battante. En se mettant délibérément dans une position difficile, ils savent pertinemment qu'ils risquent de s'exposer au ridicule d'un échec, mais c'est précisément ce qu'ils visent. C'est dans cette mise en scène qu'ils trouvent de l'intérêt, de l'excitation *(kyō)*.

La systématisation de l'esprit du groupe à travers des codes langagiers et comportementaux se prolonge sur le terrain formel de l'écriture. *Jōkyōki* est déjà une entreprise complexe d'écriture parallèle. Le jeu évolue dans les journaux ultérieurs – *Sōai kitei* et *Ashinarashi* – où l'alternance se substitue au parallélisme. Il ne subsiste qu'un seul journal commun, et chacun tient le pinceau à tour de rôle pendant quelques heures, mais reste libre, en dehors de cet espace-temps qui lui est dévolu, d'ajouter des commentaires en marge. Le danger est que la codification, poussée trop loin, tend à devenir hermétique pour l'extérieur. Le groupe prend alors dans le récit une place envahissante qui n'intéresse pas forcément les non-initiés. Cela explique peut-être pourquoi les journaux alternés ont un caractère confidentiel : *Sōai kitei* est une édition privée et *Ashinarashi* paraît dans la revue du groupe qui était peu diffusée. Alors qu'un journal de voyage en solitaire rédigé vers la même époque, *Ekishin kōgo*, est publié dans le journal *Kokkai*.

Le lecteur trouvera néanmoins dans ces journaux un intérêt dans le contraste des points de vue. D'autant plus, et c'est là qu'on rejoint notre propos, que dans le groupe, chacun tend à s'installer dans un rôle, à affirmer son individualité en se stéréotypant. Et cela commence par l'usage de sobriquets, qui témoigne des jeux de langage dont raffolaient les membres du Negishi[304]. Rohan était ainsi surnommé le « Bonze de

[304] Par exemple : Morita Shiken – Motashike (contraction) ; (Morita) Shiken 思軒 – Tagokoro no kurumaboshi no okina (jeu sur les caractères : ta 田, gokoro 心, kuruma 車, boshi 干) ; Miyazaki Sanmai – Tanbo no Tayū 田圃の太夫 (« le Tayū [acteur de *kabuki* jouant des rôles de femmes] des rizières », qui était le surnom de l'acteur Sawamura Gennosuke IV (1859-1936) ; jeu ici sur le contraste avec la physionomie de

Yanaka » (Yanaka no Oshō 谷中の和尚), ce qui prouve une fois de plus à quel point il aimait se donner des airs de moinillon zen. Cela provient certainement de son look au crâne rasé, de son langage imprégné de préceptes et vocables bouddhiques. Et aussi parce qu'il aimait jouer du détachement. On a noté plus haut qu'il se tenait un peu en retrait par rapport à ses compagnons de route. C'est une posture qu'il maintient dans les autres récits, cultivant le décalage en traitant incessamment ses compagnons de plaisantins et de fanfarons tout en se donnant des airs de voyageur aguerri. Ainsi au moment de prendre la plume dans *Ashinarashi* :

> 一行いづれも蝸牛庵より近日施与するよしの霊薬の力を仮りでもせねば羅綺にも堪へぬ優男にて、北風少しく荒るゝ時はひよろひよろと吹飛ばされてペタリと電信柱に吹き貼られ時事新報の広告のやうになつて仕舞ふべき御方々のみなれども、三十二妙相の中の広長舌だけは釈迦殿例に所有する豪傑なれば
>
> Tous les membres de cette équipée étant des coquets incapables de supporter le poids de belles soieries sans recourir à la force de l'élixir que leur a concocté le maître de l'Ermitage aux escargots [Rohan], à peine le vent du nord se fait-il un peu vif qu'ils risquent de vaciller et s'envoler pour finir collés contre un poteau électrique comme des publicités pour le *Jiji shinpō* [quotidien fondé par Fukuzawa Yukichi], mais ce sont aussi des colosses qui ont la langue bien pendue, le seul des trente-deux signes extraordinaires de bouddhéité qu'ils partagent avec Shakyamuni. *(Ashinarashi, RZ XIV 259)*

Et de continuer en plaisantant qu'il risque de se déchirer les tympans à force de les entendre lancer des calembours à tout va. Il est bien clair que, tout moine ou baroudeur qu'il prétende être, il entre lui-même dans le jeu du Negishi en adoptant, à sa manière, plus ironique, leur façon de parler. Il instaure même de nouvelles blagues confidentielles[305]. En définitive, le bonze de Yanaka est aussi une sorte de *tsū* : un prétendu moine qui n'a pas grand chose d'un religieux, qui le sait et s'en amuse.

On peut douter à ce point que ce personnage ait quelque rapport avec l'idée de *fūryū*. Satō Haruo ne disait-il pas que la solitude est du côté de *fūryū* et que le groupe est son antithèse ? (cf. p. 135) Pourtant, l'exemple du train ci-dessus montre bien que, pour les membres du Negishi, *fūryū* est synonyme de *tsū* (encore un exemple du caméléonisme de ce terme). On peut raisonnablement supposer que, en contrepartie, le *fūryū* de Rohan absorbe une part de leur sensibilité. Mais pour comprendre comment

---

Sanmai qui était un homme plutôt massif) ; Kōdō Tokuchi – Hige no Ikyū 髯の意休 (« Ikyū le barbu », du nom d'un personnage d'une pièce de *kabuki sukeroku* qui, comme Tokuchi, avait une barbe imposante) ; etc. (SHIOTANI San, *Kōda Rohan* 幸田露伴, Chūōkōron, 1945, vol. 1, pp. 204-205.)

[305] Dans *Makifude nikki (Journal du pinceau orné)*, il crée une nouvelle expression avec Taika pour désigner quelque chose qui n'est pas à la hauteur de leur espérance : le suffixe « coucou » (*hototogisu* ou simplement *hoto*), car ils avaient été extrêmement déçus par le chant incessant et le plumage terne d'un coucou en plein soleil, alors que c'est un oiseau hautement prisé dans la poésie classique où il apparaît toujours dans une atmosphère voilée. Ils parlent alors de « femme-coucou » *(hototogisu-onna)*, de « texte-coucou » *(hototogisu-bunshō)* ou encore de soi-disant connaisseur : le *hoto-tsū*. *(RZ XIV 111-112)*

l'esthétique du cocasse se fond dans sa perception du *fūryū*, il faudra considérer le voyageur Rohan dans son rôle d'observateur.

4.2.2 L'œil du fūryūjin

De tous les voyages entrepris par Rohan durant sa jeunesse, *Ekishin kōgo (Propos rédigés après avoir changé ma disposition d'esprit)* est certainement le plus imprégné de l'esprit *fūryū*. Celui où il pose de la manière la plus délibérée en *fūryūjin*. Avec pas moins de dix-huit occurrences du mot, c'est même, de ce point de vue, le texte le plus dense, tout genre confondu[306]. Voici d'abord la liste des scènes qui ont mérité le qualificatif :

> 1. En visitant les gorges d'Itsukushi, Rohan imagine à quel point le paysage doit être *fūryū* au printemps, quand les cerisiers entre les pins parent l'eau et les rochers de couleurs chatoyantes. *(RZ XIV 143)*
>
> 2. En excursion au Chūsonji près de Hiraizumi, le tireur de pousse ayant oublié son chapeau de laîche et ne pouvant plus supporter la chaleur de midi sur son crâne rasé, se met une feuille de pétasite *(fuki)* sur la tête nouée avec un foulard, ce qui lui donne un air *fūryū*. *(146)*
>
> 3. De retour à Hiraizumi, il se repose tranquillement en écoutant le chant d'un *namasudori* (engoulevent ou sorte de coucou) qui est largement plus *fūryū* que celui du *samisendori* (non identifié). *(148)*
>
> 4. Avant de prendre le train d'Ichinoseki à Morioka, il songe à Saimyōji, Saigyō et Bashō qui voyageaient, lui a-t-on dit, en habits blanc. C'est cela chercher *fūryū*, pense-t-il avant de monter en troisième classe comme à son habitude. *(148)*
>
> 5. Lors d'une excursion près de Morioka, Rohan, accompagné de quelques nouvelles connaissances de voyage, descend dans une auberge tenue par un vieux couple. Ceux-ci leur ont préparé des plats dans des marmites et disposé des plateau-repas autour, puis se sont retirés sans faire le service, ce qu'il juge extrêmement *fūryū*. *(150)*
>
> 6. *Fūryū* également les boulettes de riz enveloppées dans de jeunes feuilles de chêne que lui a donné un aubergiste. *(156)*
>
> 7. Traversant des pâturages à cheval dans la péninsule de Shimokita, il se fait parfois suivre par des chevaux sauvages, ce qu'il trouve à la fois inquiétant et *fūryū*. *(158)*
>
> 8. Lors de l'ascension d'Osorezan, il considère que la pente trop faible et le chemin facile manquent de *fūryū*. *(161)*
>
> 9. En parlant de l'accent de la région de Hirosaki, il constate que celui des rues-basses est très compréhensible, et même que le ton des femmes est beaucoup plus doux et *fūryū* que celui des petits fonctionnaires de la capitale. *(172)*
>
> 10. Quand il ne trouve pas dans un village une auberge avec vue sur le lagon de Hachirō, il peste que cette vie où l'on est toujours pressé et ne prend pas le temps de regarder à côté de soi manque grandement de *fūryū*. *(175)*
>
> 11. Plongé dans des réflexions après avoir regardé interdit son ombre s'étirer dans les rizières sous le couchant, il songe que mener une vie *fūryū* dédiée à la contemplation du monde naturel, si égoïste et dépassé que cela puisse paraître, vaut mieux que vivre sans principes. *(176)*
>
> 12. Sur l'île de Sado dans un village de pêcheur enveloppé par la bruine du soir, en écoutant le bruit des vagues, il se sent un peu triste. Encore une scène pleine de *fūryū*. *(187)*

[306] Excepté peut-être *Suki na koto* 好きなこと (*Les Choses que j'aime*, 1891) (voir chap. 6, p. 296).

> 13+14. En visitant la tombe de Hino Suketomo à Sado, il songe comment celui-ci a dû faire face calmement à sa décapitation et donner ses dernières instructions à son fils. Un comportement *fūryū* qu'il juge digne d'un moine zen. *(191)*
> 15. À Takaoka, il constate que les gens de la région sont travailleurs, à la différence de ceux de Sado qui sont plus indolents et *fūryū*. *(196)*
> 16+17. Après sa visite à Ama-no-hashidate, il songe aux trois grands paysages du Japon et s'emporte contre les écrivains possédés par le démon de *fūryū* qui cherchent toujours à classer le beau et épiloguer sur le sublime, alors que pour lui, le vrai *fūryūjin* est celui qui se contente de contempler le paysage, d'en jouir sans paroles excessives. *(202)*
> 18. À Kitahama près d'Ōsaka, il passe la journée à regarder l'eau et, le soir venu, va faire un tour en bateau pour se rafraîchir, une pratique que l'on ne rencontre ni à Tōkyō ni à Kyōto, et pourtant, conclut-il, la vulgarité est parfois bien plus exquise qu'un demi-*fūryū*. *(204)*

Deux idées directrices sous-tendent l'emploi du terme. Il est d'un côté associé à la contemplation de paysages, la jouissance de la nature. De l'autre, à un éloge de la vie rurale simple et rustique. Les relations qu'il pose ainsi avec la beauté naturelle et humaine le situe manifestement dans la lignée d'un *fūryū* à la Bashō. D'abord parce qu'il partage l'esthétique érémitique de ces récits de voyage rédigés par des intellectuels plus ou moins détachés des affaires du monde qui prend racine au Moyen Âge[307]. Et à laquelle participe la figure mythique du moine-poète itinérant (cf. chap. 2, note 266 et chap. 3, p. 118), incarnée notamment par Saigyō, Bashō[308], et dans une moindre mesure, Saimyōji[309], pour reprendre les modèles cités par Rohan au point 4. Mais aussi parce que le *fūryū* qui fait l'apologie de la rusticité, tout en puisant à la source de cette première tendance, est parfois lié au côté cocasse typique du *haikai* (notamment dans les scènes 2, 5 et 7). C'est dans ce cocasse que se rejoignent *fūryū* du détachement et esthétique du Negishi[310]. Car celle-ci ne saurait se réduire de manière

---

[307] On peut trouver dans le *Ionushi* いほぬし (*Maître de l'ermitage*, ~X-XI[e] s.) du moine Zōki un exemple précoce du genre. Il y définit les trois raisons qui ont motivé son voyage : fuir le monde, visiter les lieux célèbres et alléger son âme grâce à ce pèlerinage. L'auteur du *Kaidōki* 海道記 (*Voyage sur la route du bord de mer*, 1223) se présente également comme un ermite qui a fuit le monde. Tourmenté par des raisons obscures et incapable de mettre fin à ses jours, il aurait pris la tonsure peu avant de partir en voyage. Ses descriptions des lieux célèbres qu'il traverse en chemin sont fortement teintées de l'idée bouddhique d'impermanence. C'est une œuvre jumelle, le *Tōkan kikō* 東関紀行 (*Voyage aux frontières de l'Est*, 1242+), toujours rédigée par un personnage qui, malgré ses fonctions, prétend avoir l'esprit d'un ermite détaché du monde, qui aurait exercé une forte influence sur les récits de voyage de Bashō.

[308] Bashō n'est pas moine, mais il arbore un crâne rasé et porte les robes noires monacales, à la manière de nombreux poètes de *haikai* ou de *renga* de son époque. Dans *Kashima kikō* 鹿島紀行 (*Notes d'un voyage à Kashima*, 1687), il compare son état, ni vraiment laïc ni tout à fait moine, à une chauve-souris, à moitié rat, à moitié oiseau.

[309] C'est le nom adopté par le régent Hōjō Tokiyori 北条時頼 (1227-1263) quand il prit la tonsure bouddhique, bien qu'il continua à tenir les rênes du pouvoir. Dans le *nō Hachi no ki* 鉢の木 *(L'arbre en pot)*, il est représenté en moine pèlerin qui parcours le pays afin d'aller voir comment vit le peuple.

[310] On rappellera d'ailleurs que *okashii* (piquant), une forme de cocasserie, est l'un des sommets du polyèdre de *fūryū* conçu par Kuki Shūzō.

simpliste à un goût pour les calembours et les traits d'esprit : elle cache un véritable regard sur le monde – le comique n'est jamais aussi efficace que quand il touche juste. En effet, au-delà d'une esthétique de l'échec, le *tsū* du Negishi qualifie d'une manière générale l'attitude de celui qui découvre quelque chose présentant un attrait nouveau. L'idée de nouveauté est importante : il ne s'agit pas de ce qui est nouveau pour l'opinion publique, mais de ce qui paraît nouveau à l'individu ou au groupe. Ce peut être voir quelque chose de très banal, mais sous un angle original ou dans une circonstance particulière. *Tsū* se rapporte donc à l'attitude plutôt que la chose même. Le connaisseur *(tsū)* est celui qui aura su porter un regard original sur quelque chose[311]. C'est autour de 1890 que Rohan pose pour la première fois une véritable réflexion sur la question de l'observation. Que décrire, comment regarder ? On peut s'ennuyer de tout ou s'émerveiller de rien, disait-il au début de *Jōkyōki (Porté par l'entrain)*, « tout dépend de notre tournure d'esprit » (cf. p. 153). Ainsi :

> 魂魄(たましひ)を鷲の背に乗せて高く舞ひ上り天の橋立と松島を一目に見たやうな理屈を云はば、日本が小さいばかりにはあらず地球が元来空間の塵埃(ごみ)同様、我等が有(も)つ三四千年ばかりの歴史は無窮時間の算盤の位には上らぬ四捨五入の捨の字の中なるべし、嗚呼悲しい哉、と嘆息したところで仕方がない道理(もっけ)なれば、其よりは魂魄の向(むき)をぐるりと替て考へ直せば、野に咲く菫の花弁(はなびら)も我等の知恵では知り尽せぬほど広き世界なり、蓮華草の花の台(うてな)に恒河沙数の仏菩薩生み玉ふかも知れず。試みに一羽の家鶏(にはとり)を指さして大学者に問ふて見よ、学者も是は家鶏なりといふ事だけは知て居るなれど、羽の色嘴の色尾の色腹の細毛の色など種々(さまざま)の奇麗なるものを詳く尽く知つては居ず。然(さう)して見れば鶏一羽も仔細に観来る時は無量の面白き事のあるに相違なく
>
> Que l'on envoie son esprit à dos d'aigle s'élever haut dans le ciel où Amanohashidate et Matsushima sont vus d'un seul coup d'œil, non seulement le Japon paraît petit, mais la terre semble comme une poussière dans le vide. Notre histoire de trois ou quatre mille ans ne compte pour rien sur le boulier du temps infini. Ah, quelle tristesse ! Mais comme il ne sert à rien de se lamenter de la sorte, que l'on change la direction de notre esprit et voilà qu'un pétale de violette des champs devient un vaste monde que notre intelligence ne saurait sonder et qu'un calice d'astragale pourrait abriter autant de Bouddha et Bodhisattva qu'il y a de grains de sable dans le Gange. Prenez par exemple un poulet et montrez-le à un grand savant. Il ne saura que vous répondre « c'est un poulet ». Mais il ne connaît pas en détail toutes ces belles choses que sont la couleur de ses plumes, de son bec, de sa queue, des duvets sur son abdomen… Observée sous cet angle, même une plume de poulet révèlerait une infinité de détails intéressants. *(Jōkyōki, RZ XIV 75-76)*

Rohan se propose ainsi de changer sa tournure d'esprit pour porter un regard nouveau sur le monde. Dans *Kakusha zappitsu (Notes d'auberge)*, cela donnera lieu concrètement à quelques descriptions de scènes quotidiennes d'un genre qu'on ne lui connaissait pas jusqu'alors : une promenade dans les rues de Tōkyō au petit matin, une conversation entre provinciales de retour de la capitale dans le train, une description détaillée d'un groupe de prostituées en congé dans le tramway pour Yumoto. Ces scènes sont

[311] DEGUCHI Tomoyuki, *op.cit.*, pp. 103-109.

nettement en rupture avec les descriptions des récits précédents (*Tokkan kikō* et *Suikyōki*) où la ville et le train constituaient des cadres à peu près ignorés, car seul le voyage à pied dans les montagnes semblait mériter son attention. Là, le regard de Rohan est indubitablement subordonné à un projet d'observation. La première description est exemplaire car précédée d'une déclaration d'intention :

> 我東京に生れたりといふ人却ツて愛宕山の石段の数を知らずして、たまたま田舎より見物に来りし人此様な事を覚えて帰るものぞかし。我等東京中知ツたりといふとも、まことは三時より五時頃までの東京を知らぬなるべし。
>
> Nous qui sommes nés à Tōkyō, nous ne connaissons pas le nombre de marches de l'escalier qui monte à Atagoyama, alors que certains provinciaux venus faire du tourisme se souviennent de ce genre de choses ! Et même si nous pensons connaître Tōkyō, nous ne connaissons probablement pas le Tōkyō entre trois et cinq heures du matin. (RZ XIV 58)

Le projet est donc clair : décrire la ville au petit matin. Le trajet suit le départ en voyage de Rohan, depuis chez lui jusqu'à la gare. Le texte enchaîne les petites scènes saisies sur le vif, entremêlées des pensées du narrateur.

> 我家を出で五時十分頃御成道を歩みしに、瓦斯灯最早消えて天(そら)の少し明るきばかり、しんしん寂寞として人力挽(くるまひき)の提灯一ツ二ツ見ゆるもさびしく、眼鏡橋の上に昼は躍ツて騒ぎたる塵埃(ちり)も眠りて広小路の柳狂はず、しづかなる中をチラリホラリと通る人、彼は誰れぞと知るよしもなく、モウロク頭巾をかぶらざる者なければ我初めて此頭巾の効を知り、血気の男もモウロク頭巾かぶる寒さ哉といふ意にて一句つらねたしと思ふ内日本橋近くなれば、蒲鉾屋の庖丁の音おもしろく拍子どりてトントントトトンの響きに、あかつきの空の星ひとつ落ち二つ落ちて行く様、妙筆ならでは写し難し。橋を越して後小さなる屋台に灯火細く、小障子に拙く塩あん大福と記せるあり。さては此商人(あきうど)徹夜して売るものか。流石は大都(みやこ)、相応の利得あればこそ寒夜の霜を恐れず大道に身をさらす人ありと感じける。頓て向ふより車輪(くるま)の音凄じく轟くや凍りたる地の上、一散に走り来るもの五六輪あり、函を載せて屈竟の若者我劣らじと走るを何事ぞと見れば、指金堂信文堂新聞配達会社など各々細長き提灯に名をあらはし、北方に向ツて駈けること飛ぶがごとし。アア昔時(むかし)はあるまじ開化の聖代(みよ)の商売、是でこそ成程百里先の仙台で今日の東京の新聞今日見らるるなれと嬉しかりし。銀座通りは日就社の二階明るく入口の戸も半分開き、日報社のクヾリ戸に出這入の男繁し。新橋を渡る頃南の方より一人乗のろぬり車美しく勢ひ能く駈け来るあり、客はと見れば色は知れねど多分縮緬らしき頭巾に頭をつゝみ、大きなるショウルを掛て姿やさしき女なりしが、川に沿ふて千歳の横を過ぎぬ。何者なるべしや分らず。停車場に行けば此処には最早人多し、是も都なればなれば。
>
> Je sors de la maison. À cinq heures dix, j'emprunte la route Onarimichi. Les lampes à gaz sont déjà éteintes, le ciel légèrement clair. Tout est silencieux, on ne voit qu'une ou deux tristes lanternes des tireurs de pousse-pousse. Sur le pont à deux arches, la poussière qui virevolte le jour dort maintenant et les saules de l'avenue sont tranquilles. Au milieu de ce calme, des personnes passent de temps à autre. Qui sont elles ? Nul ne sait. Il n'y a pas une seule personne qui ne porte de capuche de « vieux ». Pour la première fois, je comprends l'efficacité de ces capuches. Tandis que je songe à composer un poème dans le genre *Même les hommes impétueux – portent des capuches de « vieux » – Serait-ce le froid?*, j'arrive aux environs de Nihon-bashi. Le couteau du marchand de *kamaboko* bat la mesure de manière amusante et au son du *ton ton tototon*, les étoiles du ciel auroral sombrent une à une. Seule une plume habile pourrait croquer cette scène. Après le pont, une petite échoppe, faiblement éclairée, porte l'inscription « Shioan – Daifuku » maladroitement calligraphiée sur une petite cloison de papier. Ce marchand est-il ouvert toute la nuit ? Je songeai que c'était typique de la capitale : quand il y a un profit convenable à tirer, les gens sont prêts à exposer leur

corps sur la route sans craindre le givre des nuits froides. Après un instant, retentit violement le grondement de véhicules venus d'en face sur le sol gelé : cinq ou six pousses remplis de boîtes déboulent précipitamment, tirés par de solides gaillards qui semblent faire la course. Qu'est-ce donc ?, me demandais-je en regardant. Leurs longues lanternes révèlent alors des inscriptions du genre « Shikin-dō », « Shinbun-dō », « Livraison de journal ». Puis ils courent en direction du nord comme s'ils volaient. Ah, voilà un commerce de la sainte époque du Gouvernement Éclairé, qui n'existait pas autrefois ; ainsi, à cent lieues d'ici à Sendai, ils pourront lire aujourd'hui le journal de Tōkyō, pensai-je heureux. Dans la rue de Ginza, le premier étage de Nisshū-sha est illuminé et la porte d'entrée est à moitié ouverte. Des hommes entrent et sortent fréquemment de la petite porte de Nippō-sha. Au moment de traverser le pont de Shinbashi, un splendide pousse monoplace laqué arrive rapidement depuis le sud. Tandis que je me demande quel genre de passager il transporte, j'aperçois une femme gracieuse, la tête couverte par une capuche vraisemblablement en crêpe dont je ne parviens à discerner la couleur et un grand châle sur les épaules. Il longe la rivière puis passe à côté de Chitose. Je ne sais qui cela pouvait bien être. J'arrive à la gare où se trouvent déjà de nombreuses personnes. C'est aussi cela Tōkyō. *(RZ XIV 58-59)*

On découvre ici un Rohan qui occupe une position effacée. Son interaction avec les gens qu'il croise se limite à de simples réflexions. Il est manifestement passé d'un rôle d'*acteur* à celui d'*observateur*[312].

Voici un autre exemple concret, tiré d'*Ekishin Kōgo*, de scène qui retient l'attention de Rohan. Alors qu'il somnole dans le train qui le mène à Ichinoseki, une femme attire subitement son regard :

不図心付けば我より遙に離れたる椅子(こしかけ)の上に、姿勢(なり)も崩さず肩も歪めず端然と坐し居玉へる御年若の女性あり。さりとて不思議なり、御面相は好き御育ち柄とも受取れぬに御殊勝なる御身だしなみと感伏して尚能く観るに、御衣服(おめし)は透綾(すきや)で御髪(おぐし)は大方島田(しまだ)髷らし。罪な事ながら尚能く能く観たてまつれば、御下駄の好みも御帯(おみおび)の好みも都て我等が眼にさへ鑑定届くまでの田舎流なるが、御髪だけは確乎(たしか)に正真江戸ぢや江戸ぢや、と手拭の上から見透して面白がりけるが、果して仙台すぎて夜の明け放るゝ折しも、其傍に寝て居られし母者人らしきと、何か分らぬ言葉にてくどくどと談話(はなし)し、きゝと笑ひ、少時あつて浅黄に紺字入りの手拭を脱(と)り玉へば、母者人らしきは前後より打眺めて、能くまあ毀さいで居たと賞められける。いよいよ東京みやげの御髪なればなるべし。

Je remarquai tout à coup, à une place assez éloignée de la mienne, une jeune femme assise droitement qui n'avait ni relâché sa posture ni déraidi ses épaules. Tiens, étrange. Son visage ne portait pas les traces d'une haute éducation, mais je m'étonnai de ce que sa toilette méritât des compliments. Je regardai plus précisément. Elle portait un léger kimono de soie et, semble-t-il, un chignon à la Shimada. Bien que ce soit malpoli, je regardai avec davantage d'attention. Le choix de ses socques et de sa ceinture, pour autant que j'en pusse juger, était d'un goût provincial. Seule sa coiffure est dans le plus pure style d'Edo, aucun doute, pensai-je en m'amusant à regarder par-dessus son foulard. Passé Sendai, alors que l'aube se levait, elle commença à bavarder de je ne sais quoi avec la femme, vraisemblablement sa mère, qui dormait jusqu'alors à ses côtés. Elle avait un rire aigu. Après un moment, elle retira son foulard jaune pâle décoré d'inscriptions bleu foncé. Sa

312 Attention : il ne s'agit pas d'une évolution chronologique. Les deux rôles sont endossés dans tous les journaux. Simplement dans ceux en groupe, l'acteur prévaut sur l'observateur, alors que dans ceux en solitaire, c'est l'inverse.

> mère la dévisagea et la complimenta : « Eh bien, tu l'as on ne peut mieux ménagée. » Il n'y avait plus de doutes, ce devait être un souvenir de Tōkyō. *(RZ XIV 141)*

Ces exemples révèlent la forte empathie de l'auteur pour les petites gens. Mais comment faut-il la comprendre ? Dans *Kakusha zappitsu*, il se lance ainsi dans une diatribe contre les intellectuels qui ignorent la vie que mènent les gens humbles de leur pays et exhorte « les marchands, les savants, les journalistes, les avocats, les politiciens et les hommes d'affaires » à prendre le train ou le bateau en troisième classe entassés « comme des cochons » dans des cabines malpropres avec les gens du peuple :

> 倫敦の溝の中に居る溝鼠の数を知て居たとて山崎町の者は何を食てるかも知ず、巴里の密売淫、どこそれの角の家の三階の六番室に居る女は名誉の上手などと要もせぬ遠方の話に委くて田舎の糸取女あかぎれに苦むも知らず、下情に疎い事言語道断、学者ほどの馬鹿は世間に少なく新聞記者などのたわけは古今に類なし。
>
> Ils [les savants et les journalistes] savent combien il y a de rats dans les égouts de Londres, mais ne savent pas ce que mange un homme du quartier de Yamazaki ; ils connaissent des histoires inutiles de pays lointains, la grande réputation de telle prostituée de Paris dans la chambre six au troisième étage de la maison au coin de telle rue, mais ne savent rien des mains crevassées des filandières de leurs campagnes. Leur ignorance de la condition du peuple est inqualifiable. Il y a dans ce monde peu de gens aussi stupides qu'un savant et dans l'histoire aucun homme aussi fou qu'un journaliste. *(Kakusha zappitsu, RZ XIV 63)*

Un net souci éthique sourd entre ces lignes. Il s'agirait en somme de s'intéresser davantage à la vie de proximité, aux activités des gens du peuple. Mais il est important de noter que Rohan ne revendique aucunement un naturalisme des bas-fonds qui viserait à noircir le trait. Se frotter au peuple certes, mais ce n'est pas pour exposer sa misère. Il n'y a pas non plus de volonté de témoignage ethnographique comme on la trouve chez Kōson par exemple :

> あまり往来の便を極めぬうち日本中を漫遊し都府を懸隔(かけへ)だちたる地の風俗を交(ま)ぜ混(こ)ぜにならぬうちに見聞し山河も形を改め勝手の違はぬうち観て置きて歴史など読む参考ともしまた古時(いにしへ)旅行のたやすからざりし有様の一斑をも窺ひ交通の不便はいかほどなりしかを知らんと願ふこと多時なりし
>
> J'avais envie depuis longtemps de parcourir le Japon avant que les facilités de circulation ne soient trop étendues, d'observer les mœurs des lieux éloignés de la capitale avant qu'ils ne se mélangent, de voir les paysages avant qu'ils ne se transforment pour avoir un référent dans ma lecture de l'histoire, et aussi d'avoir un aperçu du voyage à l'époque où il n'était pas aisé et de connaître ce qu'était l'incommodité des voies de trafic. *(Kisōdōchū-ki)*

Il n'y a pas enfin de prétention scientifique à l'exhaustivité. Il ne nous dit pas tiens, allons voir ce qui se passe dans les wagons de troisième classe, et de nous faire une description détaillée des passagers. Non, il voyage en troisième classe, pour des questions éthiques sans doute, et il nous dit simplement, tiens, j'ai remarqué ceci ou cela, intéressant non ? Son Tōkyō au petit matin n'est pas tant une fresque qu'une suite de petits sketchs dans cet esprit-là. On peut schématiser la plupart de ses descriptions par la séquence étonnement – observation – conjecture / réflexion. C'est sur l'étonnement premier que s'opère la sélection du matériau à relater. Mais il n'y a là ni exotisme ni condescendance. On est plutôt dans le cocasse. Pas dans le sens de

grotesque ou de ridicule, de ce qui provoque un rire franc, mais plutôt de ce qui amuse par son aspect un peu bizarre, curieux, insolite. Le regard de Rohan tente de saisir avec acuité les aspects cocasses du quotidiens.

Ce regard a vraisemblablement été éduqué à l'école du Negishi, de Kōson notamment, qui recherchait, au-delà du pur comique, ce que Deguchi Tomoyuki appelle la « curiosité originale » (*atarashii okashimi* 新しいおかしみ)[313]. Nulle doute que l'influence du groupe a été décisive sur le jeune Rohan. Mais il faut souligner qu'il revendique ouvertement d'autres modèles. La circonspection de Ryūtei Tanehiko (cf. chap. 1.3.2.1), qui était réputé pour son souci quasi obsessionnel du détail[314] :

> 種彦か、種彦か、我等は種彦の小心をまなびて書をも読み世をも観、山川草木を観、（中略）大聖大賢仏神の意をも伺ふべき
>
> Ah, Tanehiko, Tanehiko, moi aussi je devrais m'inspirer de ta circonspection pour lire des livres, observer le monde, observer la nature […] et sentir la volonté des grands sages et des grands saints, des immortels, des bouddhas et des dieux. *(Kakusha zappitsu, RZ XIV 69)*

On a relevé également plus haut les noms de Saimyōji, Saigyō et Bashō, que Rohan évoque en montant dans le train en troisième classe. Du premier, représenté dans l'imagerie populaire comme un pèlerin proche du peuple, il dira :

> 真に勉強の心あらば最明寺時頼の真似をせず共少(すこし)にても多数人民と接近する方法を取(とる)がよし。
>
> S'ils [les savants et journalistes cité ci-dessus] avaient vraiment le cœur à l'étude, ils feraient bien, sans aller jusqu'à imiter Saimyōji Tokiyori, de se rapprocher, ne serait-ce qu'un peu, d'un grand nombre de gens du peuple. *(Kakusha zappitsu, RZ XIV 63)*

À propos du deuxième :

> 道中すべて西行じみたるを尊しとす
>
> En chemin, il faut vénérer tout ce qui est imprégné de l'esprit de Saigyō. *(Kakusha zappitsu, RZ XIV 56)*

Quant à Bashō, à qui Rohan voua de tout temps la plus tendre affection (cf. chap. 2.3) et dont la figure est évoquée sporadiquement dans les journaux, son principe poétique de *karumi* 軽み (légèreté) ne dénote-t-il pas précisément ce regard cocasse sur le quotidien ? Il est toujours difficile dans le cas de Bashō de distinguer la parole du maître de celle de ses disciples, mais peu importe. *Karumi* serait un concept élaboré tardivement par Bashō pour dépasser *sabi* (sobriété). Kyorai le définit comme « ce qui présente une curiosité indicible » (*e mo iwarenu omoshiroki tokoro aru* ゑもいはれぬ面白

---

[313] DEGUCHI Tomoyuki 出口智之, *Negishi-tō ni okeru Kōda Rohan* 根岸党における幸田露伴 *(Kōda Rohan et le groupe de Negishi)*, mémoire de master présenté à l'Université de Tōkyō, 2004, p. 103.

[314] Son amour du travail méticuleux le poussait jusqu'à contrôler dans les moindres détails les illustrations ou la calligraphie de ses textes. D'après la légende rapportée par l'un de ses disciples, il lui serait même arrivé de parcourir une centaine de kilomètres pour vérifier l'aspect d'une lanterne de pierre destinée à une illustration. (Andrew L. MARKUS, *The Willow in Autumn – Ryūtei Tanehiko (1783-1842)*, 1992, p. 83-84)

所ある)[315]. Dépasser une esthétique du dépouillement par le cocasse… voilà, me semble-t-il, la direction prise par Rohan pour approfondir sa conception de *fūryū*.

Le journal de voyage est à la fois un exercice d'écriture de soi et un témoignage sur le monde. C'est-à-dire qu'il engage ce que j'ai appelé un je *acteur* et un je *observateur*. La division que j'ai introduite pour illustrer ces deux aspects, selon que le voyage se fait en groupe ou en solitaire, a contribué à créer un portrait du voyageur Rohan à deux visages. D'un côté, il s'installe peu à peu dans le rôle d'un personnage que ses amis baptiseront le « Bonze de Yanaka » et qui témoigne avec un humour caustique de leurs frasques. De l'autre, il apparaît en épigone de Bashō ou Saigyō, sillonnant le pays à la recherche de *fūryū*, dans la contemplation de la nature et la proximité retrouvée avec la vie du peuple. Bien sûr, les deux faces partagent quelques traits rapidement repérables, ceux du moine par exemple (rôle qu'il joue sur les deux tableaux avec plus ou moins d'autodérision). Il n'empêche qu'on peut éprouver une certaine résistance à rapprocher la première figure de la seconde. Elle provient, me semble-t-il, de ce que la tendance érémitique (errance, nonchalance, contemplation) est prépondérante dans l'acception courante de *fūryū* (cf. chap. 3.3). D'ailleurs, si l'on relit la liste des occurrences dans *Ekishin kōgo*, il semble que Rohan lui-même ait peiné à dépasser cette idée. Je ne nie pas l'existence d'une tension. Comme il y avait une ardeur romantique qui tendait à faire éclater le *fūryū* du jeune poète de *Yūgendō zappitsu (Carnets de la grotte mystérieuse)*. Mais elle enrichissait aussi ses fantasmes de *fūryū shōnen*. De même, à travers son contact avec le groupe de Negishi, en éduquant son goût pour le comique, en découvrant la subtilité du cocasse, Rohan étoffe sa personnalité de *fūryūjin*.

4.3 Autodérision romanesque

Beaucoup des personnages qui peuplent les romans de Rohan peuvent se lire comme des projections de ses fantasmes sur le *fūryūjin*. On examinera dans le chapitre suivant comment ceux-ci intègrent des éléments nouveaux caractéristiques de la pensée de Meiji que sont les notions « modernes » d'artiste et d'amour. Mais pour l'instant, je m'en tiendrai à ce qui fait le cœur du concept de *fūryū* chez Rohan – liberté, détachement, errance, nonchalance – ainsi que définit par exemple dans les premiers vers de ce poème intitulé *Jukkai* 述懐 *(Épanchement)*[316] :

---

[315] *Haikai mondō* 俳諧問答 (*Dialogue autour du haikai*, 1694) ; cité par FUKUMOTO Ichirō 復本一郎, *s.v.* « *karumi* かるみ », in *Nihon daihyakka zensho* 日本大百科全書, éd. DVD, Shōgakukan, 2004.

[316] *Yomiuri shinbun* 読売新聞, 11 octobre 1889. Sous ce titre sont en fait rassemblés un poème de Rohan et la réponse en écho de Nakanishi Baika 中西梅花 (1866-1898). Ce sont des poèmes de forme nouvelle, mais qui conservent le double heptasyllabe du mètre classique. En outre, ils s'inscrivent dans une recherche

銭はあらずも　身は風流の Sans argent, mais libre *(fūryū)*
一味の閑に　世を過してよ Il traverse la vie avec un soupçon de nonchalance
ちりゆく花に　雨も恨みず Sans en vouloir à la pluie qui disperse les fleurs
はかなき月に　雲を喞ちも Ni pester contre le nuage qui voile la lune
くちに荘子が　十万の法螺 Sur sa bouche, les myriades d'affabulations de Zhuangzi
はらに門左が　百千の綺語 Dans son cœur, les milliers de belles paroles de Monza[a]
竹の葉末に　ねぶる蝸牛は L'escargot qui somnole sur la feuille de bambou
ひそかに笑ふ　屈原のやぼ Rit doucement de la gaucherie de Qu Yuan *(RZ XIII 39)*

[a] S'agit-il de Chikamatsu Monzaemon ?

Dans cette perspective, on trouvera dans l'univers romanesque de Rohan quelques rares personnages qui sont expressément associés au mot *fūryū*. Je n'en vois que deux : le poète vagabond Ginchōshi de *Tsuyu dandan* (1889) et le fantôme d'O-Tae de *Taidokuro* (1890). D'autres, bien qu'ils ne soient pas qualifiés comme tel, relèvent de cette même esthétique du détachement : le sculpteur pèlerin Shuun de *Fūryūbutsu* (1889), l'ermite Genkō de *Fūjibumi* (1890), le poète nihiliste Kaihi de *Kekkōsei* (1891), le moine Saigyō de *Ka fūryū* (1892)… Mais ce qui frappe dans l'œuvre de jeunesse de Rohan est qu'il ne fait pas qu'imaginer des *fūryūjin*, il aime aussi se projeter directement dans ses textes, en tant que « Rohan ». J'en relèverai trois – *Taidokuro*, *Higurashi monogatari*, *Kenkai Suikoden* –, où le personnage est suffisamment caractérisé pour démontrer que, contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre, il n'incarne jamais pleinement l'idéal de *fūryū*. Il se présente plutôt comme ce que j'appellerai un « homme qui se pique de *fūryū* » (*fūryūgaru otoko* 風流がる男), pour reprendre une expression qu'il utilise lui-même dans une lettre adressée à son ami d'enfance Chizuka Reisui : « Quel avenir pour l'homme qui se pique de *fūryū* ? » 風流がる男行く末は何になるべきや (14 juillet 1890, *RZ XXXIX 19*). Le suffixe *-garu* (« prendre un air de ») résume parfaitement tout le côté affecté de *fūryū* et illustre, à mon sens, la lucidité de l'auteur qui se prête au jeu de l'autodérision.

stylistique pour introduire la rime dans la poésie japonaise. Le poème, dont une seule strophe est citée ici, est composé de quatre quatrains qui riment en *o-o-u-o*, *a-o-a-o*, *o-o-u-o*, *(e)-o-a-o*.

4.3.1 Taidokuro

Taidokuro 対髑髏 *(Face au crâne)*[317] marque un tournant dans l'œuvre du jeune Rohan : c'est le premier texte publié où il se met en scène nommément (le protagoniste s'appelle « Rohan »). Cette nouvelle se distingue donc des œuvres à caractère autobiographique examinées jusqu'ici (poésie et journaux de voyage). Elle se différencie également d'autres fictions à la première personne – on peut citer par exemple vers cette époque *Suikyōki* 酔郷記 (*Paradis d'ivresse*, 1890) ou *Fūryūgo* (*Éveil à l'amour*, 1891) –, où rien n'indique que l'instance narrative qui assume le « je » soit assimilable à l'auteur. Il n'y a pas d'ambigüité ici puisque le personnage se présente d'emblée comme le dénommé Rohan. En ce sens, on peut raisonnablement supposer qu'il a largement contribué à façonner l'image de l'auteur dans l'esprit du lecteur de l'époque[318]. D'autant plus que c'est dans cette fiction qu'il livre pour la première fois le secret de son nom de plume.

Face au crâne met donc en scène un voyageur nommé « Rohan ». En avril 1889, il se trouve aux sources thermales de Chūzenji pour convalescence. Une fois rétabli, il décide de poursuivre sa route au-delà du col Komura, malgré les avertissements de l'aubergiste. Un guide l'amène jusqu'au col enneigé puis lui indique la direction pour rejoindre le village d'Ogawa avant de le quitter. Épuisé, perdu, Rohan arrive à la tombée de la nuit près d'une cabane illuminée au bord d'un étang. Une jeune et belle femme prénommé O-Tae le reçoit avec faste. Mais elle n'a qu'un seul lit et, quand elle lui propose après de longues palabres de s'y coucher ensemble, Rohan prend peur, car il craint d'avoir affaire à un être maléfique. Il récite en son cœur un extrait d'un texte taoïste intitulé la *Cessation des désirs* pour chasser de son esprit les pensées érotiques qui s'y bousculent. Elle insiste ; il refuse. Finalement, ils s'accordent pour passer sagement la soirée à discuter. O-Tae lui raconte alors l'histoire de sa vie. Elle a perdu assez jeune

---

[317] Publié en trois livraisons les 3, 18 janvier et 3 février 1890 dans la revue *Nihon no bunka* 日本之文華 *(RZ I 135-167)* sous le titre *Engaien* 縁外縁 *(Liaison contre destin)*. Cette nouvelle est souvent considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de jeunesse de Rohan ; voire *le* chef-d'œuvre pour Tanizaki Jun'ichirō par exemple (*Jōzetsu-roku* 饒舌録 *(Chronique volubile)*, paru de février à décembre 1927 dans *Kaizō* 改造). On en trouvera la traduction intégrale en annexe. Il existe en outre une traduction anglaise par Chieko IRIE MULHERN (« Skull »), dans KŌDA Rohan 幸田露伴, *Pagoda, Skull & Samurai – 3 Stories by Rohan Koda*, Rutland /Tōkyō 1985, et allemande par Diana DONATH (« Begegnung mit einem Totenschädel »), dans KODA Rohan 幸田露伴, *Begegnung mit einem Totenschädel – Zwei Novellen aus dem Japan des Jahrhundertwende*, Berlin 1999.

[318] Pour être précis chronologiquement, il faut signaler que l'œuvre a paru pour la première fois en janvier et février 1890, sous le titre *Engaien*, dans une revue relativement peu connue et que c'est lors de sa parution en volume, en juin de la même année, qu'elle gagnera une large audience. La genèse de cette œuvre sera examinée en détail au chap. 5.2.

son père, puis à la mort de sa mère, elle reçoit un testament qui lui découvre son tragique destin. Cette révélation la conduira à refuser toute proposition de mariage. Elle commence même à négliger son apparence, en vient à détester les hommes. Or un jour, un jeune aristocrate vient lui demander sa main. Elle décline son offre, mais devant l'insistance du jeune homme, elle en tombe peu à peu amoureuse. Pourtant, liée par ce mystérieux destin, elle se sent contrainte de le repousser, jusqu'à la mort du jeune homme languissant. Elle s'enfuit alors à moitié folle et échoue dans ces montagnes où elle rencontre un ermite qui lui montre la voie de l'Éveil. Elle y vit maintenant dans un état de béatitude absolue, emplie d'un amour infini pour toute la Création. Devant l'insistance de Rohan, elle explique finalement que, dans le testament, sa mère lui demande de renoncer au monde si elle ne veut pas que sa descendance partage le même destin ténébreux. Puis le matin se lève, la femme et la cabane disparaissent pour ne laisser qu'un crâne blanchi sur le sol. Parvenu au village le plus proche, Rohan se renseigne sur la disparition d'une jeune femme dans les environs. On lui fait l'horrible description d'une femme ravagée par la lèpre[319] courant à demi-folle vers les montagnes.

Voici en quels termes Rohan décrit son alter-ego :

> 我元来洒落といふ事を知らず数寄と唱ふる者にもあらで唯ふらふらと五尺の殻を負ふ蝸牛(でゞむし)の浮れ心止み難く東西南北に這ひまはりて覚束なき角頭の眼に力の及ぶだけの世を見たく、いざゝらば当世江口の君の宿仮さず宇治の華族様香煎湯一杯を惜み玉ふとも関はじよ、里遠しいざ露と寝む草まくらとは一歳(ひとゝせ)陸奥の独り旅夜更て野末に疲れたる時の吟、それより露伴と戒名して頓(やが)てて脆くも下枝(しづえ)を落なば、摺附木となりて成仏する大木の陰小暗(おぐら)き近辺(あたり)に、何の功をも為さゞる苔の碧みを添へん丈の願ひにて、囈言(ねごと)にばかり滴水(しづく)とくとく試みに浮世そゝがばやと果敢なき僭上(せんぜう)是れ無分別なる妄想の置所、我から呆るゝ程定まらぬ魂魄宙宇に彷徨(さまよひ)し三十年来、自ら笑ふ一生定力(でうりき)なく行蔵多くは業風(ごうふう)に吹(ふか)ると古人の遺されし金句に、歳の市立つ冬の半夜蝙蝠騒ぐ夏の夕暮などは胆を冷し骨を焚く感じを起す事もありしが三日坊主の一時(いつとき)精進、後はゆつたりのつたりにて
>
> Par nature, je n'entends pas ce qu'on appelle l'esprit ni ne claironne mes goûts artistiques. Je ne suis qu'un simple escargot de cinq pieds qui ne peut tenir en place et rampe du nord au sud et d'est en ouest poussé par le désir de voir autant du monde que permettent les yeux incertains de ses antennes. Or donc, je ne me soucie guère qu'une dame d'Eguchi d'aujourd'hui me refuse le gîte ou qu'un aristocrate d'Uji rechigne à me donner un bol de thé parfumé. *Loin des villages, dormons avec la rosée, sur un oreiller d'herbes*. C'est un poème que je composai une nuit où je m'étais arrêté épuisé dans un coin de campagne lors d'un voyage en solitaire dans le Michinoku. Dès lors, je pris le nom de Rohan, « compagnon de la rosée », dont le seul désir, une fois tombé de la branche, est de faire

[319] Le bacille de Hansen fut découvert en 1873, classant alors la lèpre parmi les maladies contagieuses et infectieuses. Au Japon, les ouvrages de Hansen sont introduits sérieusement autour de 1893. À l'époque où Rohan écrit son roman, la lèpre était donc encore largement considérée comme une maladie héréditaire. Dans le mystérieux testament, la mère d'O-Tae révèle probablement à sa fille qu'elle est condamnée à mourir de la lèpre et lui enjoint de ne pas se marier pour éviter le même sort à ses descendants.

> scintiller le vert de la mousse inutile au pied sombre de l'arbre qui lui au moins finira sa vie en allumettes. Mais en secret, je caressais le rêve insensé de nettoyer goutte à goutte le monde. Mon âme erra ainsi dans l'univers sans jamais se fixer pendant trente années. « Pas de repos dans la vie pour qui se moque de soi, car la plupart de ses actions sont dirigées par le vent du karma. » Il arrivait parfois que cette maxime d'un ancien me glaçait les tripes par une nuit d'hiver au marché de fin d'année ou me brûlait les os par un soir d'été quand les chauves-souris s'ébattent. Mais ma ferveur de moine du dimanche ne durait qu'un instant. Puis je retrouvais mon aisance et ma légèreté. *(RZ I 137)*

Portrait parfait du voyageur *fūryū*, qui puise, à travers un riche jeu intertextuel, à ce mythe de l'ermite-poète vagabond incarné par Bashō et Saigyō. En effet, une première allusion est faite à la rencontre entre le moine Saigyō et la « dame d'Eguchi ». Dans l'épisode original[320], Saigyō est surpris par une averse alors qu'il se rendait au temple Shitennō et demande le gîte dans une maison close d'Eguchi. Devant le refus de la courtisane prénommée Tae, Saigyō compose ce poème : *Il est déjà ardu d'abandonner le monde, et pourtant, vous me refuseriez un abri temporaire ?* 世の中を厭ふまでこそ難からめ仮りの宿りを惜む君かな. Et la femme de rétorquer : *Sachant que vous avez quitté le monde, je pensais simplement : Ne laissez pas votre cœur dans un abri temporaire !* 家を出づる人とし聞けば仮りの宿に心とむなと思ふばかりぞ. Impressionné par son habileté poétique, Saigyō décide finalement de passer la nuit chez elle. Cet épisode sera à nouveau évoqué plus tard dans le récit, quand l'héroïne O-Tae ouvre sa porte à « Rohan » en prétextant : « puisque vous n'avez pas renoncé au monde, je ne puis vous dire de ne pas laisser votre cœur dans un abri temporaire » 世捨人にもあらぬ御方に仮の宿りに心止むなとも申し難ければ. L'identité du nom des deux femmes est évidente (leur nom s'écrit d'ailleurs avec le même caractère 妙) et fait ressortir avec d'autant plus de force la parenté entre « Rohan » et Saigyō. Une autre allusion la renforce : quand « Rohan » déclare caresser « le rêve insensé de nettoyer goutte à goutte le monde », il reprend ces vers de Bashō : *À la rosée goutte à goutte, comme je voudrais nettoyer le monde d'ici-bas* 露とくとく心みに浮世すすがばや. Bashō qui a lui-même composé ce poème sur le site où Saigyō aurait construit une cabane et chanté : *Goutte à goutte, tombe l'eau pure, de la mousse entre les rochers, jusqu'à ce qu'elle sèche, a-t-elle perdue sa demeure ?* とくとくと落つる岩間の苔清水くみほすほどもなきすまひかな…

De cette figure mythique, Rohan retient surtout une certaine désinvolture : il peint son alter ego comme un voyageur sans entraves, un vagabond curieux, un escargot, pour reprendre sa métaphore, avide de parcourir le monde et qui ne se fixe jamais à un

---

[320] Cette rencontre est brièvement évoquée dans le florilège de poèmes de Saigyō, *Sanka-shū* 山家集 *(Recueil d'une cabane de montagne)*, ainsi que dans l'anthologie impériale *Shin Kokin waka-shū* 新古今和歌集 (*Nouveau Recueil de waka d'hier et d'aujourd'hui*, 1205). Cette dernière précise le nom de la « dame » : « Tae la courtisane » (*yūjo Tae* 遊女妙). L'épisode connaîtra plusieurs développements, notamment dans le recueil de fables bouddhiques longtemps attribué à Saigyō *Senjūshō* 撰集抄 (*Morceaux choisis*, XIII^e^ siècle), puis dans une pièce de Nō intitulée *Eguchi* 江口 (XIV^e^ siècle).

endroit. Celui-ci a certes pris le nom (*kaimyō* 戒名) de « Rohan », comme quelqu'un qui entre en religion, et il avoue caresser en secret le rêve de purifier le monde. Ce qui souligne son côté bonze. Mais il concède incontinent que sa foi de « moine du dimanche » est très limitée, et au final, c'est bien la désinvolture qui définit ce personnage. Il se présentera d'ailleurs plus tard à O-Tae comme un « sans-souci ignorant égayé par les monts et rivières » (我は何とも知らず山に浮れ水に浮るゝだけの気軽).

« Rohan » partage ainsi à première vue les traits typiques du voyageur *fūryū* qui caractérisent quelques uns de ses premiers personnages, en particulier le poète Ginchōshi 吟蜩子 (« Cigale fredonnante ») de *Tsuyu dandan* 露団々 *(Gouttelettes de rosée)* [321]. C'est l'un des seuls protagonistes du roman à satisfaire la condition émise par Bunseimu au mariage de sa fille, ne jamais éprouver de sentiment de déplaisir. Voici comment est décrit cet original, en des termes, soit dit en passant, assez proches de ceux employés dans le poème de Rohan cité plus haut, *Jukkai (Épanchement)* :

> 其行(おこなひ)を察すれば飄々として雲水の如く、富貴も名誉も好まざるにはあらざれど敢て求めず、酒を喜び白湯に甘んじ、錦もきれど葛もいとはず、花を愛すれども首の骨の痛きまでも眺めず、月をめづれど我身の老を喞つにもあらず、唯何となく世を送り来りし偏人。自ら風流の細水(ほそみ)になくや痩蛙(やせかはづ)と、吟じ捨てたる四大仮合のうき身を扮(やつ)して、いでや庚嶺の月梅、洞庭の風水に遊ばんと、或日の興に乗じて故郷を出し
>
> On imagine sa conduite insouciante comme celle d'un moine itinérant. Il ne méprise pas la richesse ni la gloire mais ne les recherche pas outre mesure, se réjouit quand il y a du saké mais sait se contenter d'eau chaude, porte parfois des habits de brocart mais ne dédaigne pas une étoffe grossière, aime les fleurs mais ne les contemple pas à se tordre le cou, apprécie la lune mais sans se plaindre de sa vieillesse[a] ; bref, ce n'est qu'un original qui traverse la vie sans soucis. Vêtu de cette pauvre enveloppe charnelle provisoirement composée des quatre éléments[b], il se chante comme une *frêle grenouille qui croasse dans le mince filet de fūryū*. Or un jour, transporté par son enthousiasme[c], il quitta son village natal pour aller voir les pruniers des monts Daiyu Ling sous la lueur de la lune et les paysages du lac Dongting. *(RZ VII 56-57)*

---

[321] Publié dans la revue bimensuelle *Miyako no hana* 都の花 du 17 février au 4 août 1889, puis en volume en décembre 1890 aux éditions Kinkōdō 金港堂 *(RZ VII 1-144)*. Il s'agit d'une aventure rocambolesque dans la lignée des « romans politiques » où l'exotisme occidental tient souvent une place prépondérante. Un riche américain nommé Bunseimu (« occidentalisation » du nom du riche entrepreneur du XVIII[e] siècle, Kinokuniya Bunzaemon 紀国屋文左衛門) publie une annonce dans le journal pour trouver un mari à sa fille Rubina. La seule condition : le prétendant ne doit jamais éprouver de sentiment de déplaisir (*fuyukai* 不愉快). Les candidats venus du monde entier sont tour à tour éliminés au fil des épreuves organisées par Bunseimu pour tester leur jovialité. Un seul d'entre eux se profile comme le candidat idéal : le poète japonais Ginchōshi 吟蜩子 (« Cigale fredonnante ») qui avait été contraint de participer au concours par le chinois Tian Kanglong 田亢龍 (« Dragon vaniteux ») pour le représenter. En réalité, Bunseimu visait un double objectif à travers ce concours : tester d'une part la pureté de l'amour du pasteur Shinjia (sans doute une transcription de l'anglais *sincere*) pour sa fille (un succès puisque celui-ci refuse de se présenter et endure patiemment la mise en scène) et dénicher d'autre part un joyeux compagnon pour partir en voyage autour du monde (qu'il trouvera en la personne du poète japonais).

[a] Comme on le trouve par exemple dans ce poème de Minamoto no Kaneuji 源兼氏 : *C'est la lune qui m'apprend l'âge de mon corps – le cumul des automnes m'évoque le passé* 月にこそ我が身の老はしられけれむかしを忍ぶ秋を重ねて.

[b] Dans une perspective bouddhique, le corps est ici envisagé comme un objet éphémère, un amalgame provisoire (le temps d'une vie) des quatre éléments constitutifs de l'univers (terre, eau, feu et air).

[c] *Kyō ni jōjiru* 興に乗じる : on retrouve ici la même expression que dans le titre du récit de voyage *Porté par l'entrain* (*Jōkyōki* 乗興記).

Ginchōshi et « Rohan » semblent avoir été conçus dans un moule similaire. Pourtant, seul le premier se réclame expressément de *fūryū*. Car dans *Taidokuro*, le terme est réservé à O-Tae. Elle représente en effet aux yeux de « Rohan » la quintessence de *fūryū* :

> 見受る所御風流の御生活(おくらし)
>
> Il me semble que vous menez une vie *fūryū (RZ I 144)*[322]
>
> 見識ありて俗情に遠く風流を解して仙境に近づき居る此女
>
> Cette femme perspicace et détachée de toute pensée vulgaire, qui a compris le sens de *fūryū* et presque atteint le royaume des immortels… *(RZ I 153)*

Or si « Rohan » présente tout les signes apparents de ce détachement poétique, sa couardise sur le plan des relations amoureuses n'a en revanche rien de *fūryū*. En fait, il se montre même très conventionnel dans son appréciation d'O-Tae[323]. Son regard est celui d'un « homme du commun » (*bonpu* 凡夫), pour reprendre une expression qu'il utilise plusieurs fois. Il est extrêmement superstitieux (il craint de se faire abuser par un être malfaisant) et très curieux en même temps. Mais sa curiosité a quelque chose de terre à terre : ce qui l'intéresse vraiment, ce sont les circonstances de la vie amoureuse d'O-Tae qui l'auraient amenée à se retirer dans les montagnes (il est persuadé qu'elle boude un amant). Toujours à se soucier de comment les choses devraient être, il est incapable de se départir d'une vision ordonnée du monde, très conventionnelle et fort peu *fūryū* :

> 荊茨(いばら)の中(うち)に鹿は置きたく無く、鶴は老松の梢にあらせたし、目ざましき者尊きもの可愛きもの美くしき者。皆其所(そのところ)を得させたきは我人の情ならんと思ふ（中略）今此女天晴の姿貌(かたち)むざむざと深山の谷間に埋れ木の花も咲かせず朽ち果る通り扨も気の毒。（中略）我凡夫の眼より見れば此女の斯く尊(とう)と気(げ)ならんより、良き配偶(つれあひ)を得て市井の間に美しき一家を為したらんこそ望ましけれと思ふ
>
> On ne voudrait pas mettre une biche au milieu d'un buisson de ronces et on souhaiterait voir une grue au sommet d'un vieux pin. Je crois que nous partageons tous ce sentiment de vouloir donner un lieu approprié à ce qui est remarquable, noble, charmant ou beau. […] Alors de voir maintenant cette femme d'apparence si sublime pourrir au fond d'une vallée sans pouvoir s'épanouir, voilà qui me chagrine davantage ! […] Vu à travers mes yeux d'homme du commun, plutôt que de la voir si sainte, je préférerais qu'elle trouve un bon mari et fonde un beau ménage en ville.

---

[322] On notera que dans le manuscrit original (dont il sera question ultérieurement), « Rohan » prononce cette phrase parce qu'il vient de constater qu'O-Tae (prénommée alors O-Fumi) lisait un recueil de poésie de Saigyō.

[323] SEKIYA Hiroshi 関谷博 a été le premier à souligner cette particularité dans la caractérisation de « Rohan » [« Taidokuro no mondai – hanmon no Meiji nijūsan-nen e » 「対髑髏」の問題—煩悶の明治二十三年へ (Le problème de *Face au crâne* et la crise de 1890), in *Nihon kindai bungaku* 日本近代文学 LXVII-10 (1992), pp. 108-121].

En outre, « Rohan » se pose en voyageur aguerri et il ne supporte pas que l'aubergiste lui conseille de rebrousser chemin pour aller faire sagement du tourisme dans des endroits plus tranquilles :

> おのれ我を都会(みやこ)育ちの柔弱者と侮つたりや、其義ならば旋毛曲りの根性天の邪鬼の意気地見せつけ呉れんと詰らぬ事に擬勢張り、股引もなき細膸踏みはだけて。其峠何程の事あらん焼飯作れ草鞋買て来よ、少しばかり難儀でも同じ道を帰るより面白からんに鼻歌を山の神に聞せて越ん。
>
> Tu me prends pour une mauviette élevée à la capitale ! Bien, je vais te montrer mon caractère de mule, mon tempérament d'insoumis !, pensé-je jouant le fanfaron pour des choses futiles. Je me plantai sur mes frêles jambes dénudées :
>
> – Ce col ne m'effraie pas du tout. Préparez des boulettes de riz grillé et allez m'acheter des sandales de paille ! Affronter une petite difficulté me paraît bien plus excitant que rebrousser chemin. Je franchirai le col en fredonnant à la barbe des divinités montagnardes. *(RZ I 138)*

On retrouve là toute l'arrogance du jeune Rohan des journaux de voyage. Toujours prompt à braver la montagne par orgueil, sans se soucier de ses dangers. Mais le « Rohan » de *Taidokuro* paiera cher ses fanfaronnades, car une fois passé le col, tout lui échappe : d'abord victime d'une femme tentatrice, il subit ensuite la risée d'un crâne qui semble se moquer de son imagination délirante et se voit finalement infliger la description morbide d'une lépreuse aux chairs putréfiées.

En définitive, la rencontre avec O-Tae renvoie à ce voyageur, qui se croyait intrépide et désinvolte, l'image d'un homme ordinaire, lâche et prisonnier de son conventionnalisme. Rohan se moque ainsi de sa soif de *fūryū*. Mais en diminuant son alter-ego fictif, il en ressort en un sens grandi, comme un maître de l'autodérision.

4.3.2 Higurashi monogatari

Avec *Higurashi monogatari* 日ぐらし物語 *(Récits de vie au jour le jour)*[324], Rohan pousse encore plus loin ce jeu, confinant presque le masochisme. De quoi s'agit-il ? Alors que l'Exposition Nationale de 1890 bat son plein dans le parc d'Ueno, sept écrivains se rassemblent pour créer leur Salon du Roman (*shōsetsu hakubunkai* 小説博聞会)[325]. Cette œuvre burlesque s'ouvre sur la lettre que l'organisateur de l'événement, *Kyōun gurō* 叫雲愚老 (Vieillard Fou qui hurle aux nuages), adresse à un certain « Rohan ». Supposant que celui-ci ne s'est pas mêlé à la vulgaire populace qui accourt vers l'Exposition Nationale car il doit être occupé à quelque affaire *fūryū*, le Vieillard Fou l'invite à son exposition privée. Il lui explique brièvement les règles : chaque participant devra lire son texte à haute voix pour le soumettre au jugement des autres. Les bons seront récompensés par un cadeau extraordinaire ; les mauvais devront confesser leurs torts par écrit et recevront quelques pénitences. Les textes seront jugés selon les qualités

[324] Publié en série dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞 du 8 au 29 avril 1890. *(RZ I 297-368)*

[325] *Hakubunkai* est une déformation de *hakurankai* (un meeting *(kai)* qui offre des objets à la vue *(ran)* d'un large *(haku)* public) : il s'agit ici d'écouter *(bun)* la lecture de romans.

suivantes : original 新, extraordinaire 奇, pur 清, élevé 高, vigoureux 壮, beau 美, détaillé 細, grand 大, ineffable 幽, coloré 彩, mystérieux 幻, spirituel 精, raffiné 粋, voluptueux 艶, grave 深刻 et enfin *fūryū*. Le contenu des textes proposés sera discuté plus loin (chap. 6.2.4) ; il suffit de savoir que celui de « Rohan » propose le récit d'une visite à l'« Exposition des expositions » (*Hakurankai no hakurankai* 博覧会の博覧会), prétexte à des énumérations farfelues de tout les types d'exposition possibles et imaginables. Ce qui importe ici est le fait que ce « Rohan » présente son œuvre en se vantant d'avoir trouvé une idée subtile et qu'il sera déclaré vaincu à l'unanimité (malheureusement, la partie consacrée à la critique des textes est extrêmement succincte). Il se voit donc puni de trente coups de fouet, contraint à faire quelques courbettes et acculé à confesser ses péchés dans une lettre que voici :

> 下手な話しは尚聞くべし、下手小説は読み難し。我等無法の人間猥りに下手なものを書く、人天に対して恐れ入ツてあやまるの外なし、ゆるし玉へや上手となるまで。今や懺悔に虚言(いつはり)なし、願はくは此懺悔の功徳をもツて罪業消滅風流即生せん。
>
> On peut toujours écouter une mauvaise histoire, mais un mauvais roman est pénible à lire. Moi, homme scandaleux, j'ai écrit à tort et à travers des nullités. Je n'ai plus d'autre choix que de m'excuser avec déférence devant les hommes et les cieux. Pardonnez-moi, jusqu'à ce que je devienne meilleur. Je me repens ici sans hypocrisie et espère que, grâce aux vertus de la confession, l'expiation de mes péchés donne instantanément naissance à *fūryū*.

Voilà clairement un « homme qui se pique de *fūryū* », au sens de quelqu'un qui essaie d'avoir de l'esprit, et se voit finalement moqué pour sa grande lourdeur. En raillant son propre manque d'humour sur un ton comique, Rohan nous démontre bien évidemment tout le contraire. Ce qui montre toute l'ambigüité de son entreprise.

4.3.3 Kenkai Suikoden

Kenkai Suikoden 硯海水滸伝 *(Au bord de l'encrier)*[326] est une petite histoire parodique du monde des lettres de Meiji sur le modèle du roman épique chinois *Shuihu zhuan* [jap. *Suikoden*] 水滸伝 (*Au bord de l'eau*, XIV^e^ s.). L'empire des lettres est conçu comme un vaste champ de bataille où combattent férocement des généraux-écrivains, désignés par leurs noms de plume légèrement déformés (que je rectifierai ici pour faciliter la compréhension). Le récit débute dans les premières années de Meiji, par le règne incontesté des *gesakusha* (Kanagaki Robun, Takabatake Ransen), et s'achève avec la polémique autour de la parution d'*Ukishiro monogatari* (*La Forteresse flottante*, 1890) (cf. chap. 1.4), un navire de guerre moderne construit par Yano Ryūkei, qui a suscité tant de querelles interminables que tout le monde devient las de combattre et se disperse aux quatre coins de l'empire. On voit ainsi arriver tour à tour de nouvelles armées et

[326] Publié en seize épisodes du 10 au 22 août 1890 dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞 sous le pseudonyme Ranpitsu Kyōshi 乱筆狂士 (Gribouilleur fou). *(RZ XXIV 78-99)*

des généraux qui forment des alliances et étendent leur domination. Chacun est caractérisé par ce qui devait être pour les lecteurs de l'époque ses traits les plus saillants. Ainsi Tsubouchi Shōyō est portraituré comme un vaillant guerrier qui a fait ses armes à l'université, un féru de « hiéroglyphes » étrangers qui, en consultant un livre de littérature anglaise, a relâché un jour dans le Japon les esprits des écrivains occidentaux. Ozaki Kōyō, un bellâtre qui fait tourner la tête aux femmes. Mori Ōgai, un ascète capable de manipuler les âmes de Goethe ou Schiller, descendu du Brocken (point culminant du massif du Harz en Allemagne) pour mettre de l'ordre dans l'univers des lettres. Et ainsi de suite. On relèvera encore le portrait d'Aeba Kōson, surnommé le Tao Qian (cf. p. 109) de Negishi, parce qu'il vit sans contraintes, aime l'alcool et *fūryū*. Il est en outre drôle et généreux, un fin observateur qui porte en son cœur les *gesakusha* d'Edo. Quant à Rohan, voici comment il se dépeint :

> 呂伴和尚といへる方外の異人ありて此頃は長安市中黄塵堆裏に眠りを貪ぼり痴夢をたづねて世間の事をきかず悠々と蝸牛の明家を借りて空房独り咬む三河島の菜根
>
> Il y avait un drôle d'anachorète nommé le bonze Roban. À cette époque, il dormait à satiété dans la poussière de la grand ville[a], poursuivant des rêves insensés, sans prêter l'oreille aux bruits du monde. Il avait trouvé une demeure paisible dans la coquille vide d'un escargot et, seul dans sa cellule, il grignotait des racines de Mikawashima[b].

———

[a] Il vivait alors à Suehiro-chō, un quartier populaire de Tōkyō

[b] Terres maraîchères situées sur la rive ouest de la rivière Sumida à Tōkyō.

Ce « moine fou » (*kyōsō* 狂僧), pour prendre un autre qualificatif employé plus loin, est présenté à Kōyō par l'intermédiaire de son ami Awashima Kangetsu en ces termes :

> 此和尚長く南北に流転して当時此地に還り来り居れり　随分悪たれなりといへども亦可憐のところありて満身の血中多少の山光水色を染み込(こま)しめ自ら咏ぜし詩にも元是れ丹桂籍上の仙多情謫せられて閻魔に在りといへる句ありて　頃日(このごろ)はたゞ馬糞をあつめて芋を焼くの痴を尽し得々たり
>
> Ce bonze a longtemps été ballotté du nord au sud, mais il est maintenant revenu dans le coin. Il est plein de malices, mais charmant à la fois. Son corps est imprégné de la lumière des monts et rivières. Il a lui-même composé ces vers : *Voilà un immortel qui autrefois résidait dans le palais sélène — Puni pour son inconstance, il s'est retrouvé dans un trou de campagne*. Ces derniers temps, il multiplie les excentricités dont il se montre très fier, comme faire griller des patates avec du crottin de cheval.

Après la franche cocasserie de *Higurashi monogatari*, on retrouve un ton un brin plus modéré. Peut-être parce que contrairement aux deux œuvres précédentes où il n'engage que sa propre image, celle-ci implique un bon nombre de personnes réelles et réclame une certaine retenue. Il n'empêche qu'il y a toujours la même propension, le même plaisir presque, à se caricaturer. Rohan se regarde cette fois-ci à la loupe de l'excentricité zen et taoïste. Il dresse un autoportrait qui rappelle ceux composés en Hokkaidō (cf. p. 143). Et pour cause, il cite même des vers tirés de *Yūgendō zappitsu (Carnet de la caverne mystérieuse)* (cf. p. 147). Le lecteur ne pouvait certes faire le lien, puisque le recueil était inédit, mais cela montre à quel point le séjour en Hokkaidō a valeur de berceau mythique dans la construction de son identité auctoriale ; il serait

assimilable à l'expérience allemande de Mori Ōgai, dépeint en ascète du Brocken. L'autodérision est peut-être ici moins flagrante, si ce n'est que, poussée à l'extrême, l'excentricité de ce moine qui ramasse du crottin en devient comique et qu'il est gentiment raillé pour la fierté qu'il tire de ses bizarreries.

Portraituré tour à tour en voyageur insouciant, écrivain cocasse et bonze excentrique, Rohan nous livre ici trois facettes majeures de son fantasme de soi en *fūryūjin*, que l'on a déjà longuement rencontrées tout au long de ce chapitre. En même temps, il joue avec son image en portant un regard ironique sur ses propres fantasmes. Il se moque de ce voyageur qui se révèle assez couard et très attaché aux conventions, de cet écrivain qui tente de faire de l'humour mais n'attire que les quolibets de ses camarades, de ce bonze qui s'enorgueillit de sa folie. Bref, il rit de ce Rohan qui joue au *fūryūjin*. Mais comment lire ce rire au juste ?

L'autodérision me paraît en soi un mode d'expression *fūryū*, au sens où ne pas se prendre au sérieux, ou plutôt faire croire qu'on ne se prend pas au sérieux, relève de ce goût de la mise en scène cocasse dont fait amplement montre Rohan dans ses journaux de voyage. Mais ces textes pourraient bien aller au-delà et l'autodérision ludique cacher une ironie plus cinglante. La prise de distance avec soi-même qu'elle requiert amène immanquablement une lucidité nouvelle et un réel questionnement sur la signification de ce moi qui aspire à *fūryū*. Assez symptomatiquement, on constate en effet qu'à partir de 1890, *fūryū* est toujours mis en scène de manière problématique. Si le poète Ginchōshi de *Tsuyu dandan* (1889) est entièrement valorisé comme personnage *fūryū*, les personnages ultérieurs qui se réclament de cette même esthétique du détachement – Genkō *(Fūjibumi)*, Kaihi *(Kekkōsei)* ou Saigyō *(Ka Fūryū / Futsuka monogatari)* – sont systématiquement mis en position de souffrance ou d'incapacité à assumer leur manque d'humanité. Le premier est torturé par le remord d'avoir abandonné sa femme et sa fille, le second explose parce qu'il est incapable de composer un poème sur l'homme, le dernier, qui a aussi abandonné sa famille pour mener une quête spirituelle, est raillé par un spectre maléfique qu'il ne parvient à pacifier. Manifestement, le masque du *fūryūjin* peut se révéler lourd à porter. Et ce n'est certainement pas un hasard si en même temps que Rohan multiplie les mises en scène du moi, dans ses nouvelles ou dans ses journaux, il s'interroge sur le sens de sa pratique littéraire. Ce questionnement sera examiné plus loin, au chapitre 6 ; pour le moment, on se contentera de poser la question : jusque quand va-t-il poursuivre ce genre de mise en scène ?

À la fin de *Kenkai Suikoden*, « Roban », inconsolable après le suicide de son ami Kangetsu[327], erre dans la plaine et tombe dans un puits sans fond. Le dernier épisode date du 22 août 1890 et, trois jours après cette plongée aux enfers, un autre journal, le *Yūbin hōchi shinbun* annonce sa résurrection : « Le vieux Rohan est mort. Un nouveau Rohan est né. » Après ce nouveau coup de théâtre, il faut bien dire qu'il se fait plus discret. « Rohan » est plus présent sur le terrain des journaux de voyage que sur celui du roman. Le dernier texte de fiction où il se met en scène à la manière d'un *Higurashi monogatari* date de 1894. Il s'agit du drame intitulé *Yūfuku shijin* 有福詩人 *(Le Poète fortuné)*[328]. Le « petit poète », un feuilletoniste nommé « Rohan », va rendre visite au « grand poète » Jinsai, dont l'hymne à la Restauration de Meiji a assuré la renommée. Touché par son histoire, il décide de la coucher sur le papier pour l'envoyer à son journal. L'histoire en soi n'a que peu d'intérêt : Jinsai, en riche mécène, dispense généreusement son argent pour le bien des gens de son village, mais cet argent finit par leur causer du tort et met Jinsai dans l'embarras. Mais ce « Rohan » est intéressant. Dès qu'on présente à Jinsai la carte de visite du visiteur, celui-ci s'exclame :

> ムヽ蝸牛露伴と、ハテ聞たやうな、フム、彼(あ)の国会新聞紙に余り面白くないものを何時(いつ)も書き居る詩人か知らん。
>
> Hmm, Kagyū Rohan ? J'ai l'impression d'avoir déjà entendu ce nom-là… euh, ça ne serait pas ce poète qui écrit toujours des choses sans grand intérêt dans le journal *Kokkai* ?

Rohan s'était présenté auparavant comme un poète médiocre, forcé de se plier aux goûts du public pour publier dans son journal qui lui impose des contraintes de temps et d'espace (couper par-ci, allonger par-là…) difficiles à supporter. Il aurait songé à démissionner pour vivre librement dans la pauvreté, mais impossible de se libérer de la nécessité de gagner sa vie. Rohan expose avec humour et autodérision, ainsi qu'une pointe d'amertume peut-être, ses souffrances de feuilletoniste. Mais l'image du *fūryūjin* paraît déjà lointaine : ce Rohan-là ne croit plus en la possibilité de son émancipation intellectuelle.

On pourrait compter également au nombre des fantasmes du moi un texte lyrique comme *Meian futaomote* 明暗ふたおもて *(Ombre et lumière – l'envers et l'endroit)*[329] : un diptyque composé d'un volet « côté sombre », le regard pessimiste sur sa vie passée d'un homme à la veille de ses soixante-dix ans (qui renvoie à quelques événements précis de la biographie du jeune Rohan), et d'un volet « côté clair », une ode à la vitalité

---

[327] Il semblerait, d'après un article d'Uchida Roan, que Kangetsu, lassé de voir son nom dans la presse, aurait demandé à Rohan d'annoncer sa mort. Celui-ci l'avait déjà notifiée dans un autre texte, *Saikaku inken honmatsu* 西鶴隠見本末 *(Les tenants et les aboutissants de Saikaku)*, publié dans le *Yomiuri shinbun* du 3 août 1890 sous le pseudonyme Mōshami 猛沙弥 (Petit bonze féroce).

[328] Publié du 5 au 27 janvier 1894 dans *Kokkai*. Il sera joué pour la première fois en 1964.

[329] Publié le 3 janvier 1895 dans *Kokkai*. André DELTEIL en donne la traduction intégrale : *Les Premiers écrits de Kōda Rohan (1889-1895)*, thèse de doctorat présentée à l'INALCO, tapuscrit, Paris, 1978, pp. 59-65.

emplie d'espoirs pour le lendemain. Les deux tableaux sont signés respectivement Kyōun Rōjin et Datten Dōshi, deux de ces identités que Rohan avait créées dans *Higurashi monogatari*. Le ton relève plutôt de l'envolée lyrique romantique que du cynisme cocasse du *gesaku* ou du *gibun*.

On pourrait finalement mentionner, dans un autre domaine, les critiques à plusieurs mains rédigées dans la revue *Mezamashigusa* en 1896 et 98, *Sannin jōgo* 三人冗語 *(Propos futiles à trois voix)* et *Unchūgo* 雲中語 *(Paroles dans les nuages)* (cf. note 205), où les chroniqueurs ne parlent pas de leur voix propre, mais à travers un certain nombre de personnages stéréotypés. Il y a le président, le mécène, le raisonneur, le babillard, le cynique, etc. Mais il est difficile de savoir qui joue quel rôle, voire même si plusieurs personne se partagent un rôle.

Évidemment, Rohan ne disparaît pas après ces textes. Mais il se présente indéniablement de manière moins théâtrale. Non seulement il joue moins au *fūryūjin*, parce qu'il cesse peu à peu de se réclamer ouvertement de cette esthétique, mais il joue moins tout court. Aussi, c'est de façon assez symptomatique qu'il ne traversera plus ses œuvres de fiction. On verra certes que, jusque dans ses dernières œuvres, il se met en scène comme auteur qui raconte son récit. Mais cette projection de soi est beaucoup moins fantasmatique et ne puise pas dans le registre du cocasse. On peut se figurer la différence en réfléchissant sur les préfaces. La préface a souvent valeur de manifeste : l'auteur y expose sérieusement ses intentions, en s'étendant parfois sur les circonstances qui l'ont amené à écrire. C'est la posture qu'adopte Rohan dans toutes ses préfaces. Toutes, sauf deux, à ma connaissance. Celles de *Fūryūbutsu* et de *Daishijin* (voir le texte intégral en annexe et p. 207), toutes deux écrites en 1889, qui le font non seulement sur le ton comique, mais sous une forme narrativisée en plus. C'est en ce sens que le jeune écrivain raconte des histoires, mais *se* raconte en même temps.

On notera finalement que *se raconter* n'a ici que peu à voir avec l'autobiographie ou l'autofiction. Ceux-là relèvent d'un domaine qui sera exploré plus tard, par les écrivains du *shi-shōsetsu* notamment. Or il me semble que l'auteur d'Edo ou de Meiji a un rapport à son texte différent de celui que peut avoir l'écrivain du XX^{e} siècle. Parce que chez le premier, la scission est très forte entre l'identité civile et la ou les identités littéraires, mais une fois passé le masque de l'écrivain, il a une proximité plus grande avec son œuvre. Alors que l'évolution de la littérature moderne, qui a amené une réflexion sur l'instance narrative à partir du milieu des années 1880 (cf. chap. 6.2), a déplacé la faille vers la séparation auteur / narrateur.

Un doute persiste cependant : si la rupture entre l'homme civil et l'écrivain est fortement marquée, qu'est-ce qui assure la cohésion de toutes les identités que cachent les pseudonymes ? Y a-t-il d'abord cohésion ou n'est-elle qu'une construction de la recherche ultérieure ? Autrement dit, un lecteur de l'époque savait-il que Rohan,

Ranpitsu Kyōshi ou Dattenshi était la « même » personne ? Seule une étude minutieuse de la presse de l'époque permettrait de faire une cartographie précise d'une telle constellation. Mais dans la mesure où le but de ces changements de pseudonymes n'était peut-être pas tant de dissimuler ou de tromper que de décliner de manière ludique son identité auctoriale sous plusieurs aspects, on peut imaginer une certaine cohérence de ton, une patte caractéristique. Celle d'un *fūryūjin* dans le cas de Rohan.

5. LIMITES DU CONCEPT DE *FŪRYŪ*

J'ai examiné jusqu'ici Rohan du point de vue de la figuration du moi. La cocasserie, la nonchalance ou le détachement sont apparus comme des traits caractéristiques de son fantasme identitaire. Il est désormais clair que sa pose de *fūryūjin* pouvait être parfois ambiguë et que, en même temps, il était assez lucide sur ses propres contradictions. Avant de poursuivre sur des considérations d'ordre linguistique au chapitre 6, il convient ici, afin de mieux cerner cette posture et les tensions qui la traversent, de reprendre deux points qui ont déjà été évoqués (l'ambition intérieure de Rohan et sa désinvolture affichée, ainsi que la question de la suppression du cocasse) et introduire dans la réflexion la dimension sensuelle de *fūryū* qui a été jusqu'ici écartée.
Ces trois études de cas ponctuelles relèvent d'une réflexion sur le rapport de l'écrivain à son univers romanesque. Je ne prétends pas épuiser la question, car ce territoire est vaste : une bonne cinquantaine de récits entre 1889 et 1895, qui vont de l'historiette de quelques feuillets au roman-fleuve inachevé de 450 pages (dans les œuvres complètes), touchant à des genres, registres et thèmes les plus divers (récit fantastique, policier, historique, satirique, réaliste, pour la jeunesse, lyrique, cocasse, théâtral, allégorique, sentimental, de formation, à l'occidentale, etc.). On imagine bien que la qualité des œuvres est inégale, qu'elles forment un ensemble assez disparate et peu homogène, certainement irréductible à la seule notion de *fūryū*. Aborder ce continent du côté de la représentation de l'art, de l'amour et du cocasse est forcément un choix partial, mais pas dénué d'intérêt pour mon propos.

5.1 Représentation de l'ambition artistique dans les récits d'artisans

Parmi les œuvres qui assirent la réputation de Rohan, plusieurs relèvent d'une réflexion sur la création artistique et la position de l'artiste/artisan dans la société. La critique académique les désigne généralement par le terme *meishō-mono* 名匠もの (Histoires de maîtres artisans)[330]. Au cœur de ce corpus, trois récits : *Fūryū-butsu* 風流仏 (*Le Bouddha d'Amour*, 1890), *Ikkōken* 一口剣 (*Le Sabre*, 1890) et *Gojūnotō* 五重塔 (*La Pagode à cinq étages*, 1891). Auxquels il est parfois adjoint *Tsujijōruri* 辻浄瑠璃 (*Le Conteur de*

[330] Par exemple YAMADA Yūsaku 山田有策, « Rohan to "meishō mono" » 露伴と「名匠もの」 (Rohan et les « histoires de maîtres artisans »), in *Kōyō, Rohan, Ichiyō* 紅葉・露伴・一葉, n. monographique de *Kaishaku to kanshō* 解釈と鑑賞 LXIII-5 (1978), pp. 23-27 ou KATANUMA Seiji 潟沼誠二, « "Meishō mono" ron » 「名匠もの」論 (Les « histoires de maîtres artisans »), in *Kōda Rohan kenkyū josetsu - shoki sakuhin o kaidoku suru* 幸田露伴研究序説－初期作品を解読する *(Introduction à l'étude de Kōda Rohan – Lire ses premières oeuvres)*, 1989, pp. 180-195.

rue, 1891) et sa suite *Nemimi-deppō* 寝耳鉄砲 (*Détonation surprenante*, 1891). Plus tardivement, on peut également relever dans cette veine : *Fūryūma* 風流魔 (*Le Démon de l'Amour*, 1898) et *Wankyū monogatari* 椀久物語 (*Histoire de Kyūbei le potier*, 1899-1900). Tous prennent pour protagoniste des artisans (sculpteur de statues bouddhiques, forgeur de sabre, charpentier, forgeron, orfèvre, potier), c'est-à-dire des personnes douées d'un certain savoir faire technique qui s'exerce dans des domaines extérieurs aux pratiques valorisées dans le système confucéen : poésie, musique, et plus tard, peinture. Avant d'en dire plus, en voici un bref résumé.

Fūryūbutsu (Le Bouddha d'Amour)[331] relate l'histoire d'un jeune maître de sculpture bouddhique prénommé Shuun qui était parti pour un voyage d'étude à travers le Japon après son apprentissage. Lors d'une halte dans le village de Suhara, il fait la rencontre d'O-Tatsu, une jeune vendeuse de fleurs saumurées. Le soir, l'aubergiste lui conte l'histoire tragique de cette orpheline : un père disparu pendant la guerre, une mère décédée avant son dixième anniversaire, et depuis, elle est élevée par un oncle débauché et tyrannique. Shuun est vivement ému par ce récit et ne cessera d'être hanté par la figure de cette fille. Ainsi, le jour où l'oncle est sur le point de vendre sa nièce, il intervient magistralement et obtient sa libération. À mesure qu'il fait la connaissance d'O-Tatsu, Shuun se trouve tiraillé entre le désir de poursuivre son pèlerinage artistique et son amour naissant. Alors qu'il se résout à opter pour le mariage, le père disparu d'O-Tatsu, devenu entre-temps un vicomte richissime, réapparaît subitement et fait enlever sa fille pour lui trouver un meilleur parti. Sur les conseils de l'aubergiste qui tente de lui faire oublier la femme, Shuun commence à graver une image de son amour. Il exécute une première gravure d'O-Tatsu sous les traits de la déesse Kannon, mais il constate que son œuvre est inférieure à la femme qu'il rencontre la nuit en rêve. Et c'est un nu d'O-Tatsu qu'il finit par réaliser : ainsi naît le « Bouddha d'Amour ». À peine a-t-il le temps de contempler son chef-d'œuvre, qu'il apprend la nouvelle du mariage d'O-Tatsu avec un aristocrate. Fou de rage, il tente de détruire sa gravure, mais à cet instant même, elle se met à bouger et l'emporte au ciel. Dans l'épilogue, le Bouddha d'Amour apparaît à tout les hommes qui croient en lui sous les traits d'une femme idéale.

---

[331] Publié le 23 septembre 1889 dans le cinquième volume de la collection *Shincho hyakushu* 新著百種 *(Cent nouvelles publications)* aux éditions Yoshioka shosekiten 吉岡書籍店. C'est la nouvelle qui propulsa Rohan au sommet du monde littéraire : elle fût largement acclamée par ses contemporains, notamment pour le style novateur et l'originalité du récit. On en trouvera la traduction intégrale en annexe ; voir également la traduction anglaise de KURITA Kyoko et James LIPSON (« The Icon of Liberty »), in J. Thomas RIMER, Van C. GESEL (éd.), *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature*, New York, 2005, pp. 105-152 et allemande de Diana DONATH (« Die aus Liebe erschaffene Buddhafigur »), in KŌDA Rohan 幸田露伴, *Begegnung mit einem Totenschädel -Zwei Novellen aus dem Japan des Jahrhundertwende*, Berlin, 1999.

Ikkōken (Le Sabre)[332] met en scène un forgeron prénommé Shōzō. Avant de terminer son apprentissage, il tombe amoureux d'O-Ran et s'enfuit avec elle pour vivre à la campagne. Il gagne sa vie pauvrement en fabriquant des outils. Mais un soir, ivre, il laisse éclater sa frustration et se vante d'être un excellent forgeur de lame. Le seigneur domanial a vent de cette histoire et lui commande un sabre. Quand Shōzō avoue à sa femme qu'il est tout à fait incapable d'honorer sa commande, elle s'enfuit avec l'avance versée par le seigneur et le laisse dans le désarroi. Encouragé par le chef du village, il finit après trois ans d'acharnement par achever le sabre. Le seigneur est ébloui par sa beauté, mais doute de son efficacité. Et la nouvelle s'achève sur ces lignes :

> 正蔵我を忘れ勃然と御椽の上に躍り上りて仁王立に突立ちはだかり、便々たる腹を丁とたゝきて。切れ、是れを、たしかに二つになつて見せむ。
>
> Shōzō s'oublia complètement, sauta d'un bond sur le bord de la véranda, se dressa comme une statue de Niō, frappa son ventre rebondi et dit : « Coupez-le ! Vous verrez qu'il se fendra en deux ! » *(RZ V 46)*

Dans *Gojūnotō (La Pagode à cinq étages)*[333], c'est un charpentier simplet, Jūbei dit le « balourd », qui va se lancer dans la réalisation d'une œuvre exceptionnelle. Quand la communauté d'un quartier d'Edo décide de construire une pagode pour son temple avec l'argent des donations, tout le monde s'attend à voir l'abbé Rōen confier la tâche à Genta, le maître de Jūbei, qui jouit d'une grande estime. Mais Jūbei pense tenir l'occasion unique de montrer à tous la mesure de son talent et, bafouant toutes les règles de la bienséance, il demande à ce que la réalisation de la pagode lui soit entièrement confiée. S'en suivent de longs palabres où Genta, pour ne pas froisser l'abbé, tente de se montrer conciliant. Mais Jūbei refuse tout compromis : c'est lui et lui seul qui construira l'édifice, sinon rien. Genta ne peut que se plier. Pendant les travaux, Jūbei doit constamment faire ses preuves en tant que contremaître, mais il finit par se faire accepter. L'édifice à peine achevé est assailli par une tempête d'une force inimaginable menée par un démon céleste. De peur qu'il ne s'écroule, les moines font mander l'artisan. Déçu par ce manque de confiance, Jūbei se déclare prêt à mourir avec panache si une seule tuile venait à être arrachée. Il monte au sommet de sa pagode et :

> 一期の大事死生の岐路(ちまた)と八万四千の身の毛竪(よだ)たせ牙咬定(かみし)めて眼を瞬(みは)り、いざ其時はと手にして来し六分鑿の柄忘るゝばかり引握(ひつゝか)むでぞ、天命を静かに待つ

---

[332] Publié le 13 août 1890 dans la revue *Kokumin no tomo* 国民之友 *(RZ V 21-46)*. Bien que cette nouvelle soit aujourd'hui largement dépréciée, elle connut un vif succès lors de sa parution. Sa genèse porte en outre la trace des doutes concernant la création littéraire que Rohan commence à concevoir vers cette époque : il aurait réduit son manuscrit d'un tiers du volume original.

[333] Roman publié en série dans le journal *Kokkai* 国会 entre le 7 novembre 1891 et le 18 mars 1892, puis après une brève interruption, les derniers chapitres paraissent du 12 au 19 avril de la même année. C'est aujourd'hui le roman le plus connu de Rohan. Voir la traduction anglaise de Chieko IRIE MULHERN (« The Five-Storied Pagoda »), in KŌDA Rohan 幸田露伴, *Pagoda, Skull & Samurai*, Rutland/Tōkyō, 1985.

> À ce moment crucial qui sépare la vie et la mort, tous poils hérissés, les dents serrées et les yeux grands ouverts, agrippant dans son poing un burin qu'il avait amené au cas où, il attendit patiemment le jugement du ciel… *(RZ V 270)*

L'œuvre se révèle parfaite et l'abbé peut l'inaugurer le lendemain en grande pompe, déposant l'énigmatique plaquette : « Construit par le citoyen d'Edo Jūbei – Réalisé par Genta de Kawagoe » 江都の住人十兵衛之を造り川越源太郎之を成す.

Tsujijōruri (Le Conteur de rue)[334] relate l'histoire d'un forgeron de Kyōto, Nishimura Torakichi, ruiné à cause de son amour immodéré pour le vin, les femmes et le *jōruri*[335]. Contraint de quitter sa ville natale et d'abandonner sa vieille mère et sa fille, il part pour Edo, où il devient conteur de rue. Un jour, il est découvert par un seigneur retiré qui l'accueille dans sa demeure. Fort de sa nouvelle situation, il peut finalement faire venir sa famille à la capitale.
Dans la suite *Nemimi-deppō (Détonation surprenante)*[336], Nishimura (qui a pris le nom de Dōya) a désormais accès, grâce à son protecteur, aux sphères les plus influentes de la société ; il est alors chargé de fabriquer des canons pour le seigneur Shimazu. Il s'acquitte si bien de la tâche qu'il devient rapidement très riche. Il jouit pleinement de sa fortune ; les femmes se disputent ses faveurs. Pour savourer complètement son triomphe, il se rend à Kyōto pour se vanter de son succès auprès de ses anciens compagnons artisans. Seul son vieux maître lui réserve un accueil froid.

Fūryūma (Le Démon de l'Amour)[337] se présente sous la forme d'un récit épistolaire. Il relate l'amour tragique d'un orfèvre. Artisan doué, Andō Heishichi tombe un jour amoureux d'O-Hama, la fille de son revendeur. Elle fabrique en secret des copies en résine de chefs-d'œuvre en vente dans le magasin de son père, et grâce à ces modèles, Heishichi devient un maître de son art. Mais un jour, Gotō Kanenori, l'héritier de la famille d'orfèvres la plus célèbre du Japon, demande O-Hama en mariage. Le père finit par céder à cette proposition avantageuse et, pendant que Heishichi hésite à prendre la fuite avec son amante, celle-ci est enlevée par son futur mari. Un revendeur rival cherche à profiter de la situation et attise le ressentiment de Heishichi envers Kanenori pour stimuler sa création artistique. Mais Heishichi reste prostré toute la journée devant les copies des chefs-d'œuvre de la famille Gotō, incapable de créer. Il finit par

---

[334] Publié dans *Kokkai* 国会 du 1er au 26 février 1891 *(RZ V 47-98)*.

[335] Textes récités par un chanteur, accompagnés au *shamisen*, et joués avec des marionnettes. Un des arts dramatiques majeurs de la période d'Edo dont Chikamatsu Monzaemon fut peut-être le plus illustre représentant.

[336] Publié dans *Kokkai* du 10 mars au 26 avril 1891 *(RZ V 99-182)*.

[337] Publié dans la revue *Shin-shōsetsu* 新小説 d'août à décembre 1898 sous le titre *Chōchūsho* 帳中書 *(Lettre derrière le rideau) (RZ V 445-473)*. Voir le détail de la genèse plus loin, p. 220.

attraper une maladie aux yeux. Quand O-Hama, qui s'est entre-temps enfuie de chez son mari le retrouve, il est devenu complètement aveugle. Ils se suicident alors dans l'espoir que leur amour se réalise dans leur prochaine vie.

Wankyū monogatari (*Histoire de Kyūbei le potier)*[338] relate l'histoire d'un potier de Kyōto, Kyūbei, qui cherche à obtenir les faveurs d'une courtisane, Matsuyama, après avoir appris que son père est un recouvreur de dettes pour une guilde de potiers de Kyūshū qui garde précieusement le secret d'un émail à l'or. Il finit par convaincre le père de lui révéler le secret et parvient à créer des porcelaines qui surpassent celles de Kyūshū. Mais quand le père est exécuté pour trahison, Kyūbei devient fou. Il recouvrera cependant peu à peu ses esprits et finira par se marier avec Matsuyama.

Ce sont des textes très riches, qui invitent à de multiples réflexions, peut-être parce qu'ils entrent dans un jeu de résonances avec le contexte historique, qui voit une transformation profonde de la conception de l'art et une valorisation de la production artisanale, ou avec les propres ambitions artistiques de l'auteur. Trois plans bien distincts, certes, mais qui nécessitent quelques précisions préalables pour comprendre mon propos.

Les trois textes fondateurs du genre, *Fūryūbutsu*, *Ikkōken* et *Gojūnotō*, partagent une structure narrative similaire, qui peut se réduire, schématiquement, à ceci : un artisan de classe modeste, talentueux et ambitieux, mais un peu en marge de la société, trouve un salut dans la création artistique.
Rohan campe ses personnages dans un climat de pauvreté. La femme de Jūbei plante remarquablement le décor dans un épanchement aux relents misérabilistes :

> 世の栄え富める人々は初霜月の更衣(うつりかへ)も何の苦慮(くるしみ)なく、紬に糸織に自己(おの)が好きずきの衣(きぬ)着て寒さに向ふ貧者の心配も知らず、やれ炉開きぢや、やれ口切ぢや、それに間に合ふやう是非とも取り急いで茶室成就(しあげ)よ待合の庇廂(ひさし)繕へよ、夜半のむら時雨も一服やりながらで無うては面白く窓撲つ音を聞き難しとの贅沢いふて、木枯凄じく鐘の音氷るやうなつて来る辛き冬をば愉快(こゝろよ)いものかなんぞに心得らるれど、其茶室の床板(とこいた)削りに鉋礪(と)ぐ手の冷えわたり、其庇廂(ひさし)の大和がき結ひに吹きさらされて疝癪も起すことある職人風情は、何(どれ)ほどの悪い業を前の世に為し置きて、同じ時候に他とは違ひ悩め困(くるし)ませらるるものぞや

[338] Publié dans la revue *Bungei kurabu* 文芸倶楽部 dans les numéros de janvier 1899 et 1900 *(RZ V 475-541).* L'histoire s'inspire d'un épisode plusieurs fois traité dans la tradition littéraire et dramatique (par Saikaku notamment). La trame de base est la suivante : Kyūbei parvient à faire faire par un artisan de Kyōto des porcelaines avec des dessins en couleur superbes grâce au secret de glaçage à l'émail doré que lui a révélé secrètement un artisan de Bizen. Découvert, celui-ci est puni de mort par son clan, et Kyūbei devient fou en entendant la nouvelle.

> Ceux qui atteignent fortune et prospérité en ce monde n'ont aucune peine à changer d'habit quand survient le premier gel. Ils ne savent rien du souci des pauvres gens quand l'hiver approche et revêtent leurs pongés de soie préférés tout en annonçant en grande pompe : « Ah, Ouvrons le foyer d'hiver ! Ah, enlevons le couvercle de la jarre à thé nouveau ! Dépêchez-vous ! Réparez l'avant-toit et achevez la salle de thé à temps ! Impossible d'apprécier le son des averses nocturnes sur les fenêtres sans un bon bol de thé. » Croient-ils qu'un hiver terrible quand la bise glaciale semble même faire geler le son des cloches est une chose réjouissante ? Alors que le pauvre artisan se gèle les mains en aiguisant son rabot pour niveler les planches de leur salle de thé, qu'il dresse au vent leur palissade, pris parfois de convulsions. Combien a-t-il dû accumuler de mauvais karma dans ses vies antérieures pour souffrir de la saison même dont se réjouissent d'autres ? *(RZ V 190)*

Pauvreté qui s'appréhende dans une perspective de lutte des classes et engendre une intense frustration, que laisse éclater Shuun dans ce monologue :

> さても浮世や、猛き虎も樹の上の猿には侮られて位置の懸隔を恨むらん、吾肩書に官爵あらば、あの田原の額に畳の跡深々と付さし、恐惶謹言させて子爵には一目置た挨拶させ差詰聟殿と大切がられべきを、四民同等の今日とて地下と雲上の等差口惜し
>
> Dans ce monde, le tigre féroce est raillé du singe juché sur l'arbre et peste contre la distance qui sépare leurs positions. Si j'avais une fonction au gouvernement et un titre de noblesse, j'obligerais ce Tawara [le serviteur du vicomte] à me parler avec déférence et à se prosterner à mes pieds jusqu'à ce que les tatamis laissent une trace profonde sur son front. Je forcerais le vicomte à saluer avec respect et à traiter avec égards son futur gendre. C'est vraiment rageant qu'il existe encore aujourd'hui une telle différence entre la haute société et les gens de basse extraction alors qu'on prône l'égalité des classes. *(RZ I 59-60)*

Frustration également de ne pas pouvoir donner la pleine mesure de leur talent. Car ces artistes sont dotés d'une ambition démesurée. Gonflé d'orgueil, et inspiré par l'alcool, Shōzō déclame :

> かう見えても此の正蔵は当時天下に第一と云はるゝ武蔵守正光殿が教を受け、かたじけなくも天の麻比止都禰の命の流れを汲んで、（中略）恐らく日本六十余州の刀鍛工、見渡した処我が上に立たせべきものも無し、（中略）一心こめて打つて上ぐるならば師匠が作にも劣らざるのみかは、虎鉄繁慶をもをさをさ凌ぎて天晴れ末代に伝はるべき宝刀をも成し得べし
>
> Je n'en ai peut-être pas l'air, mais j'ai reçu l'enseignement du meilleur forgeron en son temps, le seigneur Masamitsu du pays de Musashi, dont la source remonte au vénérable dieu Ama no Mahitotsune. […] D'après ce que je peux juger, il n'y a sans doute pas dans les soixante et quelques provinces du Japon un seul forgeron de sabre qui me dépasse. […] Si je mettais tout mon cœur à l'ouvrage, je pourrais forger une lame exceptionnelle qui ferait pâlir celles de mon maître, mieux, qui surpasserait certainement celles de Kotetsu et de Hankei et qui se passerait de main en main dans les générations futures. (*RZ V 28)*

Une ambition, qui s'accompagne, comme ci-dessus, d'une certaine fierté ancrée dans leur conscience d'appartenir à une longue tradition. Chez Shuun, qui se dit né dans la « patrie de l'art » (*bijutsu-koku* 美術国), elle se teinte ouvertement de nationalisme :

> 抑々仏師は光孝天皇是忠の親王等の系に出て定朝初めて綱位を受け、中々賤まるべき者にあらず、西洋にては声なき詩の色あるを絵と云い、景なき絵の魂凝しを彫像と云う程尊む技を為す吾、ミチエルアンジロにもやはか劣るべき
>
> Les maîtres sculpteurs descendent de la lignée de l'empereur Kōkō et du prince Koretada, et depuis Jōchō, ils ont reçu le titre de moine : ce ne sont pas des gens que l'on peut mépriser impunément.

> Moi qui pratique un art si noble qu'en Occident on appelle sculpture l'essence d'une peinture sans paysage, peinture que l'on conçoit comme un poème muet en couleur, mon cœur n'est en rien inférieur à celui de Michel-Ange !

À force d'assiduité, de confiance en leur propre capacité, les trois artisans parviendront à échapper à la frustration dans laquelle les cantonne leur modeste condition. Non pas qu'ils atteignent une reconnaissance sociale à proprement parler (les textes restent muets sur ce point-là), mais ils trouvent du moins la voie d'une réalisation à leur ambition personnelle. Cette voie ne se réduit pas à une pure prouesse technique : elle relève de l'art et de la mystique.

C'est dans *Fūryūbutsu* que le processus créatif est le plus détaillé. La démarche artistique de Shuun laisse clairement apparaître les symptômes de la transformation de l'artisan en artiste. Il est mu par de hautes aspirations : son « vœu le plus cher est de sculpter, une fois dans [sa] vie, une nouvelle statue de Bouddha à [sa] façon » 一生に一つ珠運が作意の新仏体を刻まんとする程の願望ある. Mais jusqu'à sa rencontre avec O-Tatsu, sa démarche se limite à celle d'un artisan copiste. Il est prisonnier de l'iconographie bouddhique et prisonnier du réel. Il ne voit dans la femme qu'un modèle pour une représentation religieuse et il est tellement borné par sa vision de copiste que les moindres détails de son anatomie ont une répercussion sur son œuvre :

> 勢州四日市にて見たる美人三日眼前(めさき)にちらつきたるが其は額に黒痣(ほくろ)ありてその位置(ところ)に白毫を付なばと考えしなり。東京天王寺にて菊の花片手に墓参りせし艶女、一週間思い詰しが是も其指つきを吉祥菓持せ玉う鬼子母神に写してはと工夫せしなり。
>
> J'ai bien rencontré une belle fille à Yokkaichi dans la province d'Ise dont l'image m'est restée devant les yeux durant trois jours, mais c'est parce qu'elle avait un grain de beauté sur le front et je me suis dit que je pourrais mettre à cet endroit un « poil blanc ». Au temple Tennō à Tōkyō, j'ai aussi vu une beauté qui visitait une tombe un chrysanthème à la main. J'ai pensé à elle une bonne semaine, mais c'est parce que je m'imaginais la représenter en déesse Kishimojin, une grenade à la main. *(RZ I 49-50)*

Plusieurs éléments devront être réunis pour qu'il se transforme en artiste dans le sens moderne du terme. L'aspiration à l'originalité. Quand O-Tatsu lui apparaît sous les traits de la déesse Kannon, il voit en effet l'opportunité de réaliser une sculpture unique, car à sa connaissance les artisans d'autrefois n'ont jamais créé une statue à la hauteur de sa vision. La passion bien sûr. Son œuvre est le « produit de son excédant d'amour », la matérialisation d'une passion dévorante. L'acte désintéressé également. Son œuvre « n'étant à l'origine la commande de personne », il n'a ni contraintes d'ordre économique ni le soucis de satisfaire un public, ce qui laisse la place à la véritable expression de soi. Le travail d'introspection. Il ne travaille pas sur un modèle réel mais sur une image mentale, un souvenir idéalisé. Et au tréfonds de son âme, il trouvera l'essence absolue de son modèle : la beauté de son corps nu. Son œuvre se libère alors de l'emprise de l'iconographie bouddhique existante : ce n'est plus une

représentation d'O-Tatsu sous les traits de la déesse Kannon, mais bien quelque chose d'unique et original : le Bouddha d'Amour.
Jūbei partage quelques uns de ces traits. Il veut réaliser ce projet unique « que l'on ne réalise qu'une fois en une vie » et son obsession répond à une vision :

> 其夜の事、五重塔を汝作れ今直つくれと怖しい人に吩咐けられ（中略）其夜からといふものは真実、真実でござりまする上人様、晴れて居る空を見ても灯光の達かぬ室の隅の暗いところを見ても、白木造りの五重の塔がぬつと突立つて私を見下して居りまする
>
> Cette nuit là, un effrayant personnage m'est apparu et m'a ordonné : « Construis la pagode ! Construis la maintenant ! » […] Depuis cette nuit, je vous jure que c'est la vérité saint homme, que je regarde le ciel dégagé ou le coin sombre d'une pièce, une pagode à cinq étages bâtie toute en bois blanc surgit inopinément au dessus de moi.

On confine là au mysticisme. Inspirés par une vision, leur acte créatif relève carrément de la foi : « La sincérité absolue (*ichinen no makoto* 一念の誠) de Shuun combla le cœur du Bouddha en qui il avait foi (*ono ga kiebutsu* 自が帰依仏) et qui vint heureusement le sauver. » En sacrifiant leur vie à leur création, ils obtiennent une forme de salut ou d'immortalité. Ce n'est peut-être pas évident pour Shuun, mais Shōzō et Jūbei parachèvent leur œuvre, quand l'un accepte de se faire ouvrir le ventre pour prouver l'efficacité de sa lame et l'autre s'apprête à s'enfoncer un pieu dans le cœur si sa pagode perdait une seule tuile dans la tempête.

Bien que les récits de Rohan donnent souvent l'impression de flotter dans une certaine intemporalité, ces représentations d'artisans s'ancrent solidement dans la pensée contemporaine en ce qu'elles relèvent d'une conception moderne de l'art, qui entraîna la valorisation de l'artisanat national, et de l'idéologie carriériste, qui faisait miroiter aux jeunes gens ambitieux la perspective d'une ascension sociale sans limites.
Les évolutions linguistiques et épistémologiques de l'ère Meiji amenèrent en effet les Japonais à développer un nouveau discours sur l'art[339]. Les théoriciens de la nouvelle science esthétique (Nishi Amane, Nakae Chōmin, Ernest Fenollosa, Mori Ōgai…) contribuèrent à conceptualiser la notion moderne d'art et à rehausser son statut : il s'affranchit ainsi au cours des années 1870-80 de l'emprise de la morale et devient irréductible à un simple savoir-faire technique. Il fut également soutenu, sur le terrain, par les efforts gouvernementaux. Le Ministère des Travaux publics (Kōbushō 工部省) créa une école des beaux-arts où furent invités des professeurs et artistes étrangers pour enseigner les techniques occidentales. Le Ministère de l'Agriculture et du Commerce (Nōshōmushō 農商務省) prit en charge la promotion des créations artistiques et artisanales destinées à l'étranger, où la valorisation de l'artisanat suite à la

[339] Sur ce point, voir Michael LUCKEN, « La rencontre avec l'Occident. Un travail de définition : Les mots et les concepts », in *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, 2001, pp. 23-27 et l'introduction de Michael MARRA, *A History of Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu, 2001, pp. 1-22.

révolution industrielle et le goût pour l'exotisme avaient créé un important marché potentiel. Conscient de l'importance des Expositions universelles comme vitrine internationale, il s'investit sérieusement pour assurer la participation japonaise (Vienne 1873, Paris 1878, 1889 et 1900, Chicago 1893…). De son côté, le Ministère de l'Intérieur (Naimushō 内務省) organisa cinq grandes expositions industrielles (*Naikoku kangyō hakurankai* 内国勧業博覧会 : 1877, 1882, 1890, 1895 et 1903) afin de promouvoir la production nationale. Le bâtiment en briques rouges construit dans le parc d'Ueno à l'occasion de la première exposition fut à l'origine de la fondation du premier musée national. Signe sensible de la montée d'une certaine forme de patriotisme (cf. chap. 2.4), avec la fermeture en 1882 de l'école des beaux-arts du Ministère des Travaux publics, l'intérêt du gouvernement pour les arts occidentaux commença à faiblir, et quand l'École des Beaux-arts de Tōkyō (Tōkyō bijutsu gakkō 東京美術学校) fut créée sept ans plus tard, l'héritage artistique autochtone fut mit en centre du curriculum.

D'un autre côté, on constate que l'ère Meiji dans son ensemble exhale une idéologie du succès, de l'avancement social (*risshin shusse shugi* 立身出世主義). Si l'idée de réussite à Edo était largement limitée à un épanouissement dans les limites de la position sociale de l'individu, l'abolition des classes[340] ouvrit la possibilité d'une véritable ascension sociale. Elle fut largement soutenue par les penseurs des lumières, à travers des ouvrages comme *Saikoku risshi-hen* 西国立志編 (*Récit de ceux qui en Occident allèrent au bout de leurs aspirations*, 1871)[341] de Nakamura Masanao ou *Gakumon no susume* 学問ノススメ (*L'Appel à l'étude*, 1872-76)[342] de Fukuzawa Yukichi, qui posaient que la réussite au niveau personnel renforcerait la nation dans son ensemble. La fin des années 1880

---

[340] Le système pré-moderne des classes avait été en partie aboli juste après la Restauration (unification des classes de paysans, artisans et commerçants, puis un peu plus tard des intouchables), bien qu'il subsista une séparation entre cette nouvelle classe populaire (*heimin* 平民) et les anciens samouraïs (*shizoku* 士族) et aristocrates (*kazoku* 華族).

[341] Il s'agit d'une traduction largement condensée du *Self-Help* (1859) de Samuel Smiles (1812-1904), un catalogue de biographies de personnalités qui firent carrière grâce à leur persévérance. À peu près toute personne instruite connaissait alors la célèbre maxime « Heaven helps those who help themselves » qui ouvrait ce texte, parfois considéré comme la « Bible de Meiji ». Earl H. KINMOTH analyse l'importance de ce texte dans l'idéologie de Meiji : « Self-Help: Victorian, Confucian, Samurai », in ID., *The Self-Made Man in Meiji Japanese Thought: From Samurai to Salary Man*, Berkeley/Los Angeles/London, 1981, pp. 9-43.

[342] Ce n'était à l'origine que le texte d'un discours prononcé pour l'inauguration d'une école, mais le succès fut tel (200'000 exemplaires vendus dans les années 1870) que Fukuzawa poursuivit ses réflexions dans seize autres volumes. Les clés de cette réussite éditoriale se résument à la clarté de l'expression (le texte fut utilisé un temps comme manuel scolaire), aux idées d'utilitarisme et d'éducation ouverte au plus grand nombre qui étaient dans l'air du temps, et à ce concept de promotion sociale qui rencontrait l'aspiration d'une majorité des Japonais. Voir la traduction française commentée du premier volume par Christian GALAN, in Yves-Marie ALLIOUX (éd.), *Cent ans de pensée au Japon*, vol. 2, Arles, Picquier, 1996, pp. 7-20.

voit une recrudescence de l'idéologie carriériste, comme en témoignent par exemple les nombreuses rééditions de *Saikoku risshi-hen* ainsi que les multiples copies dans la même veine. À travers des ouvrages comme *Shōrai no Nihon* 将来之日本 (*Le Japon futur*, 1886), *Shin-Nihon no seinen* 新日本之青年 (*Les Nouveaux jeunes Japonais*, 1887) et surtout la revue *Kokumin no tomo* 国民之友 (*L'Ami de la Nation*) qu'il dirigea de 1887 à 1898, le journaliste Tokutomi Sohō 徳富蘇峰 (1863-1957) se fit l'un des plus ardents défenseurs d'un carriérisme fondé sur un égalitarisme social. Il contribua de manière significative à redonner aux jeunes intellectuels ambitieux, désabusés par le déclin du Mouvement pour la liberté et les droits du peuple (*Jiyū minken undō* 自由民権運動) dans les années 1880, une nouvelle perspective de réalisation personnelle dans le domaine de l'économie privée plutôt que dans le monde politique[343].

Dans cette dynamique, comment se situèrent les artisans eux-mêmes ? La Restauration eut un impact profond : le désarmement des samouraïs avait mis les forgerons d'armes et d'armures dans l'embarras, les producteurs d'objets en laque chéris par les seigneurs féodaux avaient perdu leurs patrons, la déclaration du Shintō comme unique religion d'état (cf. p. 77) avait plongé les sculpteurs bouddhiques dans le désarroi… [344] Beaucoup furent contraints de réorienter leur production vers le marché d'exportation, production qui fut en retour dynamisée par les efforts du gouvernement pour revaloriser l'artisanat national. Mais leur travail s'inscrivait également sur fond de carriérisme. On trouve par exemple dans la traduction de *Self-Help* deux parties dédiées respectivement aux artisans potiers (chap. III : *The Great Potters – Palissy, Böttiger, Wedgewood* 陶工三家即チ巴律西薄査宅地烏徳) et aux artistes (chap. VI : *Workers in art* 芸業ヲ勉修スル人). Smiles y fait l'éloge de la *patient perseverance* (*nintai* 忍耐) qui anime les premiers, prêts à tout sacrifier pour leur travail (il est surtout question ici de prouesses techniques[345]) ; il loue le *painstaking labor* (*shinku benkyō* 辛苦勉強) qui mène les seconds sur la voie de la réussite et de la reconnaissance sociale. En un mot, tous les éléments étaient réunis pour qu'émerge l'idée de la possibilité d'un accomplissement personnel en tant qu'artisan-artiste.

De nombreux romans de l'époque se firent l'écho de ces modèles de réussite sociale. Positivement, comme *Sero nikki* 世路日記 (*Journal de carrière*, 1884) de Kikutei Kōsui ou

---

[343] MAEDA Ai 前田愛, « Rohan ni okeru risshin shusse-shugi – "ryokusaku-gata" no ningen-zō » 露伴における立身出世主義－「力作型」の人間像 (Le carriérisme chez Rohan – Une image de l'homme "travailleur"), in *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 XLV-4 (1968), pp. 305-311.

[344] YAMAMORI Yumiko, « Japan Export Furniture », page internet consultée le 12 janvier 2007 [http://euronet.nl/users/ artnv/japanexport.html]

[345] L'ouvrage est d'ailleurs plutôt centré sur les biographies d'industriels, d'inventeurs, de scientifiques ou autres entrepreneurs.

Tōsei shōnin katagi 当世商人気質 (*Esprit des marchands d'aujourd'hui*, 1886) d'Aeba Kōson, qui mettent en scène des archétypes du carriériste, respectivement politique et économique. Ou négativement, comme *Ukigumo* 浮雲 (*Nuages à la dérive*, 1887-89) de Futabatei Shimei, qui décrit la frustration d'un homme refusant de sacrifier sa morale personnelle à la réussite sociale. Mais l'originalité de Rohan est sans doute d'avoir été l'un des premiers écrivains, si ce n'est le premier du moins le plus connu, à avoir mis en scène dans ses récits le modèle d'artisan-artiste accompli[346].

En effet, la voie de réalisation que poursuivent ses héros n'est ni économique ni politique, mais bien artistique : ce sont des jeunes hommes ambitieux, désireux de se libérer des contraintes de leur condition sociale, confiants en leurs capacités et dotés d'une sorte de fierté nationale pour leur art. La trajectoire qu'ils empruntent reprend manifestement le modèle carriériste dans son essence. Pourtant, Rohan s'est toujours montré très virulent vis-à-vis du matérialisme excessif engendré par ce genre d'idéologie, multipliant les satires du héros carriériste, à l'exception notable de son premier roman, *Tsuyu dandan (Gouttelettes de rosée)*, qui propose avec Bunseimu un exemple de self-made-man accompli à la fois sur le plan socio-économique et éthico-intellectuel : un homme riche et éclairé en somme. Mais c'est bien le seul à gagner la sympathie de l'auteur. Le père d'O-Tatsu par exemple est décrit comme un aristocrate parvenu, un simple soldat qui à la fin de la guerre s'était vu dire (et l'on mesure toute l'ironie qui sourd entre ces lignes) :

> 其方(そのはう)器量学問見所あり、何某大使に従って外国に行き何々の制度能々取調べ帰朝せば重く挙用らるべし
>
> Tu as du talent, de l'érudition et un avenir prometteur. Si tu suivais un ambassadeur à l'étranger, et après avoir bien étudié quelques systèmes, tu retournais au Japon, tu serais nommé à un poste important. *(RZ I 54)*

On trouvera une critique plus ouverte et convaincante du modèle dans *Shingon himitsu shōden-sama* 真言秘密　聖天様 (*Mystère de la secte Shingon : Ganesha*, 1891), une savoureuse parodie de l'ascension de Shimeru, un arriviste sans talent et sans scrupules qui doit sa réussite économique à des incantations magiques au dieu Ganesha. Au paroxysme d'une cérémonie drolatique, il a la vision d'un « éléphant géant dont les pattes avaient la grosseur de la tour Ryōunkaku et les défenses étaient

---

[346] Comme récit mettant en scène un artisan (un potier dans ce cas), on peut citer *Umoregi* うもれ木 (*Le bois fossile*, 1892) de Higuchi Ichiyō, qui porte d'ailleurs dit-on la trace certaine de l'influence de Rohan. Si l'on dépasse le cadre de l'artisanat pour considérer l'artiste en un sens plus large, il faut citer le peintre de *Tabi eshi* 旅画師 (*Le peintre itinérant*, 1889) d'Emi Suiin ou le joueur de luth de *Hikyoku Biwa hōshi* 悲曲琵琶法師 (*Tragédie : Le maître de biwa*, 1893) de Shimazaki Tōson. Enfin, si l'on entend artiste au sens littéraire, de poète ou écrivain, le thème devient beaucoup plus usuel.

comme le navire Yaeyama peint en blanc »[347]. Une multitude de gens regardent avec envie les montagnes d'or qui se situent de l'autre côté du fleuve dans le lit duquel trône la bête. À grands coups de défense, ce symbole du Japon moderne de Meiji lance les envieux sur l'autre rive où ils viennent se fracasser sur le trésor. Shimeru cherche à se faire attraper par l'éléphant au péril de sa vie. Il se réveille en plein vol plané, mais il a certainement obtenu les faveurs de la divinité puisque par la suite, il devient richissime… Mais ce n'est pas tout, car Shimeru paraît comme une sorte d'anti-Shuun. Non seulement parce qu'il incarne une inversion morale de celui-ci, mais parce que la scène de l'incantation à Ganesha fait écho à celle de la sculpture du Bouddha d'Amour (voir p. 251) ; écho déformant, s'entend.

> 葦沼湿は七代後の福が欲しさに大聖天歓喜双身毘那夜迦の秘密大法を修せんとて、月の一日より暗々たる部屋の中に閉ぢ籠り、牛の糞をかためし円壇の前に座し、予て作りし白檀の木像総丈七寸、頭は象、体は人の夫婦二身ぴつたりかぢり付て抱合し奴を置き、先第一に、のうまくひなやかしやあしつち何とやらの身呪、第二に、をんきりぎやの心呪、第三に、をんぎやをんぎやうんそはかと心中心呪、三つの呪文をくりかへしくりかえし、銅器に盛りし一升の胡麻の油を呪したてゝ一百八遍漸く済し、扨其油を湧したる中へ件の木像を入れて彼壇上に安置なしつゝ、銅杓とつて油をば像の脳天より注ぎかくること暁天に四度昼に三度、毎日毎日呪つては湧し湧しては濺け、油の中に入れて供したる団子やら大根やらを食つては、なむひなやかしやあしつち、油をかけては、をんぎゃをんぎやうんそはかと息巻つよく唇ををを尖らし喉を腫らして、やかなやかひなやかひなやかと祈りかけ、召印を結んではをんひから云々とやりかけ、請呪讃呪送呪まで能も覚えたるものかな。帝殊羅施の印を結んでは、はらまたにゑいそはかと為る調和の法まで心得て、一生懸命側目もふらず何も彼も忘れはてゝ祈りも祈つたり六日の間、遂には眼も弱り声も枯るれど後一日で大願成就ぞ、此所踏みこたえてやらではと無法に勇気をふり起し、おんぎやおんぎやうんうん唸り号き少時の息をもつかばこそ、死すとも今は止めまじと牛の糞の壇前に大盤石と坐り込み、あちやなちやしゆはちやと怒鳴り、ばりばつちそはかと号呼りては蟹の吐く泡沫の如く沸上る熱油をたらたらと抱き合つたる象の頭上に流しかくるにぞ、室内一面は油の臭み漲り渡りて温暖かき風物凄く、瀧と流るゝ膏汗衣をも腐らすばかりとなれど中々関ふどころにあらず、ぴちぴちと飛ぶ油玉手足にかゝれど少しも払はず、なんでも七代後の福とらずには置かずと身を揉み気を焦つての死物狂ひ、

[347] Le Yaeyama est l'un des fleurons de la marine japonaise nouvellement constituée. C'est un bâtiment qui appartient à la catégorie des navires de communication. Il est construit à Yokosuka d'après les plans d'un ingénieur français. Achevé en 1890, ses moteurs développent une puissance de 5400cv qui le propulsent à plus de vingt nœuds : c'est à cette époque le navire le plus rapide au monde.

La même année, 1890, s'achève la construction du Ryōunkaku : une tour de briques rouges de douze étages (en fait les deux derniers sont en bois) qui s'élève à 52 mètres au milieu du quartier très animé d'Asakusa. Aiguillonnés par la popularité que connaît alors la tour Eiffel à Paris (1889) et pour dépasser la tour de neuf étages érigée à Ōsaka, les bâtisseurs se surpassent et terminent le chantier en seulement dix mois. Pour transporter les gens jusqu'à sa plate-forme panoramique, on installe dans la tour le premier ascenseur du Japon directement importé de New-York. Il sera cependant démonté six mois après sa mise en service à cause de pannes fréquentes et du bruit insupportable. Au sommet de la tour, on trouve des magasins qui vendent des produits importés d'Occident, des longues vues pour observer le paysage et même des téléphones publiques.

> 相形自然恐ろしくなり慾より他のものには動きもせざる眼の光りは火事場の太陽の如く、慾に鍛ひし面の皮無常にも恋にも笑窪ひとつ皺半分よせざるべきやう張りつめて、ぎらぎらと油ぎつた鼻の頭頬のあたり恰然粗塗の閻魔をあざむく、此姿を彼世から女房に見せたし。湿とても婚礼の夜のさゞめごとにをんぎやをんぎやうんとは唸らざりしなるべし。
>
> Ashinuma Shimeru, désireux d'obtenir une bonne fortune pour sept générations, voulut pratiquer l'enseignement ésotérique de Ganesha-Vinayaka. Le premier du mois, il se cloîtra dans une pièce sombre, s'assit devant l'autel confectionné avec de la bouse de vache séchée sur lequel il plaça une statuette en bois de santal qu'il avait préparée : haute de sept pouces, la tête représentait un éléphant et le tronc les corps fermement enlacés d'un homme et d'une femme. D'abord, la conjuration physique : *nōmaku hinayaka shiya ashitsuchi*… Puis la conjuration spirituelle : *ongirigya*. Et enfin, la conjuration de l'essence spirituelle : *ongya ongya unsohaka*. Il répéta encore et encore les trois conjurations. Il enchanta ainsi un bol en bronze rempli de deux litres d'huile de sésame. Après cent-huit fois, il eut enfin terminé. Il fit ensuite bouillir l'huile dans laquelle il plongea la statuette qu'il reposa sur l'autel. Il versait l'huile avec une cuillère en bronze sur la tête de la statuette : quatre fois à l'aube, trois fois à midi. Et tous les jours, tous les jours, il chauffait son huile ; il la chauffait et la versait sur la statuette. Il mangeait les boulettes de riz ou les radis qu'il avait fait trempé dans l'huile : *namu hinayaka shiya ashitsuchi*. Il versait l'huile : *ongya ongya unsohaka*, criait-il, avançant les lèvres et gonflant le gosier. Il priait : *Yakanayaka hinayaka hinayaka*. Il scellait le charme incantatoire : *onhikara* bla bla bla. Comme il avait bien appris les invocations, célébrations et conjurations ! Il avait même appris la loi des accords en scellant le charme de Tejorāshi : *haramata niei sohaka*. Il pria avec ferveur encore et encore pendant six jours, sans détourner son regard ni jamais rien omettre. À la fin, ses yeux se fatiguèrent, sa voix s'enroua. « Encore un jour avant l'accomplissement de mon souhait ! Je dois absolument tenir bon. » Il rassembla tout son courage : *ongya ongya un un*. Il grognait, vociférait et en reprenant son souffle, il pensait : « Je n'abandonnerai pas, dussé-je en mourir ! ». Et il se posait fermement devant l'autel en bouse de vache : *acha nacha shuhacha*, rugissait-il, *baribatchi sohaka*, beuglait-il. Il déversait l'huile qui bouillonnait comme un crabe fait des bulles sur la tête de la statuette qu'il serrait dans ses bras. Dans toute la pièce jaillissait l'odeur de l'huile et hurlait un vent tiède. La sueur grasse coulait comme une cascade sur ses vêtements au point de les faire moisir, mais ce n'était pas le moment de se préoccuper de cela. Les gouttes d'huile éclaboussaient ses membres mais il ne les essuyait pas. « Je dois à tout prix obtenir une bonne fortune pour sept générations ». Et il frottait son corps et avivait son esprit avec une folie furieuse. Son visage devint effrayant ; la lueur de ses yeux qui ne sourcillaient que pour le désir était comme le feu d'un incendie. La peau de sa face forgée par le désir se tendit, elle qui restait impassible devant l'impermanence ou devant l'amour. Le bout de son nez et ses joues luisants de graisse le faisait ressembler à un démon des enfers peint à gros traits. Il faudrait que sa femme décédée puisse voir cela : Shimeru n'avait certainement pas hurlé *ongya ongya un* lors de sa nuit de noce.

Aussi, il est clair que lorsque Rohan transpose le modèle carriériste dans le monde de l'art, il prend une autre signification. La différence tient sans doute à ce qu'il considère, dans une perspective *fūryū*, que l'artiste se doit d'être désintéressé de l'argent et de la gloire. Son ambition est au service d'un idéal immatériel.

Ce que je voudrais avant tout souligner, c'est le lien singulier qui unit Rohan à cet univers d'artisans-artistes ambitieux mais désintéressés à la fois.

Qu'il fut lui-même un homme ambitieux paraît incontestable. Sa volonté de réussir, de se faire un nom a déjà été évoquée (chap. 2). C'est en somme un écrivain qui avait certainement une idée très élevée de son art et de hautes aspirations, caractéristiques qu'il partage avec la plupart des jeunes romanciers qui firent leurs débuts sur la scène littéraire à la fin des années 1880. Il serait aisé de lire ses nouvelles d'artisans dans le prolongement de ses idéaux. Dans cette perspective, apparaîtrait avec clarté cette sorte d'instant de grâce dans le *bundan* autour de 1890, où tous les possibles, tous les espoirs restent ouverts. Laissant place, très vite, au doute, puis à la désillusion. En effet, si l'on étendait le corpus des œuvres d'artisans aux artistes en général, on pourrait y ajouter *Kekkōsei* 血紅星 (*L'Étoile rouge sang*, 1891)[348] et *Yūfuku shijin* 有福詩人 (*Le Poète fortuné*, 1894)[349], qui mettent respectivement en scène la mort d'un poète enfermé dans son idéal et la souffrance d'un autre poète qui a vendu son âme aux médias. Ses deux dernières nouvelles d'artisans enfin, *Chōchūsho* (*Lettre derrière le rideau*, 1898) [renommé *Fūryūma (Le Démon de l'amour)*] et *Wankyū monogatari* (*Histoire de Kyūbei le potier*, 1899-1900) proposeraient des anti-modèles de la persévérance artistique, car les protagonistes doivent leur succès (éphémère) à l'espionnage des techniques secrètes de leurs concurrents ; succès frauduleux qui leur vaudra respectivement la cécité et la folie. Triste sort en effet réservé aux artistes rohaniens peu après le tournant de 1890.

On pourrait ainsi lire dans cet univers romanesque l'expression d'une ambition et de doutes en matière d'écriture. Pourquoi pas ? Mais pour revenir aux trois premières nouvelles et à la problématique qui me préoccupe, il apparaît clairement que Rohan est assez conscient de l'affinité qui le relie à ses héros, mais loin d'en faire des alter ego, il se pose, lui, l'auteur de *Fūryūbutsu*, en contre-modèle par le biais de la préface.

L'édition originale était en effet précédée d'une préface (voir la traduction en annexe) dans laquelle l'auteur parodie son travail d'écriture. Sur un ton comique, il retrace la création de son roman depuis le moment où il en reçoit la commande. Désespéré par son manque de talent, il fait le tour des monastères pour réclamer une aide divine. Sans succès. L'inspiration ne venant pas, il décide de se venger en mettant le feu à une statue de Benten, mais son obstination avait dû toucher la déesse, car elle le sermonne et, soudainement inspiré, il écrit son roman d'une traite. Le parallèle avec Shuun qui tente de détruire sa gravure mais obtient finalement le salut est évident. On trouve un

[348] Publié dans le *Minken shinbun* 民権新聞 à partir du 24 juin 1891 *(RZ II 69-90)*. *L'Étoile rouge sang* est un récit satirique et allégorique. Le Vénérable Kaihi 皆非居士, « Tout est inexistant », est un poète orgueilleux qui se moque de tout et professe un nihilisme absolu. Il s'est retiré du monde pour parfaire son art dans l'espoir de créer une poésie unique et éternelle. Un soir, il est invité par la belle Change dans son palais sélène. Mais quand au terme du banquet on lui demande une composition sur le thème de l'homme ou tout simplement sur lui-même, il devient tout rouge et explose dans le vide infini de l'univers. Il ne restera de lui qu'une étoile rouge sang.

[349] Voir résumé p. 182.

autre indice qui révèle clairement l'intention autodérisoire de l'auteur. Dans la dernière phrase du chapitre dix, quand la gravure se met à bouger, Rohan conclut par un « mystère, mystère, profondément étrange » (*gen no mata gen maka fushigi* 玄の又玄摩訶不思議). Or il utilise la même expression déformée à la fin de sa préface : « bizarre-bizarre et ridiculement étrange » (*hen no mata hen baka fushigi* 変の又変馬鹿不思議). L'effet parodique de ces deux propositions en écho était mûrement réfléchi, car dans les éditions ultérieures, la préface disparaît complètement en même temps que cette dernière expression du chapitre dix, alors que le reste du texte ne subit quasiment aucune modification.

Quelles qu'eurent été ses aspirations secrètes, dès qu'il s'agit de se montrer au public, devant ses lecteurs ou même ses amis (on l'a vu à travers ses journaux de voyage), Rohan ne peut s'empêcher de prendre la pose d'un écrivain détaché, léger et cocasse. Alors, joue-t-il le double jeu d'un romancier idéaliste et ambitieux sous couvert d'un gribouilleur désinvolte ? En partie oui, sans doute. Car désamorcer toute prétention par le cocasse est un trait de sa posture de *fūryūjin*.

Mais il n'est pas certain qu'il ait ressenti cette sorte d'ambivalence comme une contradiction, au contraire, cela faisait sans doute partie du plaisir de décliner son identité sous plusieurs modes. Prenons, toujours dans le même domaine, cet exemple singulier.

La troisième Exposition Industrielle Nationale avait été inaugurée le premier avril 1890 dans le parc d'Ueno. Pour promouvoir l'événement, la presse quotidienne avait déployé de grands efforts et dépêché sur place ses meilleurs reporters. Au *Yomiuri*, Shōyō ou Kōyō écrivirent des articles pour donner leurs impressions. Rohan ne fut pas en reste : le 29 mars déjà, il publia un article introductif, *Hakurankai shuppinjin no yūjin kakui ni tsugu* 博覧会出品人の友人各位に告ぐ *(À tous mes amis qui présenteront leur création à l'Exposition)*, puis durant tout le mois d'avril, du 5 au 30 pour être précis, il donna un compte rendu, en onze livraisons, intitulé *Kushinroku* 苦心録 *(Chroniques d'un travail astreignant)*. Il ne s'intéresse pas aux objets directement, mais au labeur des artisans qui les produisirent. Or c'est exactement au même moment, du 8 au 29 avril, qu'il publie son *Higurashi monogatari (Récits de vie au jour le jour)* où il se met en scène comme un romancier faussement spirituel qui participe au Salon du Roman. À l'exposition nationale qui rassemblait la fine fleur de l'artisanat, il oppose ainsi un groupement hétéroclite de romanciers prétendument *fūryū* mais plutôt risibles. Pourtant, c'était bien le même Rohan qui signait de son nom les chroniques et ce récit, passant sans complexe du masque du reporter sérieux à celui du littérateur bouffon.

En analysant l'attitude des membres du Negishi vis-à-vis de cette exposition, Fujii Hidetada[350] pensait déceler une angoisse face à la modernité. Plus précisément, il parlait d'un sentiment mêlé de répulsion et d'adhésion chez Aeba Kōson, d'un regard froid et distant chez Morita Shiken. Quant à Rohan, en ne se laissant pas émerveiller par les objets mais en cherchant à comprendre ce qu'il y a derrière (l'effort des artisans), il aurait critiqué la tendance moderne à privilégier le matériel et le public. Sekiya Hiroshi[351], en réfutant l'amalgame entre modernisation et matérialisme, a apporté d'intéressantes précisions sur le regard critique de Rohan. Dans l'introduction de *Higurashi monogatari*, celui-ci se moque des gens qui s'endimanchent pour aller se faire un savoir bon-marché en visitant l'exposition, puis dans une des compositions, un grand philosophe, le Professeur Tortillon (Nejikuri hakase ねぢくり博士), expose sa théorie de la spirale comme principe absolu de l'univers contre la science occidentale qui mesure et délimite tout de manière systématique et carrée. Sa critique ne viserait pas simplement l'occidentalisation ou le matérialisme, mais le mécanisme même de l'exposition qui, en extirpant les objets de leur contexte culturel, en brisant le lien qui unit les hommes et les choses dans un espace traditionnel et régional, cherche à inculquer au public le nouvel ordre moderne.

Or si cette modernité, dans ce qu'elle peut avoir d'angoissant, est à la fois apprivoisée et critiquée par le biais du cocasse, il faut également reconnaître son côté fascinant. Car on décèle chez Rohan une forte attirance vers ce qu'elle peut offrir à l'artiste/écrivain et qui se combine avec ses propres rêves de dépassement et de transcendance. Une part de lui le pousse à se jeter corps et âme dans la création littéraire et en même temps, il est saisit d'une crispation, un mouvement de recul exprimé par un rire sarcastique. Son attitude face à son statut d'écrivain dans un monde moderne reste donc complexe – comment pourrait-elle ne pas l'être ? – et il me semble qu'en un sens, être *fūryū*, signifiait pour lui maintenir une sorte distance de sécurité avec la modernité, faire comme si elle lui glissait sur la peau, l'interrogeait, l'intriguait certes un peu, mais sans le modifier.

5.2 Genèse de « Daishijin » : un rapport ambigu au cocasse

J'ai dégagé plusieurs fois au cours de mon analyse une tension chez Rohan autour de la notion de cocasse. Elle fait écho à une tendance plus générale dans le *bundan* à refouler

---

[350] « Rakkyō to kukyō to – Rohan no *Kushinroku* no shūhen » 楽境と苦境と－露伴『苦心録』の周辺 (Dans le bonheur et l'adversité – autour de *Chroniques d'un travail astreignant* de Rohan), in *Tōkai gakuen kokugo kokubun* 東海学園国語国文 IX (1979).

[351] « Rohan no Meiji nijūsan-nen – hakurankai to kyōkō no aida de » 露伴の明治二十三年－博覧会と恐慌の間で (Rohan en 1890 – Entre l'Exposition Nationale et la crise), in *Bungaku* 文学 IV-4 (1993), pp. 104-112.

délibérément le rire comme quelque chose d'inadéquat aux aspirations des nouveaux romanciers à une littérature artistiquement et éthiquement élevée. Or si, comme je l'ai montré dans le chapitre précédant, Rohan s'éloigne des mises en scène cocasses, ce n'est pas seulement une conséquence passive de l'évolution des goûts d'une époque, mais également le résultat d'une sorte de réflexe d'autocensure. Je crois pouvoir le déceler dans les différentes variantes du texte de *Taidokuro (Face au crâne)*. Pour ce faire, il convient de replacer l'œuvre dans le contexte de sa genèse. Car il ne constitue qu'une partie d'un projet de roman intitulé *Daishijin* 大詩人 *(Le Grand Poète)*[352]. Le roman ne vit jamais le jour[353], mais trois œuvres œuvres naquirent de son éclatement : deux nouvelles, *Engaien* 縁外縁 *(Liaison contre destin)* / *Taidokuro* 対髑髏 *(Face au crâne)*[354] et

---

[352] Dans la poétique traditionnelle, la terminologie fait clairement la distinction entre les poètes de *waka* (*kajin* 歌人), de *haikai* (*haijin* 俳人) ou de *kanshi* (*shijin* 詩人). *Shi* 詩 désigne donc habituellement la poésie chinoise, mais avec l'apparition d'une « poésie de forme nouvelle » (*shintaishi* 新体詩) à l'ère Meiji, son sens s'élargit pour désigner également cette poésie d'inspiration occidentale, voire la poésie en général. Autour de 1890, notamment chez les auteurs proches du romantisme, *shi* désignait la quintessence de l'expression littéraire. Pour Ishibashi Ningetsu 石橋忍月 (1865-1926) par exemple, toute « écriture artistique » (*bijutsuteki no moji* 美術的の文字), quelque soit sa forme (poésie, théâtre, roman…), appartient au domaine de *shi* (on pourrait traduire « Poésie » avec une majuscule) : « Il y a Poésie là où la vie de l'âme *(Seelenleben)* et de l'esprit *(Geistesleben)* humain se manifeste artistiquement par le biais du langage. » 詩とは言葉の働きに由つて人間の性情生活(ゼーレンレーベン)と意思生活(ガイステスレーベン)とが美術的に発揮せられたるもの也 (*Sōjitsuron* 想実論 *(De l'idée et du réel)*, *Kōko shinbun* 江湖新聞, 30 mars 1890). Il faut entendre le « Grand Poète » (*daishijin* 大詩人) de Rohan avec cette connotation de sublime et d'universel. Cela dit, chez lui *shi* s'ancre dans l'esthétique *fūryū*, alors que pour Ningetsu il possède une dimension profondément humaine, incompatible avec ce *fūryū* qu'il juge superficiel et détaché du monde. On retrouve typiquement ce rejet dans le *Shijinron* 詩人論 (*Le Poète*, paru dans *Nihonhyōron* 日本評論, mai 1890) du pasteur Uemura Masahisa 植村正久 (1858-1925) qui voit dans *The Lady of Shalott* (1833) d'Alfred Tennyson (1809-1892) la métamorphose du « poète *fūryū* » (*fūryū no shijin* 風流の詩人), détaché du monde et centré sur son petit univers, en « poète humaniste » (*jinrui no shijin* 人類の詩人) qui regarde en face la vie de son temps.

[353] J'ai eu la chance de découvrir des fragments inédits du manuscrit original au printemps 2004 chez un antiquaire de Kanda. Je me réfère dans les pages qui suivent à l'étude que j'ai menée avec M. DEGUCHI Tomoyuki 出口智之 sur cette pièce très intéressante pour une approche génétique du *Grand Poète* et que nous avons publié dans le numéro spécial de la revue *Bungaku* 文学 VI-2 (2005) [*Kōda Rohan – Kindai o wataru shijō* 幸田露伴－近代を渉る詩情 *(Kōda Rohan – poète des temps modernes)*] : Nicolas MOLLARD, DEGUCHI Tomoyuki, « Shinshutsu Kagyū Rohan-cho *Daishijin* sōkō » 新出　蝸牛露伴著「大詩人」草稿 (Nouvelle découverte : le manuscrit du *Grand Poète* par Kagyū Rohan), pp. 31-54 ; suivi de DEGUCHI Tomoyuki, « *Daishijin* kara *Taidokuro* e » 「大詩人」から『対髑髏』へ (Du *Grand Poète* à *Face au crâne*), pp. 55-64 ; et de Nicolas MOLLARD, « Shakashijinron ni hisomu onna no koe » 釈迦詩人論に潜む女の声 (La Voix de le femme derrière la théorie du Bouddha poète), pp. 65-70. Des reproductions du manuscrit sont disponibles dans les archives Internet de *Bungaku* : http://www.iwanami.co.jp/bungaku.

[354] L'œuvre est publiée en trois livraisons les 3, 18 janvier et 3 février 1890 dans la revue *Nihon no bunka* 日本之文華 sous le tire de *Liaison contre destin*, mais elle sera renommée *Face au crâne* lors de sa publication en volume le 17 juin 1890 dans *Hazue-shū* 葉末集 *(Recueil de la pointe d'une feuille)*. Le titre oscillera entre les deux dans les versions ultérieures. *(RZ I 135-167)*

Dokushushin 毒朱唇 *(Venimeuses lèvres de corail)*[355], ainsi qu'un poème intitulé *O-Fumi-sama o tomurau* おふみ様を弔ふ *(Élégie funèbre en l'honneur de dame O-Fumi)*[356].

Venimeuses lèvres de corail n'est pas vraiment, de l'aveu de l'auteur lui-même, ce que l'on a coutume d'appeler un roman[357]. Il s'agit plutôt d'une sorte de satire présenté dans l'écrin d'une intrigue minimale. Une belle femme de vingt-cinq, vingt-six ans vit seule près d'un torrent dans les monts Akagi. Elle s'est retirée du monde par amour pour le Bouddha Shakyamuni et déclare aux rares passants qu'elle racontera son histoire contre un tonnelet de saké. Un jour, un joyeux luron un peu instruit, piqué par la curiosité, lui apporte le tonnelet demandé, que la femme avale d'un trait. Puis elle lui explique qu'elle est amoureuse de Shakyamuni car c'est le plus grand poète de tous les temps. L'homme rétorque qu'à son avis ce n'est qu'un fabulateur, que certains le tiennent pour un philosophe, d'autres pour un saint, mais Shakyamuni en tant que poète ?, cela vaut bien quelques explications. Avant de poursuivre son récit, la femme l'avertit qu'il ne doit en aucun cas s'endormir. Puis elle lui déverse un interminable flot de paroles pour critiquer violemment toutes les exégèses passées et expliquer sa vision de Shakyamuni : c'est un grand poète qui a compris l'aspect éphémère de la vie humaine ; mu par une grande compassion pour ses prochains, il a composé de nombreux poèmes que les gens appellent vulgairement des soutras. Mais l'homme ne peut résister à cet interminable sermon et finit par s'endormir. Ulcérée, la femme lui vomit le saké sur la tête : il s'enfuit en courant, tandis qu'elle disparaît sans laisser de traces. Ne reste que le cri des singes dans les arbres.

La publication de l'*Élégie funèbre en l'honneur de dame O-Fumi* est antérieure de deux mois à celle des deux nouvelles (*Liaison contre destin* et *Venimeuses lèvres*) : c'est la seule trace publiée du projet initial avant qu'il ne se scinde en deux. Un voyageur nommé Rohan atteint à la tombée du soir une cabane isolée dans les montagnes où il rencontre le fantôme d'O-Fumi. Elle lui raconte son amour pour Shakyamuni avant de disparaître avec la venue du jour, laissant Rohan seul à pleurer sa disparition.
On reconnaît dans ce poème les principaux traits caractéristiques des deux nouvelles. La topographie, le nom du héros, sa rencontre avec un fantôme et leur discussion

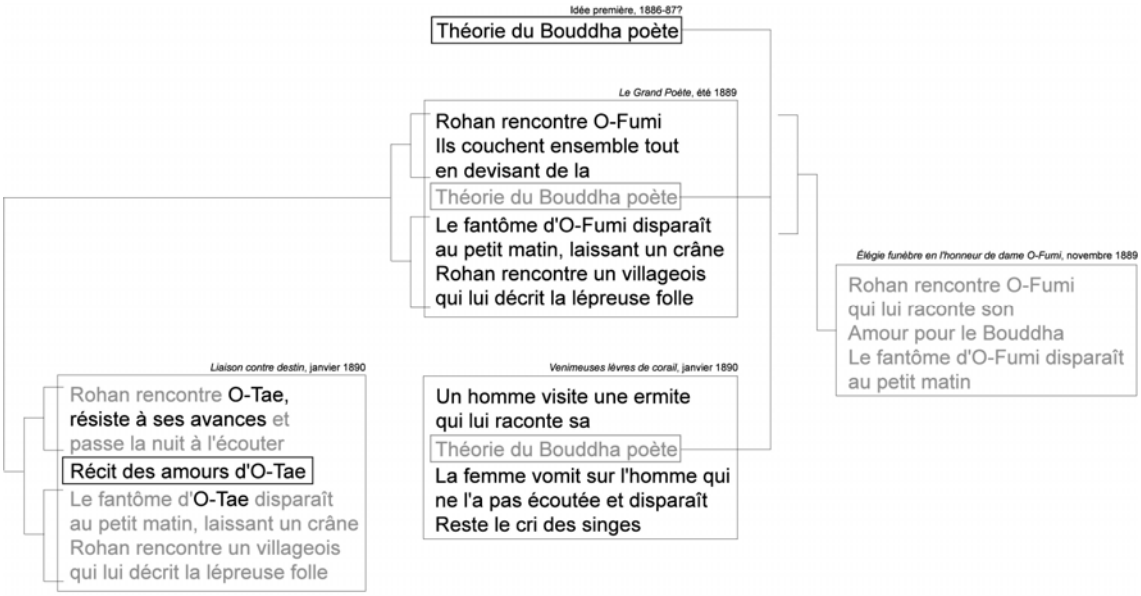
[355] Publié le 19 janvier 1890 dans la revue *Miyako no hana* 都の花 *(RZ I 117-134)*.

[356] Publié le 13 novembre 1889 dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞 *(RZ XIII 41-43)*. Ces trois œuvres sont proposées en traduction française dans l'annexe.

[357] Rohan écrit en guise de postface : « Cher lecteur, cette œuvre mérite difficilement le nom de roman. Ce sera la seule et unique fois, car je n'écrirai plus quelque chose de ce genre. Merci de votre indulgence. » 読者諸君に願ふ、此篇小説とは申し難き者なれど、是も只一度なり、二度とは此様の者作り申さゞるべければ、扞げて大目に見給はんことを *(RZ X 196)*

jusqu'à sa disparition au petit matin forment la trame grossière de *Liaison contre destin* (à la différence notoire de l'absence de la lépreuse). La déclaration d'amour d'O-Fumi résume assez bien le long discours de la femme des *Venimeuses lèvres de corail*.

Tableau résumant la dispersion des éléments narratifs suite à l'éclatement du *Grand Poète*



Chronologie du *Grand Poète* et de ses avatars

1886-87 ?	Pendant son séjour en Hokkaidō, Rohan aurait échafaudé la Théorie du Bouddha poète
été 1889	Rohan envoie une lettre à son éditeur, Yoshioka Tetsutarō, où il parle de la parution à venir du *Grand Poète*
septembre ?	Le manuscrit est presque achevé (ce sont des fragments de ce manuscrit qui ont été retrouvés)
12 septembre	Publicité dans *Bunko* annonçant la parution du *Grand Poète*
23 septembre	Publicité pour la parution en octobre du *Grand Poète* dans le volume 5 de *Shincho hyakushu* (où paraît *Le Bouddha d'Amour*)
13 novembre	Parution du poème ***ÉLEGIE FUNEBRE EN L'HONNEUR DE DAME O-FUMI***
30 décembre	Éditorial dans *Iratsume* qui annonce la parution de *Venimeuses lèvres de corail*, un avatar du *Grand Poète* qui n'a pas vu le jour
3 janvier – 3 février 1890	Parution de ***LIAISON CONTRE DESTIN***
19 janvier	Parution de ***VENIMEUSES LEVRES DE CORAIL***
17 juin	*Liaison contre destin* renommé ***FACE AU CRANE*** (mais le titre oscillera entre les deux selon les éditions)
juin 1897	*Venimeuses lèvres de corail* et *Liaison contre destin* sont réunis sous le titre ***LE GRAND POETE*** (unique apparition de ce titre)
juin 1902	Nouvelle version de *Liaison contre destin*
mai 1916	Nouvelle version de *Face au crâne*

La première mention du projet littéraire connu sous le nom de *Grand Poète* apparaît dans une lettre que Rohan adresse à l'éditeur Yoshioka Tetsutarō 吉岡哲太郎[358], vraisemblablement au cours de l'été 1889.

[358] Yoshioka Tetsutarō (dates de naissance et de mort inconnues) était le patron de la maison d'édition Yoshioka shosekiten 吉岡書籍店. Il fit la connaissance d'Ozaki Kōyō quand ils étaient tout deux étudiants à l'Université impériale de Tōkyō. C'est d'après les conseils de celui-ci qu'il lança au début de cette année 1889 la série *Shincho hyakushu* 新著百種 *(Cent nouvelles publications)* dont le premier numéro fut le roman de Kōyō *Ninin bikuni irozange* 二人比丘尼色懺悔 *(Confessions amoureuses de deux nonnes)*. Kōyō présenta Rohan à Yoshioka qui publiera *Fūryū-butsu* 風流仏 *(Le Bouddha d'Amour)* dans le cinquième volume de la série. [SUGA Satoko 菅聡子, « Shoki Ken'yūsha to Yoshioka shosekiten » 初期硯友社と吉岡書籍店 (Le Groupe

拙著大詩人の儀、昨日、紅葉詞兄とも相談いたし候ひしに「ナニよかろう、おもしろし」などゝの説に付、いよいよ出板いたしたく、迂生は素より乱暴の積りにも無之候へば、是非とも出板願ひたく存候。然し万々一、当局者の認定をもつて発売禁止など蒙り候節は甚だ御迷惑との御懸念も御座候べけれど、虎穴に臨まずんば虎子を得ぬ理屈、（中略）先日お話しのごとく、先づ一千部だけ出板してステロウに取り置かれたく、画は表紙にのみ少し色まぜて用ゐたく候。新著其他広告には
方外小説（此四字は改め難し）大詩人　変幻奇怪の異文字なり
位の調子にて是非やられたく願上げ候。
其他万縷又々御面晤に譲る。

J'ai discuté hier avec M. Kōyō à propos de mon œuvre *Le Grand Poète*. « Très bien ! Captivant ! … » En entendant ces propos, j'ai eu de plus en plus envie de la voir paraître. Je n'ai aucunement l'intention de vous forcer la main, mais j'aimerais vraiment que vous la publiiez. Vous craignez sans doute de vous retrouver dans une situation fort embarrassante si d'aventure elle essuyait une interdiction de vente auprès des autorités, mais qui ne risque rien n'a rien. […] Comme nous avons discuté l'autre jour, tirons d'abord mille exemplaires et conservons les stéréos. Pour les illustrations, j'aimerais un peu de couleurs sur celle de couverture. Pour la publicité dans *Shincho [hyakushu]* ou autre, je voudrais absolument quelque chose du genre :

> Roman érémitique (ne pas modifier ces deux mots) *Le Grand Poète* Prose fantomatique et mystérieuse

Pour le reste, nous discuterons des détails lors de notre prochaine rencontre.
(RZ annexe II 415)

Suivant les recommandations de Rohan, Yoshioka fait paraître deux publicités au cours du mois de septembre annonçant la publication imminente du *Grand Poète*. La première dans le vingt-sixième numéro de la revue *Bunko* 文庫 (12 septembre) :

露伴子著
大詩人　全
釈迦ハ宗教創立者ニモアラス哲学者ニモアラス
Me Rohan
Le Grand Poète version complète
Shakyamuni n'est ni le fondateur d'une religion, ni un philosophe !

La seconde, dans le cinquième volume de la collection *Shincho hyakushu* 新著百種 où parut le *Bouddha d'Amour* (23 septembre) :

露伴子著
法外小説　大詩人　全
古今未曾有にやかましき〇古今未曾有に艶ぽき〇古今未曾有にめづらしき何だか訳の分らないものなり来月早々発売致すべし出たら是非買て見るべし古今未曾有に面白き事請合なり
発兌はよし岡売捌は各地書林
Me Rohan
Roman extraordinaire[359] *Le Grand Poète* version complète.
Galimatias polémique, érotique et exceptionnel sans précédent. En vente le mois prochain. Achetez-le absolument dès sa parution. Étonnement garanti.

Ken'yūsha dans sa première période et les éditions Yoshioka shosekiten), in *Ensō* 淵叢 VIII-3 (1999), pp. 75-86]

[359] Il s'agit ici probablement d'une coquille de l'éditeur, puisque Rohan avait bien précisé « roman érémitique » (*hōgai shōsetsu* 方外小説) dans sa lettre. *Hōgai* 方外 (litt. quitter le monde) a été remplacé par un homonyme plus courant : *hōgai* 法外 (extraordinaire).

> Publié par Yoshioka. En vente dans toutes les librairies.

À ce moment, le manuscrit était quasiment prêt pour l'impression. Pourtant, il ne sera jamais publié en l'état. Rohan ou son éditeur avaient-ils finalement craint la censure de ce roman d'un « érotisme sans précédent » ?[360] À moins que des tensions internes au texte ne soient apparues à la relecture[361]. Toujours est-il qu'il faudra attendre le 13 novembre pour retrouver la trace du *Grand Poète* sous la forme de l'*Élégie funèbre en l'honneur de dame O-Fumi*. La phrase introductive atteste la filiation :

> お文とハ余が小説「大詩人」篇中の女主人公にて其亡霊露伴子と徹宵して語るも忽然とほろぶ
> O-Fumi est l'héroïne de mon roman *Le Grand Poète*. Son fantôme discute toute la nuit avec Rohan puis disparaît tout à coup.

Il est possible que ce poème ait été inclus dans le texte original : un hommage qu'aurait rendu le voyageur « Rohan » au fantôme d'O-Fumi après la découverte de son crâne. À moins que ce soit l'écrivain lui-même qui, attristé par l'avortement de son projet, ait voulu rendre un dernier hommage à son héroïne. Voire les deux. Quoi qu'il en soit, à partir de ce moment, le roman initial va se scinder en deux entités qui paraîtront séparément au mois de janvier 1890 : *Venimeuses lèvres de corail* et *Liaison hors destin*.

Comme le confirme un éditorial paru le 30 décembre 1889 dans la revue *Iratsume* 以良都女[362], *Venimeuses lèvres* reprend la théorie du Bouddha poète, replacée dans une nouvelle trame narrative réduite au strict minimum :

> 露伴子は曾て大詩人といふものを出版しさうにして思ひかへて止めましたが、更に作り直して毒朱唇と題し、来年の都の花へ出す事になりました。大詩人と言つた時は中に婦人と男子が寝ながら釈迦を品評するとの物語りが有つたとのこと、今《毒朱唇》には其段だけ抜きましたが、趣意は大抵同じこと、何にしろ奇な趣向です。
> Me Rohan était autrefois sur le point de publier une œuvre intitulée *Le Grand Poète*, mais il s'est ravisé et a tout arrêté. Il l'a réécrite et renommée *Venimeuses lèvres de corail*, qui paraîtra l'année prochaine dans *Miyako no hana*. Dans *Le Grand Poète*, il y avait l'histoire d'un homme et une femme qui couchent ensemble tout en devisant sur Shakyamuni. *Venimeuses lèvres* est extrait de ce passage, mais l'intention reste à peu près la même. C'est en tous cas une idée singulière.

D'un autre côté, pour combler le vide laissé par l'extraction de la théorie du Bouddha poète, Rohan invente une nouvelle histoire à placer dans la bouche de son héroïne (le récit de son amour infructueux avec un jeune aristocrate) et retouche légèrement

---

[360] Ce serait la même infortune que connaîtra la première version de *Fūryūma* 風流魔 *(Le Démon de l'Amour)* l'année suivante : Rohan essuiera le refus de deux éditeurs, réticents à publier un texte qu'ils jugeront trop osé, avant de trouver en Mori Ōgai un allié qui acceptera de le faire paraître dans la revue qu'il édite alors, *Shigarami-sōshi*.

[361] Sur le manuscrit, le titre « Grand Poète » a été tracé, puis réécrit et tracé à nouveau. Peut-être un symptôme de tensions internes, car si la théorie du Bouddha poète était au cœur du projet initial, son évolution a déplacé le thème vers d'autres éléments de l'intrigue : à ce stade le titre ne reflétait déjà plus l'intention de l'auteur et l'œuvre était sur le point d'éclater.

[362] Cette revue était édité et publiée par Yamada Bimyō 山田美妙 depuis octobre 1888. Bimyō éditait également à l'époque la revue *Miyako no hana* 都の花 dans laquelle paraîtra *Venimeuses lèvres*.

l'intrigue initiale pour l'adapter à ce changement. Une nouvelle œuvre voit le jour : *Liaison hors destin*.

L'épopée du *Grand Poète* ne se termine pas ce mois de janvier 1890. En effet, le 17 juin, paraît le premier recueil d'œuvres de Rohan, *Hazue-shū* 葉末集 *(Recueil de la pointe d'une feuille)* qui contient le texte à peine modifié de *Liaison contre destin* sous le nouveau titre de *Taidokuro* 対髑髏 *(Face au crâne)*. En juin 1897, un numéro spécial de la revue *Taiyō* 太陽 publie une sélection de « chef-d'œuvres » d'écrivains contemporains où figurent les deux romans *Venimeuses lèvres de corail* et *Liaison contre destin* réunis sous le titre général *Le Grand Poète*. C'est l'unique apparition de l'ensemble de l'œuvre sous ce titre, car dans les recueils subséquents, y compris la première édition des œuvres complètes publiée du vivant de Rohan, elle restera scindée en deux entités autonomes. Les *Venimeuses lèvres* tombent plus ou moins dans l'oubli. Par contre, *Liaison contre destin* / *Face au crâne* (le titre oscille d'une édition à l'autre avant de se fixer sur le second) connaît une meilleure fortune. Rohan modifie encore significativement le texte à deux reprises : la version de *Liaison contre destin* insérée en juin 1902 dans les *Rohan sōsho* 露伴叢書 *(Œuvres de Rohan)* et celle de *Face au crâne* en mai 1916 dans le recueil *Hakuro Kōro* 白露紅露 *(Rosée blanche, Rosée rouge)*[363].

5.2.1 L'œuvre originale

Les fragments retrouvés du manuscrit du *Grand Poète* réunissent une préface de l'auteur, les dix premières pages du roman comportant toutes les lectures des caractères *(furigana)*, ce qui laisse supposer qu'elles devaient être prêtes pour l'édition[364], ainsi que la dernière page sans *furigana*, incluant la postface. Cela représente vraisemblablement en volume entre un tiers et un quart de l'ensemble de

---

[363] Cette dernière version est choisie pour figurer dans la première édition des œuvres complètes de 1930 publiée du vivant de l'auteur. Mais, étrangement, les compilateurs de la seconde édition de 1952 ont concocté un mélange posthume des versions de 1890, 1902 et 1916. Et plus étrangement encore, c'est sur cette dernière version que se sont fondés de nombreux critiques. On doit à NIHEI Aizō, « *Daishijin* no kōsō » 「大詩人」の構想 (La Structure du *Grand Poète*), in ID., *Wakaki hi no Rohan*…, pp. 374-439, puis SEKIYA Hiroshi, « *Taidokuro* no mondai »…, d'avoir mis un peu d'ordre dans cette confusion. On notera également qu'il était tout à fait inhabituel pour Rohan de remanier ses textes aussi largement et sur une si longue période. En fait, il semblerait que cette œuvre lui soit rapidement parue déplaisante (il fût même vivement critiqué par une connaissance qui pensait que Rohan avait pris pour modèle une de ses proches atteint par le bacille de Hansen) : sa fille se souvient qu'il devenait sombre à chaque fois qu'elle essayait de lui en parler [« Taidokuro no koto » 対髑髏のこと (À propos de *Face au crâne*), in *Tosho* 図書, 5 mars 1955, voir KŌDA Aya 幸田文, *Kōda Aya zenshū* 幸田文全集 *(Œuvres complètes de Kōda Aya)*, vol. 4, 1995, pp. 391-396].

[364] Le degré de finition élevé du manuscrit permet d'estimer sa date de rédaction au mois de septembre 1889, quand paraissent les publicités annonçant sa publication prochaine.

l'œuvre. Excepté la préface totalement inédite, le texte est très proche de celui de *Liaison contre destin* : il raconte l'histoire de « Rohan » jusqu'au moment où O-Fumi (renommée O-Tae dans *Liaison*) lui propose de coucher avec elle (cela correspond à l'ensemble du premier chapitre de *Liaison*, sans la récitation du texte taoïste de la *Cessation des désirs*). Ne subsiste ensuite que la dernière page, qui contient la fin de la description de la lépreuse et la postface. Sur la huitième page, un passage absent des variantes ultérieures décrit la maison d'O-Fumi où trône un petit autel bouddhique portatif et un lutrin à prière sur lequel a été posé le *Sanka-shū* 山家集 *(Recueil d'une cabane de montagne)* de Saigyō. Cela semble confirmer qu'O-Fumi est bien la femme qui fait l'éloge du Bouddha comme un grand poète. Son discours même est manquant : Rohan a vraisemblablement extrait cette partie du manuscrit comme base pour écrire *Venimeuses lèvres de corail*.

En confrontant les fragments du manuscrit original avec les documents présentés précédemment, on peut tenter de brosser un tableau général du projet initial. Si l'on se réfère à la préface de l'auteur dans le manuscrit, son idée première[365] n'était pas d'écrire un roman, mais vraisemblablement une sorte de petite pièce satirique, un peu dans le genre du *rakugo* 落語[366], dans lequel il aurait exposé sa « théorie » du Bouddha poète. Jugeant cependant l'œuvre un peu aride en l'état, il aurait imaginé une histoire sensuelle pour mieux faire « passer la pilule ».

> 作者申ス
> 此小説ハ誕を主眼とす但し無理に熊胆を飲ましむる事是れ露伴の圧制巧猾なる手管に御座候
> 譚景舛曰く朽縄化して蛇となるダーウ₌ン曰く燕海中に入つて飛の魚となると本文にあるかどうかハ知らねど此篇の立案初ハ小説の如くならざりしに是でハと趣向を変へて佳人才士の舞台になしけるが夫も卑怯なり責任ハ我当るべしと巻中の男を露伴と名付け而して後筆を取りしに胆気ちゞみて憚る所慮る所あるが如くなれバ例の松脂を以て筋骨の離れぬ様ねばらせ桃花湯を用ゐて虚を補ひ石綿丸を服して気を強くしエイエイサラサラサツと書たる狂文章自分ながらも是が小説かと迷ふ所へ御客来りて一読せられ「是れ露伴鰻の頭を食ひ過きたナ「イエ山の芋を「さてハ化かゝり□奴だなト云ふ様な訳なれバ小説の方外なるにハ読者呆れ玉ふな
> 走月雲にさからつて行く此篇を淫詞と見玉ハヾ是非もなくそれまでなり露伴を如何にも致されよいでや文壇の血祭り孫子一妾を切つて女軍整ふ所以に候へバ幸にして露伴が血文学界に澆がバ徒らに悪墨紙を汚す文章を作り居り候より手柄も相立候義にて則ち電光一閃春風を切れや吾首と痩我慢ながら頷を洗ひ居り候につき此篇よくよく御吟味下されたく候
> 運の月いつ日　　啖毒庵入道識
>
> L'auteur déclare :
> Ce roman a pour sujet la salivation[a]. Mais, faire avaler de force du foie d'ours : voilà une manipulation habile et tyrannique de Rohan.
> Tan Jingsheng[b] dit que la corde pourrie se transforme en serpent. Darwin dit que l'hirondelle plonge dans la mer et devient un poisson volant. Je ne saurais dire si cela apparaît dans les textes

[365] Sa conception remonterait au moins à son séjour en Hokkaidō. (selon NIHEI Aizō, « *Daishijin* no kōsō » …)

[366] Petites histoires humoristiques, voire satiriques, narrées par des conteurs professionnels.

originaux. Toujours est-il que la première esquisse de mon œuvre n'était pas un roman. Mais j'ai changé d'idée et j'ai planté un décor avec une belle femme et un gentilhomme[c]. Cependant, jugeant lâche de ne pas prendre mes responsabilités, j'ai finalement nommé le héros de ce livre « Rohan ». Or, après avoir pris le pinceau, je commençai à me dégonfler. Je me montrai hésitant et pensif. Je pris alors ma résine de pin habituelle pour consolider mes articulations, de l'eau de fleur de prunier pour stimuler mon imagination et des pilules d'amiante pour affermir ma volonté. Hop, hop et voilà que j'écrivis ce texte insensé. Alors que je me demandais si c'était vraiment un roman, un ami qui était en visite le lut et me dit : « Rohan, tu as bouffé trop de têtes d'anguilles ! – Non, des ignames ! – Eh bien, tu vas muter maintenant ! »[d] Alors voyez-vous lecteur, ne vous étonnez pas de l'extra-mondanité de mon roman.

Si vous voyez des paroles licencieuses dans cette œuvre qui, comme la lune, remonte le cours des nuages[e], que puis-je y faire ? En sacrifice sur l'autel de la littérature, Sunzi a tué une concubine pour mettre de l'ordre dans son armée de femmes[f]. Si Rohan verse son sang pour le monde des lettres, il aura accompli un exploit plus glorieux que de salir du papier avec sa prose médiocre. Je me lave donc la nuque, prêt à souffrir la décapitation. En attendant, savourez pleinement cette œuvre.

Le cinquième jour du mois du destin
(serait-ce mon jour de chance ?)

L'Ermite bouffeur de venin

---

[a] Parodie de la préface du premier numéro de *Shincho hyakushu*, *Ninin bikuni irozange* 二人比丘尼色懺悔 *(Confessions amoureuses de deux nonnes)* d'Ozaki Kōyō : « L'auteur dit : 1) ce roman a pour sujet les larmes. » 作者曰 一 此小説は涙を主眼とす. Plusieurs auteurs de la série reprirent par la suite cette formule en la modifiant légèrement, ce qui laisse penser que *Le Grand Poète* aurait dû originellement être publié dans *Shincho*. Pour une raison encore obscure, la publication a été retardée et c'est finalement *Le Bouddha d'Amour* qui paraîtra dans le cinquième numéro de la série.

[b] Tan Qiao 譚峭. Maître taoïste du X[e] siècle, auteur présumé du *Hua shu* 化書 (Traité sur les transformations).

[c] *kajin saishi* 佳人才子 : le « roman de la belle et du lettré » (*caizi jiaren xiaoshuo* 才子佳人小説) constitue un genre à part entière de fiction narrative sentimentale en langue vulgaire à la mode en Chine entre 1650 et 1730 environ. Le scénario typique se déroule en quatre temps : « 1) rencontre : un jeune et bel étudiant, talentueux mais souvent sans fortune tombe amoureux d'une jeune fille de bonne famille de merveilleuse beauté et de rare intelligence ; 2) séparation : après une courte et secrète idylle, assortie ou non d'union physique, des circonstances adverses séparent les amants ; 3) mise à l'épreuve de la fidélité : le père de la jeune fille refuse le mariage tant que l'élu du cœur n'est pas reçu aux examens mandarinaux ; 4) réunion finale : succès du jeune homme aux concours de la capitale et triomphe de la fidélité amoureuse. » (R. LANSELLE, *s.v.* « *caizi jiaren xiaoshuo* », in André LEVY (éd.), *Dictionnaire de la littérature chinoise*, PUF, 2000[2])

[d] Jeu de mots autour de l'expression « l'igname se transforme en anguille » (*yamaimo ga unagi ni naru* 山芋が鰻になる) qui qualifie un changement subit et inattendu.

[e] Citation d'un vers de Jia Dao 賈島 (779-843) : « L'étoile filante passe au travers des arbres isolés ; la lune remonte le cours des nuages » 流星透疎木走月逆行雲.

[f] Référence à une anecdote sur Sunzi 孫子 rapportée par Sima Qian 司馬遷 (145-86 *A.C.*) dans ses mémoires. Avant de faire confiance à Sunzi, le roi de Wu lui aurait confié un groupe de cent quatre-vingts femmes pour qu'il fasse la démonstration de son savoir militaire. Pour donner l'exemple et faire régner l'ordre, Sunzi aurait décapité deux favorites du roi.

La trame du récit original est aisée à reconstruire : il s'agit grosso modo de l'histoire de *Liaison contre destin* où la théorie du Bouddha poète remplace le discours d'O-Tae. À en juger d'après les documents (lettre à Yoshioka, publicité de *Shincho*, éditorial d'*Iratsume*), où la question de l'érotisme de l'œuvre est récurrente, il semblerait que la relation entre « Rohan » et O-Fumi ait été beaucoup plus charnelle qu'elle ne paraît dans *Liaison*, et donc plus proche de l'esprit des *sharebon* que Rohan lisait avec avidité à cette époque-là. C'est la partie manquante du manuscrit : difficile d'aller plus loin dans les conjectures sur ce point-là. Par contre, on peut supposer que le discours même d'O-

Fumi n'a subi que peu de modifications lors de sa transposition dans *Venimeuses lèvres de corail*[367]. L'analyse de ses mécanismes se révèle éclairante pour saisir l'esprit cocasse de l'œuvre originale.

La théorie du Bouddha poète est avant tout une vaste satire. Le nouveau titre annonce d'ailleurs la couleur : la femme aux lèvres de corail crache son venin. Contre les érudits en particulier, à qui elle reproche de saisir l'image de Shakyamuni uniquement à travers la raison, d'en faire un théoricien. Les venimeuses lèvres sont certainement plus promptes à bafouer, à mettre en pièce, à nier qu'à reconstruire. Néanmoins, si la femme invite son interlocuteur à faire table rase de ses connaissances passées, c'est également pour affirmer sa vision d'un être humain doué d'une grande sensibilité, d'un poète. L'intérêt de son discours est qu'il repose sur une dialectique du détournement sémantique. Elle saisit le Bouddha avec les termes de la poétique d'un côté et de la littérature libertine de l'autre.

Il y a au cœur de l'expérience de Shakyamuni l'idée d'impermanence (*mujō* 無常) : toute existence est vouée à la disparition. Et cette constatation est la cause d'une souffrance infinie. Plutôt que de voir dans ce premier éveil (*hosshin* 発心) du Bouddha le début d'un détachement progressif de la souffrance humaine, la femme y lit un éveil de sa sensibilité qui le conduira à nourrir une grande compassion pour l'humanité. Rien à voir avec une illumination mystique, laisse-t-elle entendre, ce que cet enfant a éprouvé ce jour-là est de l'ordre de *mono no aware* 物の哀れ (tristesse poignante des choses)[368]. En adoptant ici un terme spécifique à la critique poétique japonaise, elle ouvrait la voie à une véritable réinterprétation féconde de l'historiographie bouddhique. Malgré le titre du *Grand Poète* qui annonçait pourtant bien quelque chose de cet ordre-là, Rohan n'explorera pas tellement ce chemin plus en avant. La femme qualifiera tout au plus les soutras de « poèmes ». En définitive, elle entend surtout poésie comme sensibilité. Et c'est là qu'a lieu le second détournement sémantique.

Le discours de la femme reprend la vision de l'amour que Rohan développe dans les autres romans de cette période. Elle rejette une certaine tradition bouddhique, qui voit dans le désir un mal absolu et n'envisage le salut qu'à la suite de son annihilation totale[369], et imagine plutôt un état où le désir peut être sublimé en vertu de compassion.

---

[367] Voir l'annonce dans la revue *Iratsume* citée p. 205.

[368] *Aware* ou *mono no aware* est un terme clé de la poétique de Heian qui désigne un profond sentiment d'empathie avec la nature ou la vie humaine éphémère. Il est souvent opposé au sentiment du beau plus intellectualisé et joyeux exprimé par *okashi* (piquant). *Mono no aware* fut surtout théorisé par Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801) qui voyait dans le *Genji monogatari* 源氏物語 (*Dit du Genji*, début XIe siècle) son expression quintessencielle.

[369] Pour une analyse de la vision ambiguë du désir dans le bouddhisme, voir Bernard FAURE, « Désir et passions », in ID., *Sexualités bouddhiques*, 1994, pp. 21-62.

Cette idée n'est somme toute pas étrangère à la pensée bouddhique[370], mais au Japon, elle s'exprime en général par le terme *jihi* 慈悲, qui revêt le double sens d'apporter le bien-être à autrui *(ji)* et le libérer de ses souffrances *(hi)*. Or la femme utilise des expressions dont les superlatifs peinent à cacher l'équivocité : *tattoku fukai ai* 尊く深い愛 (amour noble et profond), *ōkina ai* 大きな愛 (grand amour), *ōkina aijō* 大きな愛情 (grand sentiment d'amour), *ōkina ninjō* 大きな人情 ou *daininjō* 大人情 (grande humanité, compassion). *Ai* 愛 traduit généralement le sanskrit *tṛṣṇā* (soif de ce qui procure du plaisir), inconditionnelle source de souffrance, mais également des termes qui peuvent parfois revêtir un sens positif, comme *preman* (attachement pour les proches ou ferveur religieuse) ou *kāma* (désir charnel ou amour pour des objets dignes de foi)[371]. Plus significatif encore est l'emploi de *ninjō* 人情 car il n'appartient pas à la terminologie bouddhique. Spontanément, on songe aux livres sentimentaux (*ninjōbon* 人情本), avatars romantiques et édulcorés des romans libertins qui mettent en scène les personnages typiques du *tsū* 通 ou *sui* 粋, le « connaisseur » des secrets du cœur humain *(ninjō)* qui maîtrise les usages des maisons de passe. Et c'est bien dans cet univers sémantique là que la femme aux lèvres de corail puise son inspiration. Elle qualifie en effet Shakyamuni de *sui* et taxe ses détracteurs, y compris le visiteur venu écouter son discours, de *yabo* 野暮 ou *busui* 無粋 (rustres).

Le détournement sémantique contribue à l'effet satirique. D'autant plus qu'il se double d'un autre procédé typique du genre comique : l'inversion. Inspirée par la grande compassion du Bouddha, la femme a obtenu le salut par l'amour. Pourtant une autre réalité, plus amère, sourd entre les lignes de son discours : à cause de son amour incongru, elle s'est peu à peu isolée de la société et a finalement été chassée par ses proches qui la tenaient pour folle[372]. De l'extérieur, la femme a tout d'une rustaude. Son apparence négligée et ses manières frustes de montagnarde contrastent avec la culture de l'homme citadin. La grotte qu'elle habite aurait été occupée par le brigand Kunisada Chūji 国定忠次 (1810-1850). La mention n'est pas anodine car Kunisada est également un paria. À cause d'un meurtre commis à l'âge de dix-sept ans, son nom a été rayé des registres d'état civil : pour la société, il n'existe simplement pas. Un peu comme cette

---

[370] C'est précisément « la révolution accomplie par le Grand Véhicule dans le domaine des Passions : au lieu de leur déclarer une guerre sans merci comme le Petit Véhicule, le Grand Véhicule prétend les sublimer, les "purger" des éléments malfaisants, et les rendre utiles à l'œuvre du salut universel » [LÉVI Sylvain, TAKAKUSU Junjirô (éd.), *Hôbôgirin – Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises*, 1929→, *s. v.* « Ai 愛 (Amour)]. Sublimer le désir charnel est également au cœur de certaines pratiques ésotériques.

[371] *ibid.*

[372] Ce motif est plus explicite dans *Liaison contre destin*. Après sa fuite dans les montagnes, O-Tae prétend avoir rencontré un saint qui l'a éveillée à un amour universel. On connaît la réalité tragique : atteinte par la lèpre, elle erre dans un état de profonde démence avant de trouver la mort.

femme qui fût chassée par sa famille et qui n'est toujours pas mariée malgré ses vingt-cinq ans, ce qui fait d'elle une absolue marginale. Or dès les premières phrases de son discours, tout ce système de valeurs est complètement retourné : la capitale lui paraît plus lugubre que le cri des loups et c'est l'homme de la ville qu'elle traite de rustre.

En sus de ces artifices rhétoriques mis en œuvre dans les *Venimeuses lèvres*, l'esprit cocasse du *Grand Poète* peut se lire également dans la description de la lépreuse faite par un aubergiste. On verra que le sens de ce passage peut changer considérablement suivant le contexte des différentes versions, mais si on le considère pour ce qu'il est, force est d'y reconnaître l'emphase grotesque et la jubilation morbide de l'auteur.

> 年は大凡(おほよそ)二十七八、何処の者とも分らず、色目も見ゑぬほど汚れ垢付たる襤褸を纏ゐ、破れ笠を負ひ掛け足には履物もなく竹の杖によわよわとすがり談すさへ忌はしきありさま総身の色黒赤く、処々に紫がゝりて怪しく光りあり、手足の指生姜の根のやうに屈みて筋もなきまで膨れ、殊更左りの足の指は僅に三本だけ残り其一本の太さ常の人の二本ぶりありて其続きむつくりと甲までふくだみ、右の足の拇指の失し痕かすかに見え、右の手の小指骨もなき如く柔らかさうに縮みながら水を持つて気味あしく大きなる蚕のやうなり、左の手は指あらかた落て挙頭(こぶし)づんぐりと丸く、顔は愈々恐ろしく銅の獅子半ば熔ろけたるに似て眉の毛尽(ことごと)く脱け、額一体に凸(たか)く張り出して処々凹(くぼ)みたる穴あり、其穴の所の色は褪めたる紫の上に溝泥を薄くなすり付けたるよりまだまだ汚なく、黄色を帯て鼠色(ねづみ)に牡蠣(かき)の腐りて流るゝ如き膿汁ヂクヂクと溢れ、其膿汁(うみ)に掩はれぬ所は赤子の舌の如き紅き肉酷らしく露はれ、鼻柱坎け欠(くゑ)て其処にも膿汁をしたゝか堪へ、上唇とろけ去りて粗(まばら)なる歯の黄ばみたると痩せ白みたる歯齦と互に照り合ひてすさまじく暴露(あらは)れ、口の右の方段々と爛れ流れたるより頬の半まで引さけて奥歯人を睨まゆる様に見え透き、髪の毛都て亡ければ朱塗の賓頭盧(びんづる)幾年か擦り摩られて減りたる如く妙に光りを放ち、今にも潰え破れんとする熟柿の如く艶やかなるそれさへ見るにいぶせきに、右の眼腐り捨りて是にも膿汁尚乾かず、左の眼の下瞼まくれて血の筋ありありと紅く見ゆる程裏がへり、白眼黄色く灰色に曇り黒眼は薄鳶色にどんよりとして眼球(めだま)なかば飛び出で、人をも神をも仏をも逆目に睨む瞳子急には動かさず

> Elle devait être dans sa vingt-sept ou vingt-huitième année. Personne ne savait d'où elle venait. Elle était enveloppée de haillons si crasseux qu'on n'en voyait plus la couleur. Un chapeau déchiré tombé sur les épaules, elle allait pieds nus en s'appuyant faiblement sur une canne de bambou. Je suis dégoûté rien qu'à l'idée d'évoquer son aspect répugnant. Son corps était entièrement teinté de rouge sombre qui renvoyait mystérieusement un éclat violacé par endroits. Ses doigts et ses orteils étaient recroquevillés comme des racines de gingembre et enflés au point d'en gommer tout relief. Il ne lui restait que trois orteils au pied gauche, mais chacun était deux fois plus gros que la normale, particulièrement boursouflé jusque sur le cou-de-pied. Le pied droit laissait à peine apparaître la cicatrice du gros orteil manquant. Le petit doigt de la main droite était tout ratatiné et mou comme s'il n'y avait plus d'os ; il était gorgé d'eau comme une grosse larve répugnante. La plupart des doigts de la main gauche étaient tombés laissant un moignon boudiné. Son visage était encore plus terrifiant : il ressemblait à un masque de lion en bronze à moitié fondu. Ses sourcils avaient complètement disparus et son front proéminent était parsemé de petits trous. Ces trous étaient bien plus sales que si l'on avait passé une fine couche de boue d'égout sur un violet pâle : ils étaient d'un gris jaunâtre suintant de pus comme si une huître putréfiée s'en écoulait. Les endroits qui n'étaient pas recouverts de pus laissaient apparaître cruellement la chair rouge vif comme la langue d'un nourrisson. L'arête du nez avait été rongée et l'orifice regorgeait de pus. La lèvre supérieure s'était dissoute et révélait l'effroyable contraste du jaune de ses dents éparses sur le

> blanc des gencives décharnées. La partie à droite de la bouche s'étant graduellement décomposée, elle était déchirée jusqu'au milieu de la joue et laissait percer des molaires qui semblaient nous dévisager. Sa tête privée de tous ses cheveux dégageait l'étrange lueur d'une statue en laque rouge de Binzuru que l'on aurait usée à force de caresses pendant des années ; elle avait le lustre d'un kaki bien mûr sur le point d'éclater. Cette vision vous plongeait déjà dans l'effroi, mais son œil droit était également pourri et le pus qui s'en écoulait n'était pas encore sec, tandis que la paupière inférieure de son œil gauche était retroussée si bien que l'on voyait nettement le rouge vif du lacis des veinules. Le blanc de l'œil s'était couvert d'un voile gris jaunâtre et l'iris embrunit. Le globe oculaire était à moitié exorbité. La pupille renversée toisait hommes, dieux et bouddhas et ne pouvait plus se mouvoir prestement.

Ce passage s'inscrit dans une longue tradition d'assimilation par la littérature plus ou moins profane des réflexions bouddhiques sur le corps mort. Il s'inspire en particulier de la pratique dite de la « contemplation des neuf aspects » (*kusōkan* 九相観), à savoir les neufs étapes de la décomposition du corps humain. Le principe est aussi simple qu'efficace : il s'agit de visualiser le processus de décomposition d'un cadavre pour se libérer de l'attachement au corps[373]. Mais Rohan prend un si malin plaisir à multiplier les détails morbides, se complait à un tel point dans la putréfaction et la purulence, qu'il paraît évident que sa description ne vise pas tant l'édification du lecteur que la stimulation de son goût pour l'étrange et le malsain. Si on replace le passage à la suite du discours sur le Bouddha poète, c'est-à-dire dans le contexte de l'œuvre originale du *Grand Poète*, il semble bien se dégager une continuité de l'esprit cocasse.

5.2.2 Réécriture

Entre le manuscrit du *Grand Poète* et la version définitive de *Face au crâne* apparaît une série de légères modifications qui changent pourtant significativement le sens général du roman. Dans l'ensemble, le texte des pages restantes du manuscrit est quasiment identique à celui de la première publication de *Liaison contre destin*. On relèvera toutefois deux points importants de divergence : la caractérisation du héros « Rohan » et le rôle de la description de la lépreuse en putréfaction.

Dans *Liaison contre destin* / *Face au crâne*, Rohan présente son alter ego comme un voyageur désinvolte. Son portrait est croqué sur une dizaine de lignes (voir p. 174). Le texte du manuscrit est deux fois plus long : toute la première partie a été coupée.

> 花のなき身ハ狂ひよき柳、一念の風にまかせて此片々たる若葉空にもまれ烟に鎖さるれど浮世のうきといふ事を知らず、よしや物悲しき秋に逢ハヾ散る者に極る身の飛んで彼岸に到ろうとも落て馬蹄にかゝろうとも、覚悟定まつて乱舞の蝴蝶いそがハしきに似たりといへども大天素より存す一味

[373] Sur ce point, se reporter à François LACHAUD, « *Taidokuro* [Face au crâne] de Kôda Rohan : un miroir moderne de l'impermanence », in Jean-Pierre Berthon, Josef A. Kyburz (éd.), *Japon Pluriel*, Arles, Picquier, 1998, vol. 2, pp. 165-174 et ID., « La Mort au neuf visages – un essai sur les Neuf Aspects et leur tradition littéraire au Japon », in *Ebisu* IX (1995), pp. 37-80.

> の閑と観じ居れバそれまでの命惜からず、されバ我ハ方外の窮士よ三碗の茶に寐そびれてハ壁の外になくきりぎりすの声に応じて「前の世の借金を責らるゝか扨もをそろしき者やとたはぶる、或ハ抑も塵中の狂客か一顆の梅干で昨夜の夢をぬぐひながら暁の星窓に当るを「てもまあ御美しう渡らせらるゝに日本中の色好共が其□□□を□し奉らんともせざる愚さなど恨みける男洒落といふ事も悟らず、数奇と唱ふる者にもあらで
>
> Mon corps qui ne donne pas de fleurs est comme un saule excentrique. Ses jeunes feuilles chahutées dans les airs au gré du vent ou emprisonnées par la brume, ignorantes jusqu'à l'existence même de ce monde flottant. Étant de toute façon destiné à me disperser à la venue funeste de l'automne, peu m'importe que je vole jusqu'à l'Autre Rive ou que je tombe sous les sabots d'un cheval. Bien qu'il semble agité comme la danse débridée d'un papillon, on peut toujours trouver dans l'univers un endroit tranquille. Fort de ce constat, je ne me sens plus attaché à ma vie. Me voici donc pauvre ermite, incapable de trouver le sommeil après trois bols de thé, qui en entendant le chant des criquets au dehors se met à plaisanter : « Vous venez me persécuter pour les dettes que j'ai accumulées dans ma vie passée, effrayantes créatures ? » Ou me voilà en excentrique profane, de ce genre d'homme qui contemple l'Étoile du Matin en mangeant une prune saumurée qui l'arrache à ses rêves de la nuit et peste contre la folie des libertins de tout le Japon qui ne vénèrent pas sa <…> tandis qu'elle traverse le ciel majestueusement. Je n'entends pas ce qu'on appelle l'esprit ni ne claironne mon raffinement…

Bien que le Rohan du *Grand Poète* partage les même traits généraux que son successeur, il apparaît néanmoins beaucoup plus extrême dans son détachement du monde. Il se taxe de pauvre ermite (*hōgai no kyūshi* 方外の窮士) ou d'excentrique profane (*jinchū no kyōkaku* 塵中の狂客) qui n'accorde aucune importance à sa propre vie et dont le rejet des valeurs esthétiques citadines est nettement plus prononcé. Le reste du texte est quasiment identique, mais Rohan a pris la peine de modifier quelques expressions. Par exemple, le voyageur de *Liaison contre destin* se présente à O-Tae comme un « sans-soucis » (*kigaru* 気軽), mais dans le manuscrit, Rohan utilise le terme *suikyō* 酔興 qui, plutôt qu'évoquer la simple légèreté, dénote une vive attirance pour l'étrange[374]. De même, le « Rohan » du manuscrit n'est pas seulement désireux de voir « le monde », mais de contempler au nord « les paysages exceptionnels où les blocs de glace se brisent sur les rochers en mille éclats de cristaux » (氷塊の岩に砕けて水晶を散らす凄まじの景色) et au sud « le spectacle fortifiant des lions au pelage doré qui rugissent dans la brume pestilentielle » (金毛の獅子毒霧に叫ぶ勇ましの様子). Ce que cachent ces modifications dans la caractérisation du héros est lié à la nature même de ce dont il va être témoin. En effet, l'histoire loufoque d'une femme amoureuse du Bouddha poète est bien à la hauteur des attentes de ce personnage excentrique ; elle contraste avec la relative banalité du récit d'O-Tae[375].

Les deux histoires se concluent par la longue description des chairs putréfiées de l'héroïne. Mais là où le texte de *Liaison* coupe net, le manuscrit du *Grand Poète* ajoute :

---

[374] C'est le terme qui apparaît dans son récit de voyage *Suikyōki* 酔興記 *(Ivre d'allégresse)*, voir p. 154.

[375] DEGUCHI Tomoyuki, *op. cit.*, pp. 55-64.

（前略）と長々しく語るに我われながら我を架空の馬鹿想像家とさとりて昨夕の枕さてハ思ひもよらぬ其癩病女なりしかと呆るゝ途端満身冷汗湧きて「莫妄想□と懺悔の□句□離絃の矢山神それを投返して莫妄想

Après avoir entendu ce long récit, je réalisai que j'avais stupidement fantasmé. En songeant avec stupeur que mon oreiller de la veille avait été cette lépreuse inattendue, je fus saisi de sueurs froides. Vaines chimères ! <…> paroles <…> de confession <…> les divinités des montagnes m'avaient retourné la flèche que je leur avais décochée. Vaines chimères !

À la lumière de ces lignes, la signification de la description de la lépreuse apparaît plus clairement : il s'agit d'une punition. Mais de quoi Rohan punit-il au juste son alter-ego ? On peut avancer trois hypothèses. Punition d'abord pour sa concupiscence. Il est à ce point certain que, dans son fantasme, « Rohan » a effectivement eu des relations charnelles avec O-Fumi. S'il n'avait été que l'interlocuteur passif de son discours, quelle raison aurait-il eu d'avoir des sueurs froides ou de sentir le besoin de se confesser ? C'est bel et bien pour avoir entretenu des pensées érotiques qu'il se voit infliger cette punition divine. Punition aussi pour avoir simplement fantasmé, avoir laissé son imagination débridée lui jouer des tours. L'intérêt ici est que ce n'est peut-être pas tant l'imagination en soi qui est visée que l'imagination romanesque. Le « Rohan » du *Grand Poète* voit en effet dans la vie d'O-Fumi une possibilité de mise en roman :

飯終らバ氏素性を問ひ質し色懺悔でも白状に及バせ紅葉山人に第二篇でも書せ呉れん

Une fois le repas terminé, je vais l'interroger sur ses antécédents, lui tirer la confession de ses amours et faire écrire à Kōyō l'Ermite des Montagnes une suite à son roman[a].

———

[a] *Ninin bikuni Irozange* 二人比丘尼色懺悔 *(Confessions amoureuses de deux nonnes)*. Voir note *a*, p. 208.

L'idée est d'ailleurs reprise dans *Liaison contre destin* quand O-Tae rétorque aux questions insistantes de « Rohan » :

此頃うるさく世間に流行るとか聞し小説にでも書玉はん御了見か

Vous n'auriez pas par hasard l'intention d'écrire un de ces romans dont j'ai entendu dire qu'ils faisaient grand bruit de nos jours ?

Rohan serait peut-être donc bien en train de se moquer de sa propension à toujours vouloir chercher des matériaux insolites pour ses romans. C'est en tout cas ce qu'il se reprochera dans les textes plus théoriques qu'il écrit en 1890 (ils seront abordés au chapitre suivant). Punition finalement pour avoir bravé la montagne. Les « divinités de la montagne » se seraient vengées de l'arrogance de ce « Rohan » qui fait fi de tout bon sens en montant à l'assaut d'un col impraticable, pour ne pas passer pour une « mauviette de la capitale ». Rohan ironise sur cette sorte de bravoure qu'il érige en idéal *fūryū* dans ses journaux de voyage.

Venimeuses lèvres de corail confirme la validité de ce schéma. En effet, quand Rohan redonne son indépendance à la théorie du Bouddha poète, il décide de lui donner malgré tout un nouveau cadre « romanesque ». Et au moment d'élaborer son intrigue, il reproduit le mécanisme expiatoire. Le flot de vomi que déverse la femme sur son

interlocuteur fonctionne comme un châtiment contre cet homme qui pensait la ramener à la capitale pour en faire sa femme, une raillerie aussi de son conventionnalisme qui l'empêche d'apprécier le discours *fūryū* de la femme. Le cri final des singes rappelle la nature profondément sarcastique de l'œuvre.

Dans l'ensemble des modifications que connut le texte de *Liaison contre destin* / *Face au crâne* depuis sa première publication, on peut relever cinq points de divergence notoires[376]. Premièrement, les versions de 1902 et 1916 s'éloignent de la première parce que l'auteur a cherché à mettre davantage de distance entre lui et son personnage : des huit mentions originales du nom « Rohan », il n'en reste plus que deux. Deuxièmement, dans la version de 1902, Rohan supprime la quasi-totalité de la description finale de la lépreuse, et troisièmement, il réécrit entièrement la postface. Ces deux derniers points sont rétablis dans la version de 1916, mais cette fois, quatrième point de divergence, l'auteur édulcore passablement les fantasmes érotiques de son héros. Finalement, il modifie complètement le passage qui suit immédiatement la découverte du crâne.

Un examen plus minutieux des points trois et cinq révèle que l'esprit cocasse du texte original tend à s'atténuer au profit d'une réinterprétation métaphysique. D'un côté, l'accent est porté sur la dimension transcendantale du crâne. Voici d'abord la postface de 1890 :

> 荘子が記せし髑髏は太平楽をぬかせば韓湘が歎ぜしこ骷髏は端唄に歌はれけるそれは可笑きに、小町のしやれかうべは眼の療治を公家様に頼み天狗の骸骨は鼻で奇人の鑑定に逢ひたる是も洒落たり、我一夜の伽にせし髑髏はをかしからず洒落ず、無理にをかしく洒落させて不幸者を相手に独り茶番、とにもかくにも枯骨に向つて剣欄を撫する嘲りはまぬかれざるべし
>
> Le crâne décrit dans le *Zhuangzi* débite des bobards sur la paix après la mort[a]. Les têtes de mort sur lesquelles Han Xiang se lamente sont citées dans les chansonnettes[b]. Voilà qui est plaisant. Le crâne d'Ono demanda à un noble un traitement pour ses yeux[c]. Les os d'un *tengu* furent expertisés avec ironie par un excentrique[d]. Voilà qui est subtil. Le crâne avec qui je passai la nuit à discuter n'est ni plaisant ni subtil. C'est une mauvaise farce sur une malheureuse, que j'ai vainement tenté de rendre plaisante et subtile. On me raillera certainement comme celui qui brandit son sabre devant un squelette.

[a] *Zhuangzi* 荘子 (IV-IIIe s. av. J.-C.). Un jour, Zhuangzi trouve un crâne. Il imagine la vie de son possesseur, puis finit par s'endormir en le prenant comme oreiller. Le crâne lui apparaît en rêve et lui raconte comme on est libre et en paix après la mort.

[b] *Xinjuan Han Xiangzi duo Wengong tan kulou zhuan* 新鐫韓湘子度文公嘆按髏伝 (chant du XVII-XVIIIe s.). La vie passée de plusieurs crânes y est narrée. De temps en temps, revient le refrain « Han Xiang dit : "Ô, crâne, Comme tu dois être malheureux !" ».

[376] Pour le détail des différences entre ces versions, voir NAKAMURA Hitomi 中村仁美, « Kōda Rohan *Taidokuro* ron » 幸田露伴「対髑髏」論 (*Face au crâne* de Kōda Rohan), in *Kokugo to Kyōiku* 国語と教育 XXV-3 (2000), pp. 3-13 et ID., « (Shiryō) Kōda Rohan *Engaien* / *Taidokuro* shohonkan ni okeru idō »〈資料〉幸田露伴「縁外縁／対髑髏」諸本間における異同 (Document : les différences entre les versions de *Liaison contre destin* / *Face au crâne* de Kōda Rohan), in *Fumizuki* 文月 V-10 (2000), pp. 12-19.

[c] Anecdote relatée dans *Kojidan* 古事談 (1212-1215), *Mumyōshō* 無名抄 (1211), entre autres. Une nuit, le poète Ariwara no Narihira entend le poème *Chaque fois que souffle – le vent d'automne – ah, mes yeux !* 秋風の吹くにつけても穴目々々. Le lendemain, il trouve un crâne dont la cavité oculaire est traversée par une herbe. Ayant appris qu'il s'agit du crâne de la belle poétesse Ono no Komachi, il achève le poème : *sans savoir que c'était Ono – une herbe a poussé* 小野とはいはじ薄生ひけり.

[d] *Tengu sharekōbe mekiki engi* 天狗髑髏鑒定縁起 (*Histoire de l'expertise du crâne de tengu*, 1777) de Hiraga Gennnai 平賀源内 (1728-1779). Hiraga Gennai avait la réputation d'un excentrique. Un jour, un de ses disciples lui amène un objet que les gens prennent pour un crâne de tengu afin de lui demander de l'expertiser. Gennai lui confirme qu'il s'agit bien d'un crâne de tengu, ridiculisant ainsi l'ignorance de son disciple.

Et celle de 1902 :

上(かみ)は荘子列子の髑髏を仮りて言をなせしより、下(しも)は俗書の韓湘子嘆骷髏詞一休骸骨草紙の類に至るまで、思を構へ辞(ことば)を属するものゝ、枯骨を累するもまた甚多しといふべし。是皆強ひて我の言はんと欲するところのものを彼の知ること無きの物に托して以て意を叙べ人を動かさんことを冀ふのみ。縁外縁一篇亦復(またまた)然り。然らば則予の髑髏に於ける蓋しまた一累を加ふるものなり。然りと雖も、其上に君無く其下に臣無く、朋無く仇無きは、これ髑髏の楽(たのしみ)にあらずや、繊微の域に洞して恍惚の庭に通じ、寥落たり溟漠たるは、是豈髑髏の徳にあらずや。乃知る吾が言の喋々たり娓々たること数千言なるも其実一毫一糸もまた終に我が髑髏公を累するに足るあらざることを。それ造物の不仁なるや、人を労するに形を以てし、人を苦むるに生を以てす。こゝを以て人の造物に対するや賢も不肖も不平怨嗟の声を発せざる無し。身に疾(やまひ)あるものゝ如きに至つて特(こと)に然りとなす。唯髑髏に至つては即然らず。既に超然として造物の樊籠(はんろう)を脱して、其の苦労するところとならざるのみならず、却てまた莞爾として、造物の不智にして自ら労し自ら苦み、営々汲々として人をして怨嗟せしむるを笑ふに似たり。噫それ既に造物を笑ふ、荘の馬棰を以て撃てる、列の蓬を攂(かか)げて指させる、予(われ)の加ふるに綺語を以てせる、いづれか敢て我が髑髏公を累するに足るものありとせんや。

Il faut avouer que je me suis largement inspiré des squelettes dans la conception et les paroles de ce roman, empruntant d'un côté aux nobles crânes du *Zhuangzi* et du *Liezi*, me fondant de l'autre sur des ouvrages vulgaires comme *Han Xiang se lamente sur un crâne* ou les *Squelettes d'Ikkyū*. Tout ce que je désire est d'exposer mes idées et émouvoir les gens en faisant dire à cet objet ignorant de tout les choses que j'ai envie d'exprimer. Tel est *Liaison contre destin*. Ainsi, je n'ai fait qu'impliquer un crâne de plus. Pourtant, ne pas avoir de souverain au-dessus ni de vassaux au-dessous, pas d'ami ni d'ennemis, n'est-ce pas le plaisir du crâne ? Pénétrer le monde du détail, comprendre la cour de l'extase, être vaste et silencieux, n'est-ce pas la vertu du crâne ? Je sais que mon babillage qui forme des milliers de mots ne vaut finalement pas la peine d'impliquer mon cher crâne. Que le créateur manque d'humanité ! Il fait peiner les gens en leur donnant un corps ; il les fait souffrir en leur donnant la vie. Les sages et les fous ne peuvent s'empêcher d'exprimer ici leurs griefs et leurs plaintes à son encontre. Cela est d'autant plus vrai pour ceux qui sont atteints par la maladie. Mais ce n'est pas le cas pour le crâne. Il est surnaturel, il s'est échappé de la cage du créateur. Non seulement il ne peine ni ne souffre, mais il sourit. Il se moque de la bêtise du créateur qui force les hommes à se plaindre de leurs peines et souffrances. Ah, comme il se moque du créateur ! Il le frappe avec le fouet de Zhuangzi, le montre du doigt en brandissant l'armoise de Liezi. Avec mes belles paroles, comment ai-je pu impliquer mon cher crâne ?

D'un autre côté, le sens même de la rencontre entre O-Tae et « Rohan » se déplace de la drôlerie vers le mysticisme. Après la découverte du crâne, le voyageur de la version originale se réjouit de son expérience :

さても昨夜(ゆふべ)は法外の想像を野宿の伽として面白かりし、例令言葉は無くとも吾伽を為せし髑髏是故にこそ淋しからざりし、是も亦有縁の亡者、形ちの小さきは必らず女なるべし、女の身にて此処にのたれ死吊ふ人さへ無きはあはれ深しと

> Hier soir, je dormis à la belle étoile avec mon imagination extraordinaire pour partenaire. Voilà qui est amusant. Bien qu'il ne puisse parler, le crâne fut mon interlocuteur. Et grâce à lui, je ne me sentis pas seul. Ce cadavre ne connaît pas le repos. À en juger d'après sa petite taille, ce dut être une femme. J'étais profondément attristé de la voir gésir ainsi en plein air sans sépulture.

Or, voici le même passage dans la version de 1916 :

> 見て知らざるの事、聞きて知るべし。聞いて知らざるの事、思ひて得べし。思ひて得ざるの事、感じて得べし。我彼を憐れめば、彼我を愛す、相憐れみ相愛すれば、彼の中に我あり、我の中に彼あり、彼我隔て無ければ、情意悟るべく、境界会すべし。幽谷の髑髏、孤客の今の心牽きて、深山の孤客、髑髏の前の生を観る。
>
> Ce que l'on ne peut saisir par la vue, il faut le saisir par l'ouïe. Ce que l'on ne peut saisir par l'ouïe, il faut le saisir par la pensée. Ce que l'on ne peut saisir par la pensée, il faut le saisir par les sentiments. Si je prend un autre en pitié, il m'aimera. Et si nous nous prenons en pitié mutuellement, nous nous aimons mutuellement, alors je serai en lui et il sera en moi. Et si la distance entre lui et moi disparaît, je peux comprendre ses pensées et ses émotions, et partager son sort. Un crâne dans une vallée mystérieuse attira le cœur actuel d'un voyageur solitaire ; un voyageur solitaire dans une montagne profonde aperçut la vie antérieure d'un crâne.

On peut désormais définir avec assez de précision l'esprit du *Grand Poète*. C'est une œuvre cocasse, satirique, érotique, où Rohan montre son goût pour le grotesque macabre et l'autodérision. En bref, le projet initial se situe dans la droite ligne des œuvres de divertissement *(gesaku)* d'Edo qui cherchent avant tout à susciter l'étonnement du lecteur. Quand il se scinde en deux, c'est *Venimeuses lèvres* qui hérite en grande partie de cet esprit. Cela transparaît notamment dans la nouvelle description de l'héroïne. Alors qu'O-Fumi possède tous les traits de la beauté idéale, la femme aux venimeuses lèvres est en effet présentée comme une « jeune femme sans charme » dont les manières sont plutôt frustres. Libérée de sa fonction érotique, elle pouvait incarner pleinement l'excentricité caractéristique de son discours. De l'autre côté, Rohan refuse d'abandonner ce qu'il reste alors de l'intrigue du *Grand Poète*. Après avoir évacué la théorie du Bouddha poète et édulcoré l'érotisme du récit, il se retrouve donc avec une structure narrative qu'il doit investir d'une nouvelle signification : la voie est ouverte pour une réinterprétation métaphysique où l'antagonisme désir-répulsion est sublimé par la figure du crâne. Elle s'imposera lentement, moyennant quelques retouches légères, à mesure que le dessein original s'estompe dans l'esprit du créateur.

Rohan fait ainsi preuve d'une nette tendance à réprimer le comique dans son écriture (comme en témoigne, après 1890, la disparition progressive des œuvres comiques ou satiriques). De même, l'effacement des occurrences de « Rohan » dans *Taidokuro*, qui marque la désolidarisation de l'écrivain d'avec son personnage, intervient après qu'il ait cessé de se mettre en scène de manière ostentatoire et parfois loufoque dans ses écrits. Rétrospectivement, cela nous éclaire sur ces deux aspects majeurs de son œuvre de jeunesse.

5.3 Représentations du sentiment amoureux : désir de sublimation et fascination pour la chair

Un des grands mérite de l'étude d'Okazaki sur la notion de *fūryū* est d'avoir mis en avant sa dimension sensuelle. Examiner la posture de Rohan sous le seul angle du détachement nous ferait manquer une partie de l'équation. Certes, le bouddhisme, Bashō ou Saigyō constituent autant d'éléments forts qui caractérisent sa patte d'écrivain. Il faut cependant bien garder à l'esprit que la création romanesque de cette fin du XIXe siècle est marquée du sceau du sentimentalisme[377]. Tsubouchi Shōyō avait voulu mettre le cœur humain, et en particulier le sentiment amoureux, au centre du roman moderne et il faut bien reconnaître qu'il a largement été suivi sur ce point. On peut attribuer schématiquement un registre à chacun des quatre grands genres de *gesaku* de la fin d'Edo : l'épique au *yomihon*, le lyrique au *ninjōbon*, le comique au *kokkeibon* et le dramatique au *gōkan*. Dans cette perspective, on peut dire que le comique (bien qu'il soit à mon avis sous-évalué) tend à s'estomper. L'épique est encore très présent dans le roman politique et on a vu avec le débat sur *Ukishiro monogatari* qu'il y a une forte demande dans cette veine. Rohan, qui tend à dépeindre des personnages héroïques, a souvent été perçu comme un auteur qui satisfaisait cette demande[378]. Il n'empêche que dans tous les cas ou presque, l'intrigue se noue autour d'une relation sentimentale. Quand Yano Ryūkei dans *Keikoku bidan* ou Rohan dans *Fūryūma* par exemple s'essaient au roman historique, leur travail d'imagination romanesque consiste surtout à nouer dans les fils de l'histoire une intrigue amoureuse. Bref, un mélange de drame et de lyrisme, ce que j'appelle sentimentalisme, semble bien le ton dominant dans la littérature des années 20 de Meiji.

De ce point de vue, Rohan n'échappe pas à la règle : un grand nombre de ses romans verse dans le mélodrame. En même temps, sa peinture du sentiment amoureux est largement teintée par son attachement à l'idée de *fūryū*, ce qui lui confère toute son originalité. On se fera une idée assez nette de la fusion de ces deux éléments dans son œuvre de jeunesse en examinant sa « trilogie » *Fūryūbutsu* 風流仏 (*Le Bouddha d'Amour*,

---

[377] Jonathan Zwicker, qui a mené une analyse sur un long XIXe siècle japonais en croisant des données statistiques sur le marché du livre et les études de cas ponctuels, place le goût du mélodrame au cœur des grands romans publiés durant toute cette période (*Practices of the Sentimental Imagination*, Harvard University Press, 2006).

[378] Une critique signée Ryōkotsushi 稜骨子 dans *Kokumin no tomo* (3 janvier 1890), salue typiquement le roman historique de Rohan, *Kidanji* 奇男児 (*Un homme extraordinaire*, 1889), comme une œuvre héroïque bienvenue dans la vague du roman de mœurs. Et que s'il n'est pas dépourvu d'amour, ce n'est pas du *rabu (love)* sentimental, mais de l'amour viril pour la voie du guerrier.

1889), *Fūryūma* 風流魔 (*Le Démon de l'Amour*, 1890-91) et *Fūryūgo* 風流悟 (*L'Éveil à l'Amour*, 1891)[379].

Il faut cependant savoir que la série d'œuvres *fūryū* remonte plus loin dans le temps. En effet, le premier récit de Rohan, inédit et aujourd'hui perdu, s'intitulait *Fūryū Zentenma* 風流禅天魔 *(Fūryū – Le Démon du zen)*. Il l'avait composé après son retour de Hokkaidō, alors qu'il travaillait dans la papeterie de son père, rêvant en secret de se faire un nom comme écrivain. La structure était tripartite : la première relate l'histoire de deux ou trois hommes insouciants qui vont au bordel ; dans la deuxième, un des protagonistes se remémore les maisons closes de Hokkaidō ; et la dernière, qui se déroule à l'époque Edo, raconte l'histoire d'un homme féru de zen qui s'assied pour méditer dans la chambre d'une prostituée[380]. Dans un article publié en mai 1907 dans la revue *Shinchō* 新潮, *Shojosaku Tenma dan* 処女作天魔談 *(Histoire de ma première œuvre « Tenma »)*, Rohan déclare s'être inspiré des *sharebon* de Santō Kyōden et ajoute que l'histoire parlait d'un homme qui se montre impassible comme un Bouddha devant sa femme, à tel point que la situation prend une tournure comique. Quel qu'en ait été le contenu exact, il demeure que son choix de titre n'avait rien d'innocent : il voulait se situer délibérément dans une tradition d'ouvrages plus ou moins licencieux qui remontait aux *fūryūbon* (voir p. 114). Il visait probablement l'effet cocasse en jouant sur le contraste de l'érotisme et du zen, suivant le thème éculé du blasphème, lieu commun du récit libertin[381]. Il semble qu'il ait développé à cette époque un goût particulier pour ce genre de littérature. On connaît son amour pour Saikaku, qu'il découvre grâce à son ami Awashima Kangetsu. Il recopia plusieurs de ses œuvres (une copie de *Kōshoku gonin onna* 好色五人女 *(Cinq libertines)* a été conservée), et d'après Yoda Gakkai[382], son livre de chevet favori, début 1890, était *Kōshoku ichidai onna* 好色一代女 *(Vie d'une libertine)*. Santō Kyōden également, le maître du *sharebon*, était apparemment une de

---

[379] Depuis au moins YAMAGUCHI Gō 山口剛 [par ex. dans son commentaire à KŌDA Rohan 幸田露伴, *Fūryū-butsu* 風流仏 *(Le Bouddha d'Amour)*, 1926 (*Meiji bungaku meicho zenshū* 明治文学名著全集 *Recueils des chefs-d'œuvres de la littérature de Meiji)*, 1926, vol. 2, pp. 193-225], l'ensemble de la critique s'accorde pour voir avant tout dans le *fūryū* de ces titres un synonyme d'« amour » (*kōshoku* 好色 ou *ren'ai* 恋愛). Il apparaîtra clairement dans l'analyse de ces textes qu'il s'agit bien de la traduction la plus naturelle.

[380] D'après YANAGIDA Izumi 柳田泉, *Kōda Rohan* 幸田露伴, 1942, pp. 61-62. Il faut cependant savoir que Rohan s'était assez vite débarrassé de ce manuscrit : son contenu reste flou. Toujours est-il qu'Ozaki Kōyō l'avait lu chez Kangetsu et, enthousiaste, avait demandé à cet inconnu d'écrire quelque chose pour la revue qu'il dirigeait à l'époque, *Bunko* 文庫. Ce sera *Issetsuna* 一刹那 (*L'instant*, publié entre juillet et août 1889), qui reproduira la structure tripartite de *Zentenma*.

[381] L'un des premiers ouvrages du genre *sharebon*, *Hijiri no yūkaku* 聖の遊郭 (*Le Bordel des Saints*, 1757), relate par exemple la visite de Bouddha, Confucius et Laozi dans une maison close d'Ōsaka tenue par le poète Li Bai… (Donald KEENE, *A History of Japanese Literature*, New York, 1999, vol. 2, p. 402)

[382] Entrée du 17 janvier 1890 du *Journal de Gakkai* (YODA Gakkai 依田学海, *Gakkai nichiroku* 学海日録, 1990, vol. 8, pp. 39-40).

ses lectures favorites. En abordant ce genre, il allait ainsi investir un autre pan de la notion de *fūryū*, l'amour et l'érotisme, qui prend toute son ampleur dans sa trilogie.
Fūryūbutsu a déjà été présenté, *Fūryūma* en partie. Voici le reste du tableau.
Fūryūma (Le Démon de l'Amour) est une œuvre fragmentaire. À partir du projet initial[383], Rohan a publié trois textes : ① une introduction[384], ② une première partie intitulée *Enmaden* 艶魔伝 *(Mémoires d'un démon de luxure)*[385] et ③ l'œuvre qui sera finalement connue sous le nom de *Démon de l'Amour* (et pour laquelle j'ai donné le résumé précédemment)[386].

Chronologie du *Démon de l'Amour*

2.1890	Projet d'une œuvre supposée être *Fūryūma*		
4.	Achève la 1e partie de *Fūryūma* (act. *Enmaden*)		
6-7.	Donne cette œuvre à lire à plusieurs amis		
9.	Publicité pour *Fūryūma* chez Shun'yōdō, mais ils refusent finalement de publier		
~9-11.	Essuie un autre refus chez Kinkōdō		
11.	① Parution de ***FURYUMA JIJO***		
		12.1890	Publicité pour *Andō Nobutoshi [= protagoniste de Fūryūma]*, sans suite Recherches sur ce personnage à Nagoya
2.1891	② Parution de ***ENMADEN*** (1e partie) accompagné de trois préfaces à *Fūryūma*		
		12.1896	Publicité pour *Koi no toriko*
		12.1897	Publicité pour *Koi no toriko*
		8-11.1898	Parution de *Koi no toriko* sous le titre ***CHOCHUSHO***
		11.1901	*Chōchūsho* renommé ***NAGOYA DAYORI***
		12.1927	③ *Nagoya dayori* renommé ***FURYUMA***

[383] Pour plus de détails sur la genèse de cette œuvre, se référer à NIHEI Aizō « *Fūryū-ma* no hassō to zasetsu o megutte » 「風流魔」の発想と挫折をめぐって (La Conception et l'échec du *Démon de l'Amour*) in *Rohan – Fūryū no ningen sekai* 露伴・風流の人間世界 *(Rohan et le monde humain de fūryū)*, 1988, pp. 3-25 et NAKANO Mitsutoshi 中野三敏, « *Enmaden* chū zokuchō »「艶魔伝」注続貂 (Notes insignifiantes sur les *Mémoires d'un démon de luxure*), in KODA Rohan 幸田露伴, *Kōda Rohan shū* 幸田露伴集 *(Œuvres de Kōda Rohan)*, in *Shin Nihon koten bungaku taikei – Meiji-hen* 新日本古典文学大系　明治編 *(Nouvelle collection de littérature classique japonaise – Ère Meiji)*, 2002, vol. 22, pp. 545-556.

[384] *Fūryū-ma jijo* 風流魔自序 *(Introduction au « Démon de l'Amour »)*, publié dans le journal *Kokkai* 国会 le 25 novembre 1890.

[385] Publiée le 25 février 1891 dans la revue dirigée par Mori Ōgai *Shigarami-sōshi* しがらみ草紙. Elle est précédée de trois préfaces : *Fūryū-ma ni insu* 風流魔に引す *(Préface au « Démon de l'Amour »)* de Morita Shiken, *Fūryū-ma o yomite* 風流魔を読みて *(En lisant le « Démon de l'Amour »)* de Yoda Gakkai et *Fūryū-ma-ki* 風流魔記 *(Notes sur le « Démon de l'Amour »)* de Rohan. Sur le manuscrit original figure encore le premier titre tracé, *Shin Sagimusume* 新さぎ娘 *(La nouvelle Fille-héron)*, puis un autre titre lui aussi biffé, *Fūryūma*, au profit de *Enmaden*. *Sagimusume*, une danse de kabuki jouée pour la première fois en 1762, met en scène l'esprit d'un héron qui se transforme en fille pure de la campagne, puis en fille des villes jalouse, avant de tomber en enfer.

[386] Elle était d'abord parue d'août à novembre 1898 dans la revue *Shin-shōsetsu* 新小説 sous le titre *Chōchūsho* 帳中書 *(Lettre derrière le rideau)*, renommée *Nagoya dayori* 名古屋だより *(Nouvelle de Nagoya)* lors de sa première parution en livre en 1901, puis finalement baptisée *Fūryūma* 風流魔 *(Démon de l'Amour)* en 1927.

L'introduction *(Fūryūma jijo)* consiste en un petit récit didactique. Un riche marchand, père de huit fils, pense l'avenir de son entreprise assuré, mais il voit tour à tour ses enfants sombrer dans la débauche. Afin de retenir auprès de lui les deux cadets, il installe à l'entrée de tous les quartiers de plaisir un petit théâtre de marionnettes. Le spectacle retrace les pérégrinations d'un homme dans les lieux de prostitutions, jusqu'à sa déchéance, puis sa mort. Le stratagème se révèle efficace, car les spectateurs perdent toute envie d'aller s'amuser. Mais suite à de nombreuses plaintes, le marchand se voit contraint de fermer boutique. Dépité, il se rase la tête sur-le-champ et se retire au fond des montagnes.

Les *Mémoires (Enmaden)* sont en réalité un récit épistolaire. Une jeune femme avait demandé à un vieil expert du demi-monde de lui enseigner l'art de la séduction. En réponse, le maître, Taroemon, lui adresse une longue lettre dans laquelle il dévoile ses secrets. En trente-cinq points, il lui explique comment se rendre plus belle, comment plaire aux hommes, comment flatter leur vanité pour mieux les manipuler, évaluer leur fortune, percer leur caractère, comment s'en débarrasser…

Deux idées directrices semblent se dégager de l'ensemble de ces fragments. À en juger d'après les titres, il est évident que Rohan avait conçu *Fūryūma (Le Démon de l'Amour)* comme une antithèse à *Fūryūbutsu (Le Bouddha d'Amour)*. Andō Heishichi est incontestablement l'anti-héros de Shuun. D'après Yanagida Izumi[387], qui se fonde sur un témoignage direct de Rohan, la lettre du démon de luxure aurait dû s'intégrer dans l'histoire de Heishichi : enlevée par son futur mari, O-Hama aurait décidé de se venger des hommes et demandé au vieux maître de lui enseigner comment devenir une femme fatale, mais elle n'aurait pu mener son dessein à bout et se serait enfuie pour retrouver son amant. L'autre idée fortement présente depuis la conception de l'œuvre est qu'il y aurait une sorte de salut au bout de cette descente dans les abîmes de la volupté. Rohan avait en effet présenté son projet à Tsubouchi Shōyō en ces termes : « à mesure qu'elle s'ingénie à tromper les hommes, une femme immorale finit par réaliser qu'elle doit devenir bonne »[388]. Ce motif apparaît notamment dans une digression du vieux démon de luxure :

> 色道裏の手の修行も煎じ詰て論ずれば善女となるより外の心掛なきことなり、盗賊の山寨を百年構はずに置ば其中間に必ず法律起り、礼楽生じ、教法も出来て、千年も経ば今日の我等のやうになるべきと同じ道理、不思議の天の定め、恐ろしき微妙の理にて、色道裏の手の詐り多きも、とゞのつまり虚言から出る誠の天道、妄想を用ゐ尽して真趣の現ずる訳に候、然し悟つては手練手管の詐偽計略はだめとなり候 *(RZ II 40)*
>
> Au fond, il n'y a pas d'autre manière d'aborder la pratique des techniques secrètes de la voie de l'amour que de devenir une femme vertueuse. Si on laissait sans intervenir une bande de brigands

[387] *Kōda Rohan* 幸田露伴, 1947², p. 137.

[388] Entrée du 19 février 1890 du *Shōyō nikki* 逍遥日記 *(Journal de Shōyō)*, in *Tsubouchi Shōyō kenkyū shiryō* 坪内逍遙研究資料 *(Documents pour l'étude de Tsubouchi Shōyō)*, 1971, vol. 3, p. 83.

> pendant cent ans dans leur repère de montagne, des lois émergeraient inévitablement, l'étiquette et la musique apparaîtraient, ainsi que la foi, et après mille ans, ils ne seraient pas différents de nous. Suivant la même logique, par un mystérieux décret céleste, un principe subtile et effrayant, les techniques secrètes de la voie de l'amour sont pleines de fausseté, mais en fin de compte, la voie du ciel faisant que la sincérité naît du mensonge, la vérité apparaît quand on est allé jusqu'au bout de ses chimères. Une fois que l'on a pris conscience de ce phénomène, les stratagèmes frauduleux n'ont plus lieu d'être.

Fūryūgo (Éveil à l'Amour)[389] est la confession d'un homme amoureux, un texte lyrique dans la veine romantique[390]. L'homme décrit l'amour comme une prison terrible : elle le prive de toute liberté, jusqu'à la liberté même de haïr sa gardienne (la femme qu'il aime). Mais elle le protège aussi du monde réel. Son corps y est profondément ancré. Il hait son corps, laid, piètre parleur, pauvre. Dans ce monde-là, tout le sépare de sa belle amante. Elle l'a éveillé à un amour désintéressé, qui sublime le monde réel et ses pulsions animales. C'était un homme sec, incisif, prompt à chercher la faille, railler le défaut. Mais son amour l'a adouci. Il sait pourtant qu'il est aveuglé par la beauté lumineuse de la femme, que s'il pouvait la regarder réellement, il verrait ses défauts et la mettrait en pièces. Combien de fois n'a-t-il pas songé à s'évader pour retrouver sa liberté bestiale ? Et pourtant, il est subjugué par son pieux amour, sublime, qui se passe de mots (il n'a d'ailleurs jamais adressé la parole à son amante). Car la parole est trompeuse, cherche à séduire, exprime la convoitise. Il attend béatement que sa bien-aimée soit inspirée par son amour, mais elle tombe malade et finit par mourir. L'homme conclut :

> 今も尚ほ恋の牢獄の裏(うち)にあつて生活(くら)せり。此牢獄と名のついたるものは即ち常に、今も存せる彼女と我とが手を携へて逍遥するところの楽園なり。牢獄は即ち楽園なり、蛇の居らざる楽園なり。
> Aujourd'hui encore je vis dans la prison de l'amour. Mais cette prison est un paradis où nous nous promenons main dans la main. Ma prison est un Paradis ; un Paradis sans serpent. *(RZ X 47)*[391]

Ces trois œuvres partagent indéniablement une unité thématique. Elles explorent la notion d'amour sous diverses facettes ; un amour estampillé *fūryū*. Il ne faut cependant pas se laisser trop attirer par le leurre d'une perfection trilogique. Il est certes tentant de poser l'équation *Bouddha d'Amour* (thèse) + *Démon de l'Amour* (antithèse) = *Éveil à l'Amour* (synthèse). Les critiques ont souvent vu dans cette dernière œuvre un point d'aboutissement : elle annoncerait le triomphe d'une forme d'amour pur qui

[389] Paru le 13 août 1891 dans *Kokumin no tomo* 国民之友 *(RZ X 31-47)*.

[390] La phrase d'ouverture, « L'amour n'est-il pas une prison ? », a vraisemblablement inspiré le chantre du romantisme Kitamura Tōkoku pour son célèbre *Wagarōgoku* 我牢獄 (*Ma Prison*, 1893) dans lequel il mentionne deux fois l'œuvre de Rohan. Shimazaki Tōson avait été également très impressionné par ce texte (cf. p. 132).

[391] Il semblerait que l'œuvre soit restée inachevée. (SHIOTANI San, *Kōda Rohan* 幸田露伴, vol. I, p. 168)

transcende le désir charnel[392]. Rohan a sans doute pu à un certain moment concevoir un vaste dessein de cet ordre. Mais en définitive, il n'a jamais rassemblé ces trois œuvres en un seul volume qui aurait été la marque d'une véritable volonté unificatrice. La fragmentation de *Fūryūma*, les hésitations dans le choix des titres, l'inachèvement de *Fūryūgo* sont plutôt des symptômes de son incapacité à réduire *fūryū* et la question amoureuse à une simple formule mathématique. Les amours décrits dans la « trilogie » ont toujours une connotation négative, plus ou moins marquée, si bien qu'aucune formule idéale ne s'impose vraiment.

Les amours terrestres sont le plus ouvertement rudoyés. Le mariage par exemple fait l'objet d'une sévère satire socio-économique. Voilà par exemple le sermon que tient le maître de Shuun à son disciple :

> 亭主持なら理学士、文学士潰(つぶし)が利く、女房持なら音楽師、画工産婆三割徳ぞ、ならば美人局(つゝもたせ)、げうち、板の間拵(かせ)ぎ等の業出来て然も英仏の語に長じ、交際上手でエンゲージに詫付(かこつけ)華族の若様のゴールの指輪一日に五六(いつむつ)位取る程の者望むような世界なれば
>
> Dans notre monde, les femmes désirent pour mari un scientifique ou un littéraire car ils auront un avenir assuré. Pour femme, une musicienne, une peintre ou une sage-femme sont avantageuses. C'est bien si elle connaît l'art du chantage ou de la rapine, mais c'est encore mieux si elle maîtrise l'anglais ou le français et sait se montrer sociable pour faire miroiter des fiançailles à quelque jeune homme de bonne famille et lui soutirer cinq ou six bagues en or en une seule journée. *(RZ I 70-71)*

De même, l'homme de *Fūryūgo* dénigre ce qu'il appelle l'accomplissement (*jōju* 成就) de l'amour (terme qui désigne à la fois le mariage lui-même et l'union physique qu'il consacre). Dans ce genre de relations, il déplore que ce ne sont jamais les vrais sentiments qui parlent, mais qu'il y a toujours des intérêts personnels à l'œuvre. Le mariage heureux serait un mythe perpétué par les romans anciens : il y lit la réduction de la femme à l'état de marchandise.

> 俗に所謂恋の成就は形象的開明の皮を有せる掠奪婚姻の成就のみ、唯野蛮人は腕の力を用ゐ所謂文明人は心の力を用ゆるの差あるのみ
>
> Ce que l'on appelle vulgairement l'accomplissement de l'amour n'est rien d'autre qu'un rapt caché sous un vernis culturel. La seule différence est que là où le barbare utilise la force, l'homme civilisé use de son intelligence. *(RZ X 45)*

La relation hors mariage ? Elle tombe précisément dans le domaine de compétence du vieux « démon de luxure ». Et là encore, il s'agit d'argent. Tout son enseignement a pour but avoué de déposséder un homme de ses richesses. Il en va de la séduction comme de la pêche, explique-t-il, et le point essentiel est de savoir repérer une grosse fortune. La satire prend ici une tournure particulière. Il s'agit d'une vaste opération de démontage. Le texte comporte le sous-titre : « Sous les pas des gens attendent des

---

[392] C'est typiquement la position de NIHEI Aizō 二瓶愛蔵 , *op. cit*., pp. 26-67 [chap. « Rohan – ai to fūryū » 露伴・愛と風流 (Rohan : amour et fūryū)].

pièges redoutables – C'était donc cela le mécanisme de la séduction ! » 人々の足元あやふきおとし窪仕掛の機関はこんなものか. Avec la précision d'un horloger, Rohan va démonter ce mécanisme *(shikake no karakuri)* pour le montrer au lecteur. Tout y passe, et dans les moindres détails. Conseils cosmétiques par exemple. On apprend ainsi que pour traiter les boutons ou les taches de rousseur, il suffit d'appliquer avant de dormir une mixture de typhonium géant mariné dans du saké ; pour se débarrasser du duvet sur les joues, il faut se laver quotidiennement avec du son de riz ou de blé, ou encore de la farine de haricot, et si l'on emploie un savon, surtout pas de produit bon marché, mais un *Pierce* importé d'Angleterre. Et cætera, et cætera. Le « démon » inventorie une dizaine de tics dont il faut se défaire et au moins autant de manies adorables. Il énumère les techniques du regard : regard attentionné pour attiser la vanité de l'homme, regard fuyant pour attraper son âme, regard joyeux ou effrayant, regard éméché, soucieux, tueur, furieux ou encore candide. Vaste catalogue donc, mais il ne peut se réduire à un manuel de séduction pour femme fatale. Au final, le démontage est au service d'une critique du pouvoir socio-économique (qui régit les relations amoureuses notamment) : O-Hama aurait demandé l'enseignement de Taroemon par révolte contre ce monde qui l'a forcé à faire un mariage de raison.

Qu'en est-il de la prostitution ? Triste tableau que nous dresse Rohan dans son *Fūryūma jijo (Introduction au Démon de l'Amour)*. Le théâtre du marchand fonctionne de la même manière que le catalogue du vieux démon : il donne à voir au spectateur (et au lecteur) le « mécanisme » de la débauche. Scène après scène, Rohan met un soin particulier à détailler chaque étape de la déchéance d'un homme libertin. Sauf qu'ici, il n'est plus directement question d'argent : c'est l'attachement au plaisir charnel qui est visé. Le ton se fait vite lugubre, pour ne pas dire morbide.

> 第七番の部屋に行けば紙子姿にげぢげぢ草履、顔の色さへやつれし男のしよんぼりと立つ傍には、枯れ木の上に烏一羽。なるほど面白い、阿呆バカアと鳴くといふ謎かと通り過ぎて第八の間に行けば、其男苦しさうなるしかめ顔(つら)して道傍(みちばた)の小便所に用たしながら淋病療治所の張札に眼をつけ居る様。やれやれ弱りめに祟り目お気の毒と又次の間に入れば、見るも厭はしき蝋燭、下疳あやしの油薬を紙にのして居る所。第十番目は破(あば)ら屋(や)の内、やれ畳の上に居て欠口のふすぼりたる土瓶の下の火を吹きながら寒げに坐れる男、髪の毛抜てすぼろぼんあたま、然も襟首手足にぽつぽつせし萎れたる梅の花の様な腫物(できもの)、あゝ心持のわるいと見る人唾液(つば)吐きて又次に移れば、額の真向くされ爛れて鼻の柱とろけ流れ膿汁臭ふばかりの梅毒(かさ)かき、見るから嘔吐(はきけ)を催ほし身ぶるひを生じ、十二番目の部屋に戸を開く間も遅しと駈込めば是は如何なる事、此座敷見渡す限り薄暗く、通るべき道もなきまですゝき尾花茂り合ひて裾を支へ袖にまつはり、歩行(ある)く度にかさかさと寂しき音して、まのあたり見る荒野の景色ものすごく、仰げば高き所に片破れ月かすかに冷たき光りを落すを、一切仕掛物ぞとは知りながら心細く臆病(おぢけ)づきて草むらを押し分け出口を求めんとする時、何かは知らず躓きてハッと驚ろき見れば、此処に彼処に散りぢりの骸骨、殊更其の色青白き闇髏(しやれかうべ)の眼の穴ばかり黒く人を睨むやうなるに愈々周章(あわ)て迷(まよ)ひて、一生懸命飛出せば
>
> Dans la septième pièce, l'homme se tenait l'air abattu et le visage émacié. Enveloppé dans un habit de papier, il traînait ses sandales. À côté, sur un arbre mort était perché un corbeau. *Voilà qui est*

> *intéressant. Ne serait-il pas en train de le traiter d'imbécile avec ses croassements ?* Quand on passait dans la huitième pièce, l'homme, le visage déformé par la souffrance, urinait au bord d'une route tout en regardant une pancarte où il était inscrit « Centre de traitement contre la blennorragie ». *Eh bien, il cumule les malheurs, le pauvre !* Et on entrait dans la pièce suivante. À la lueur repoussante des bougies, on le voyait oindre un papier d'une pommade contre les maladies vénériennes. La dixième scène se déroulait dans une cabane délabrée. L'homme était assis en grelottant sur des tatamis déchirés et il soufflait pour attiser le feu sous une jarre ébréchée d'où s'échappait de la fumée. Il avait le crâne dégarni, lisse comme celui d'un bonze. Son cou et ses membres étaient parsemés de tumeurs semblables à des fleurs de prunier flétries. *Pouah, c'est dégoûtant !* faisait le spectateur en crachant avant d'avancer dans la pièce suivante. Le milieu de son front s'ulcérait et pourrissait, l'arête de son nez était dissoute, au point que le syphilitique exhalait une odeur de pus. Cette vue donnait la nausée et provoquait des frissons. On tardait à ouvrir la porte de la douzième pièce, et une fois entré, *mais qu'est-ce donc cela ?* Aussi loin que portait le regard, tout était pénombre. Les longues herbes de miscanthe dissimulaient la route. Elles soulevaient la traîne des kimonos, entouraient les manches, en faisant entendre un bruissement mélancolique à mesure que l'on avançait. La plaine déserte qui se déroulait devant les yeux offrait un paysage lugubre. En haut, un croissant de lune jetait une pâle et froide lueur. Tout en sachant que ce n'était qu'un artifice, on éprouvait une crainte mêlée de tristesse et alors que l'on tentait de rejoindre la sortie en écartant les herbes, on trébuchait sur quelque chose. Surpris, on jetait un œil : au milieu d'ossements dispersés çà et là se trouvait un crâne blanchâtre dont seuls les trous des orbites étaient noirs, comme s'il nous dévisageait. Alors, affolé, on se précipitait au dehors. *(RZ I 508-509)*[393]

Femme, amante ou fille de joie : aucun amour n'en sort indemne. Partout semblent régner la bestialité et l'avarice. S'agit-il pour autant d'une vaste leçon de morale ? Pas exactement. Rohan n'avait certes pas la réticence vis-à-vis du didactisme en littérature que l'on connaît à un Tsubouchi Shōyō et il prenait volontiers la pose du donneur de leçons. Mais sa position est pour le moins ambiguë, car il était lui-même un grand amateur de littérature libertine. Ne se présente-t-il pas ivre à la première assemblée du groupe *Bungakukai* 文学界, avec un volume de *Hokujoro kidan* 北女閭奇談 *(Histoire singulière dans les quartiers de plaisir du nord)* coincé de manière ostentatoire entre les pans de son kimono à cette époque de vifs débats sur l'abolition de la prostitution[394] ? Et à peine deux mois après la parution d'*Enmaden (Mémoires d'un démon de luxure)*, ne

---

[393] Ce passage rappelle la pratique bouddhique dite de la « contemplation des neuf aspects » (*kusōkan* 九相観), à savoir les neufs étapes de la décomposition du corps humain, qui vise la libération de l'attachement au corps. Rohan s'était déjà inspiré de cette pratique quelques mois plus tôt pour décrire une lépreuse dans *Taidokuro (Face au crâne)* (voir p. 211).

[394] L'épisode est rapporté par Tsubouchi Shōyō dans son journal. (*Shōyō nikki* 逍遥日記 (op.cit.), entrée du 11 janvier 1890) Je n'ai pu identifier l'ouvrage en question.

publie-t-il pas un catalogue de *sharebon* comprenant pas moins de deux cents titres[395] ? Qui plus est sous le même pseudonyme de Naraku Sanji 奈落三次 (Enfer n° 3)[396].

Face à cette condamnation ambiguë des amours terrestres, semble se dessiner la perspective d'un salut dans une forme d'amour transcendantal. Ce motif est particulièrement fort dans *Fūryūbutsu (Le Bouddha d'Amour)* et *Fūryūgo (L'Éveil à l'Amour)* qui font l'apologie d'un amour respectivement qualifié de « sacré et indestructible comme un diamant » (*kongō fue naru ga sei* 金剛不壊なるが聖) ou simplement « pur » (*junsui* 純粋)[397].
Cette idée d'amour sacré est largement inspirée de la pensée chrétienne. Son origine dans l'œuvre de Rohan remonte au moins à son premier roman publié : *Tsuyu dandan* (*Gouttelettes de Rosée*, 1889, voir résumé note 321). Il avait cherché à appâter le lecteur en jouant la carte de l'exotisme occidental[398]. En croquant ses protagonistes en fervents croyants de la doctrine unitaire[399], il jetait un parfum de christianisme sur l'amour pur et désintéressé du pasteur Sincère pour la belle Rubina. Plus discrète dans *Fūryūbutsu*, qui se présente dans un écrin bouddhique, la présence de la pensée chrétienne est particulièrement marquée dans *Fūryūgo*. Référence flagrante dans la dernière phrase (« Ma prison est un Paradis sans serpent ») ou dans ce passage où l'homme compare son amour à une lumière aveuglante, comme la « présence dans l'obscurité d'un pilier de lumière » que ressent le « catholique qui s'agenouille devant l'autel pour prier ». Ce ne sont là que les expression les plus manifestes de l'amour chrétien et on aurait tort de

---

[395] *Konnyakubon mokuroku* 蒟蒻本目録 (*Shigarami-sōshi* しがらみ草紙, avril 1891, *RZ XL 113-119*). Un grand nombre des « techniques » énumérées par le vieux démon sont d'ailleurs des lieux communs du genre.

[396] On notera que *Fūryūgo* est publié sous le pseudonyme de Raiondō-shu 雷音洞主 (Maître de la Grotte au tonnerre), qu'il n'emploie pas ailleurs (à l'exception d'un court texte : *Kyoshi ga gen ni tsuite* 虚子が言について, une réponse à une critique formulée par un certain Kyoshi à l'encontre de l'œuvre, *RZ XXIV 123*). *Fūryūbutsu* était signé de l'usuel Rohan.

[397] Tout le discours de la femme de *Fūji-bumi* 封じ文 (*La Lettre cachetée*, 1890), dont la traduction est donnée en annexe, repose également sur cette idée d'amour sublimé. Le même mécanisme y est à l'œuvre : la sublimation devient possible au moment où la personne aimée disparaît, ce qui ouvre la voie vers l'idéalisation de son souvenir. C'est encore un amour de ce type que chante O-Tae de *Taidokuro (Face au crâne)*.

[398] Le procédé fonctionna à merveille puisque Yoda Gakkai était persuadé que Rohan était un grand connaisseur de littérature occidentale (voir les entrées du 18 au 22 janvier 1888 de son journal : *Gakkai nichiroku* 学海日録, 1990, vol. 7, pp. 301-302).

[399] Cette forme de christianisme venait d'être introduite au Japon à travers une série d'articles publiés par Yano Ryūkei en 1886 et 87 dans le *Yūbin Hōchi shinbun* 郵便報知新聞 [KATANUMA Seiji 潟沼誠二, « *Tsuyu dandan* ron » 「露団々」論 (Sur « Gouttelettes de rosée »), in *Kōda Rohan kenkyū josetsu – shoki sakuhin o kaidoku suru* 幸田露伴研究序説－初期作品を解読する*(Introduction à l'étude de Kōda Rohan – Lire ses premières œuvres)*, 1989, p. 9].

n'y voir qu'un habillage de toc. Il semble que Rohan ait voulu délibérément fonder son idée d'amour sur la négation des désirs terrestres bouddhique et l'affirmation de l'amour sacré chrétien, comme le confirme ce texte beaucoup plus tardif :

> 人の此心の働きのさまざまな中で、愛が最も優美で霊妙で幽遠なものであることは言ふまでもない。（中略）仏教は愛を解して、殆ど男女の間の欲のみのやうに見做した。そして愛を迷執煩悩の本拠のやうに取り、愛の網に堕ちたものは助からない、愛の火に焼かるゝ者は亡びるばかりだといふやうに説いた（中略）基督教は愛を唯一神に掛けるべく教へて、愛の聖化に力めた。愛を主とする立派な教へとなつた。そして其功徳を世に齎らした。
>
> Parmi la multitude de phénomènes émotionnels, l'amour est incontestablement le plus beau, le plus subtil, le plus noble. […] Le bouddhisme ne voit dans l'amour à peu près que le désir entre hommes et femmes. Il fait de l'amour la source première des passions obsédantes, prêche que celui qui tombe dans les rets de l'amour ne peut être sauvé, que celui qui est consumé par l'amour périra. […] Mais le christianisme enseigne qu'il faut diriger son amour vers Dieu : il vise à sa sacralisation. C'est un enseignement admirable centré sur l'amour. Il apporte ses bienfaits au monde[400].

Le second trait caractéristique de l'amour sacré évoqué dans la trilogie est qu'il est toujours fantasmé. L'homme de *Fūryūgo* déclare clairement n'avoir jamais parlé à son amante. Il vit dans l'attente que son amour pur éveille en son amante le même sentiment. Mais ce véritable « accomplissement » de leur amour ne peut se produire qu'une fois la femme décédée. Comme si le dernier lien avec une réalité où tout les sépare (qu'il nomme significativement « fossile de ses rêves », *yume no kaseki* 夢の化石) cédait à ce moment précis et l'homme basculait entièrement dans son imaginaire.

Le même schéma est à l'œuvre dans le *Fūryūbutsu*, explicité par le vieil aubergiste qui, grâce aux « lunettes de la vertu de l'âge », a percé la « véritable nature de cette chose suspecte nommée amour » (*kusemono no koi no shōtai* 曲者の恋の正体) :

> 恐らく女に溺れる男も男に眩む女もなし、皆々手製の影法師に惚るらしい、（中略）白痴（こけ）は其女の影を自分の睛の底に仕舞込で忘れず、（中略）尚因縁深ければ戯談（じやうだん）のやりとり親切の受授（うけさづけ）（中略）影法師殿むくむくと魂入り、働き出し玉ふ御容貌（きりやう）は百三十二相も揃ひ、御声は鶯に美音錠飲ましたよりまだ清く、（中略）さて目出度婚礼して見ると自分の妄像ほど真物（ほんもの）は面白からず、（中略）天下半分の大切（おほぎり）、真実（まこと）を云ば一尺の尺度（ものさし）が二尺の影となつて映る通り、自分の心といふ灯から、さほどにもなき女の影を天人じやと思ひなして、恋も恨もあるもの、お辰めとても其如く、おまへの心から製（こしら）へた影法師におまへが惚れて居る計り、お辰の像に後光まで付た所では、天晴女菩薩とも信仰して居らるゝか知らねど、影法師じや影法師じや
>
> Il n'y a ni homme qui perde la raison pour une femme, ni femme qui soit aveuglée par un homme : tous semblent épris d'une image qu'ils produisent eux-mêmes. […] Mais [la] folie [de l'homme] est qu'il grave l'image de cette femme sur le fond de sa prunelle et ne l'oublie plus. […] Quand leur relation devient un peu plus sérieuse, ils commencent à échanger badinages et gentillesses. […] Puis son âme investi l'image illusoire qui commence à prendre vie : son visage semble posséder les trente-deux attributs du Bouddha et sa voix paraît plus pure que celle d'un rossignol élevé avec des pilules de chant. [… Mais] après un mariage heureux, il constate que la femme de la réalité n'est pas à la hauteur de ses chimères […] Voilà comment se terminent la moitié des histoires d'amour. À

[400] *Ai* 愛 *(Amour)*, publié dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞 les 4 et 5 janvier 1940 *(RZ XXV 666-667)*.

> vrai dire, de la même manière qu'une règle d'un pied projette une ombre deux fois plus longue, on croit, à la lumière de notre cœur, qu'une femme qui ne vaut pas grand chose a l'apparence d'une déesse. C'est alors que naissent les sentiments d'amour et de haine. C'est exactement pareil pour cette O-Tatsu. Mon garçon, tu t'es simplement épris d'une image produite par ton cœur. J'ai vu que tu as ajouté une auréole à la gravure d'O-Tatsu. Je ne sais pas si tu la prends pour une merveilleuse bodhisattva, mais ce n'est qu'une image, une image ! *(RZ I 68-69)*

Tout se joue en effet sur la distance qui sépare l'O-Tatsu réelle de son image dans l'esprit de Shuun. Il a toujours perçu les femmes comme des modèles pour ses sculptures religieuses, projetant sur elles les images idéales des beautés féminines qui hantent son imaginaire bouddhique. O-Tatsu ne fait pas exception. Dès la première fois où elle envahit ses fantasmes, ce n'est pas la véritable femme qu'il voit : elle lui apparaît sous les attributs de la déesse Kannon au milieu d'un cercle de fleurs, « vêtue de blanc […] et rayonnant une lumière nébuleuse »[401]. Et la gravure qu'il réalise est fidèle à cette image : ce n'est ni la pauvre vendeuse de fleurs, ni la riche aristocrate, mais bien une « incarnation de la déesse Kannon ». Dans le processus qui amène Shuun à adorer son fantasme[402], la disparition d'O-Tatsu joue un rôle crucial, similaire à la mort de la femme de *Fūryūgo* – ou la retraite dans les montagnes de Genkō dans *Fūjibumi (La Lettre cachetée)* –, car elle scelle définitivement la rupture avec la femme réelle : « Comme je hais la fille d'Iwanuma ! Comme j'aime la vendeuse de fleurs ! », s'exclame Shuun. À partir de ce moment, le fantasme gagne véritablement en consistance, repoussant toujours plus loin les frontières de la réalité, jusqu'au bouquet final qui marque son triomphe.

L'amour des deux protagonistes de ces œuvres trouve finalement une consécration hors de la réalité, dans leur imaginaire. On pourrait lire dans cette victoire apparente de l'amour sacré l'expression la plus aboutie de l'idéalisme de Rohan. Mais il convient de nuancer, car cet amour est beaucoup plus ambigu qu'il n'y paraît. D'un côté, il contient une part indéniable de désir physique non sublimé. Shuun est présenté comme quelqu'un de détaché des plaisirs mondains, esthétiques mais aussi érotiques :

> 顔の色を林間の紅葉に争ひて酒に暖めらるゝ風流の仲間にも入らず、硝子越しの雪見に昆布を蒲団にしての湯豆腐を粋がる徒党にも加はらねば、まして島原祇園の艶色には横眼遣ひ一トつせず、（中略）琴三味線のあぢな小歌は聞もせねど

---

[401] Dans le même registre mythologique, Shuun qualifie tour à tour O-Tatsu de Bodhisattva 菩薩 (être de compassion qui renonce à entrer dans le Nirvâna tant que tous les êtres ne sont pas sauvés), princesse Srimala 摩利夫人 (princesse indienne belle et vertueuse), Tennyo 天女 (nymphe céleste), Zennyo 善女 (femme convertie au bouddhisme sans toutefois prendre l'habit monacal) ou Kalavinka 迦陵頻伽 (oiseau mythique à la tête de femme qui vit au paradis de la Terre Pure).

[402] Pour une analyse psychanalytique du récit voir SUGATANI Toshio 菅谷敏夫, « *Fūryū-butsu* ron » 「風流仏」論 (Le *Bouddha d'Amour*), in *Rohan shōsetsu no shosō* 露伴小説の諸相 *(Aspects de l'œuvre romanesque de Rohan)*, *Senshū daigaku daigakuin bungaku kenkyūka hatake kenkyūshitsu* 専修大学大学院文学研究科畑研究室 (mars 1989), pp. 6-22.

> Il n'appartenait pas au cercle distingué des amateurs de beuveries poétiques dont la couleur du visage rivalise de rougeur avec les feuillages d'automne, ni au clan des contemplateurs raffinés de paysages enneigés qui se régalent, derrière les vitres, de tofu bouilli sur lit d'algues. Il ne lançait pas non plus une seule œillade aux belles filles de Shimabara ou de Gion. […] Il n'écoutait pas même de chanson grivoise accompagnée au *koto* ou au *shamisen*. *(RZ I 26)*

Pourtant, il n'en « salive » (涎流す) pas moins devant ses sculptures de déesses. Et toutes ses visions d'O-Tatsu sont teintées d'un érotisme plus ou moins latent. Typiquement dans les dernières scènes, il dévêt la statue de son habit de fleurs qui recouvre « la beauté de [ses] rondeurs » (肉付の美しき) et cache ses « jolis mamelons rebondis » (むつちりとして愛らしき乳首) ou, sur le point de la détruire, retient son geste à la vue de « ce corps nu, frais et souple, duquel aurait certainement jailli du sang chaud s'il l'avait tranché » (水々として柔かさうな裸身斬らば熱血も迸りなん). En outre, Rohan joue délibérément sur le terrain de l'ambiguïté quand il désigne dans la plupart des cas cet amour sublimé par le terme *koi* 恋, qui est fondamentalement profane et charnel (cf. p. 210). D'un autre côté, l'amour pur de *Fūryūgo* apparaît davantage comme une aliénation mentale qu'une véritable idylle. La formulation « l'amour est une prison paradisiaque » résume parfaitement le paradoxe de cet homme déchiré entre le désir de retrouver sa liberté bestiale et le plaisir de se laisser prendre aux rets de l'amour. De même, jusqu'au dernier instant précédant son salut, Shuun est torturé par son amour-haine pour O-Tatsu qui lui paraît tantôt vertueuse tantôt démoniaque ; jusqu'au dernier moment, il désire pulvériser son œuvre et retrouver son innocence perdue.

Si la représentation de l'amour dans les œuvres de Rohan se greffe sur les goûts d'une époque portée pour le mélodrame, elle s'en démarque aussi par une écriture singulière qui mélange les sources d'inspiration. Dans la littérature libertine, il apprend une certaine rhétorique. La forme du récit épistolaire par exemple, mais aussi et surtout le démontage minutieux des « perversités », qui est aussi un prétexte voilé pour se complaire dans leur description[403]. Il faut toutefois rappeler que les réformes mises en place à la fin du XVIII^e^ siècle avaient entraîné un durcissement de la censure, précipitant le *sharebon* vers son extinction et ouvrant la voie au sentimentalisme plus édulcoré du *ninjōbon*. À Meiji encore, les rééditions de certains ouvrages de Saikaku

[403] Prétendre reconnaître au roman une fonction morale est un procédé universel de la littérature libertine. Que l'on se rappelle de la préface aux *Liaisons dangereuses* : « Il me semble au moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces lettres peuvent concourir efficacement à ce but. » Rohan aurait pu employer ces mêmes mots pour introduire *Enmaden* ; c'est ce qu'il fait d'ailleurs, mais de manière allégorique, dans sa *Préface à Fūryūma (Fūryūma jijo)*.

étaient interdites, ou plus tard, élaguées de nombreux passages[404]. Dans ce contexte, il avait été difficile pour Rohan de publier *Fūryūma/Enmaden* : dans sa préface *(Fūryūma-ki)*, il explique que de deux grandes maisons d'édition, Shun'yōdō et Kinkōdō, lui avaient refusé ce manuscrit dont la prose avait été jugée trop « débridée » (*hōitsu fuki* 放逸不羈) ; Yoda Gakkai et Morita Shiken révèlent également dans leurs préfaces leur crainte que l'œuvre soit mal comprise du public. Ce sera finalement Mori Ōgai qui accueillera le texte dans les colonnes de sa revue *Shigarami-sōshi* (où il avait publié dans les douze premiers numéros une reproduction de *Kōshoku nidai otoko* 好色二代男 *(La vie de deux galants hommes)* de Saikaku)[405]. Ces faits mettent en lumière la volonté tenace de Rohan de voir paraître son œuvre, fut-elle fragmentaire.

Dans le bouddhisme, il est fasciné par la répulsion pour la chair, la négation du désir. Dans un ouvrage récent, François Lachaud [406] a montré comment la figuration effroyable du corps féminin constitue un « courant souterrain qui sinue à travers la littérature japonaise depuis l'époque de Heian », dont il décèle des résurgences à l'époque moderne chez Rohan et Tanizaki. Il n'empêche que les descriptions de *Fūryūma jijo* ou de la lépreuse dans *Taidokuro* sont tout à fait inédites dans la production romanesque des années vingt de Meiji. À ma connaissance, je ne vois guère qu'*Ichigo hime* いちご姫 (*Princesse Fraise*, in *Miyako no hana*, mai 1889) de Yamada Bimyō qui puisse prétendre à une vague ressemblance avec ces œuvres (bien que stylistiquement, il y ait un gouffre entre les deux). La « princesse » est une fille de bonne famille, talentueuse et séduisante, qui après un amour déçu, devient une aventurière et femme fatale, jusqu'au jour où elle commet un inceste, sombre dans la folie et meurt abandonnée sur le bord de la route. La scène finale décrit un chien errant qui regarde le cadavre de la femme autrefois attirante. Elle est pourtant expédiée en quelques lignes : on reste bien loin du fantasme macabre de *Taidokuro*.

Dans le christianisme enfin, Rohan puise l'idée d'amour sacré, sublimé. Sur ce point, on peut dire qu'il suit, pour ne pas dire précède, une certaine tendance du *bundan* au romantisme. La même année où paraît *Fūryūgo*, Saganoya Omuro publie un récit qui mêle le motif du péché originel à des éléments de la mythologie japonaise, *Mugenkyō* 夢現境 (*Entre rêve et réalité*, janvier 1891) ; Kitamura Tōkoku, un drame lyrique,

---

[404] ODAGIRI Hideo, « Hatsubai kinshi shuyō shomoku kaidai – Nihon kindai bungaku ni hamerarete ita waku » 発売禁止主要書目解題－日本近代文学にはめられていたワク (Liste commentée des ouvrages principaux interdits à la vente – le cadre fixé à la littérature japonaise moderne), in *Nihon kindai bungaku daijiten* 日本近代文学大事典 *(Grand dictionnaire de la littérature japonaise moderne)*, vol. 6, Kōdansha, 1978, pp. 211-212.

[405] On a vu que Rohan avait vraisemblablement connu les mêmes difficultés pour publier son *Daishijin (Le Grand Poète)*.

[406] *La jeune fille et la mort – Misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2006.

Hōraikyoku (*La mélodie du mont Hōrai*, mai 1891), qui met en scène l'ascension mystique d'un moine au mont Hōrai à la recherche de la femme qu'il a aimée et abandonnée, mais qui est morte depuis. Plus largement, ces œuvres se trouvent certainement prises dans un mouvement de fond qui témoigne de l'impact majeur de la modernité sur les corps et les sentiments, dont l'émergence d'une nouvelle terminologie amoureuse *(ai, ren'ai, rabu)* en constitue l'un des symptômes les plus tangibles.

En définitive, si les intrigues amoureuses dans les récits de Rohan n'échappent pas à une certaine naïveté, en revanche, sa position en tant qu'écrivain face à l'expression du sentiment amoureux n'est pas simple. Il pose tantôt en donneur de leçon, tantôt en écrivain sulfureux. Prend un masque (Naraku Sanji) – en est-il contraint par la pression de la censure ? – pour explorer le côté obscur (« démon ») du désir et s'essayer à une écriture qui s'inspire formellement du *sharebon*, un autre (Raidōun-shu) pour chanter une louange ambiguë de l'amour platonique sous la forme non moins expérimentale du monologue intérieur lyrique qui rappelle le style de l'« école » romantique. Cette ambivalence posturale ressemble fortement à celle qui a été dégagée dans l'analyse de sa représentation de l'artiste. Il en ressort peut-être une certaine frivolité. Sans doute, mais je crois déceler aussi derrière ses hésitations une conviction forte. À un journaliste qui était venu l'interroger pour le compte du *Kokumin shinbun*[407] et avait relevé que l'opinion publique lui reprochait souvent d'écrire des obscénités (*waisetsu* 猥褻), il aurait répondu :

> 予は思ふ全篇を読み了て後、読者の心頭に汚穢なる感情を存せずんば猥褻なる語句あるも咎むべからず予は浄火を以て穢毛を焼却し清水を以て汚垢を洗尽するを勉む必ずしも始より穢毛と汚垢のなきことを望まず
>
> Je pense qu'après avoir lu mes œuvres [ils parlent en particulier de *Taidokuro*] jusqu'au bout, il ne reste aucun sentiment d'impureté dans le cœur du lecteur, alors ils ne devraient pas me reprocher mes obscénités. Je m'efforce de brûler les salissures avec un feu purificateur, de nettoyer les souillures avec une eau lustrale, mais je ne souhaite pas l'absence de toute impureté dès le début.

On peut lire dans cette déclaration son éternel fantasme de sublimation ou sa manie de prédication. Ou encore, le décalage entre la sensibilité d'une tranche de son public et ses aspirations. Mais j'y vois surtout l'intime conviction que la lecture est un exercice cathartique qui ne devrait pas laisser indemne. Une confiance somme toute dans la capacité du roman à transformer le lecteur. Une foi en l'écriture romanesque tout court. Qui aura tôt fait d'être ébranlée…

---

[407] Tenshinsei 天真生, *Kōda Rohan-shi o otonau* 幸田露伴子を訪ふ *(Visite à M. Kōda Rohan)*, 26 et 27 juillet 1890. *(RZ supplément 161)*

6. SINGULARITÉ D'UNE ÉCRITURE

L'étymologie esquissée au chapitre 3 révèle que *fūryū* est d'abord et surtout une notion éthico-esthétique, bien plus qu'un concept poétique. Les occurrences rencontrées renvoient généralement à une manière d'être ou de faire, parfois à un objet ou un paysage, mais rarement à un texte ou un style. Même dans l'essai de Kuki Shūzō, *Fūryū ni kansuru ichikōsatsu* 風流に関する一考察 *(Une réflexion sur fūryū)*, qui s'apparente le plus à une poétique de *fūryū*, les exemples cités illustrent davantage l'état d'âme du poète que les mots qui le reflètent[408]. Toutefois, les deux éléments sont évidemment indissociables, et si *fūryū* exprime chez Rohan une manière d'être écrivain, le ton qu'il adopte, son style, ses choix narratifs ou lexicaux, ou encore les images qu'il invoque participent naturellement de la manière d'investir ce rôle. Qu'est-ce qu'une écriture *fūryū* ? Voilà en somme la question à laquelle je tenterai de répondre ici. En analysant les tensions qui la traversent, on pourra peut-être mieux comprendre pourquoi Rohan se mit à douter du roman (rappelons que pour Satō Haruo roman et *fūryū* était deux choses inconciliables) et s'éloigna définitivement du *bundan* après la guerre russo-japonaise.

6.1 Questions de style

L'émergence d'une forme de nationalisme à la fin des années 1880 marqua un recul des réformes linguistiques. Un intérêt accru pour le patrimoine littéraire autochtone entraîna dans les milieux littéraires une résurgence de la langue « classique ». C'est dans ce mouvement que s'inscrit l'apparition dans le *bundan* d'écrivains comme Rohan et Kōyō. Elle fut si remarquée que l'historiographie littéraire désigna longtemps cette période du nom accolé de ces deux auteurs, Kōro jidai 紅露時代 (l'époque de Kōyō et Rohan). Il faut dire qu'ils partageaient, à l'époque où ils travaillaient conjointement au *Yomiuri* (en 1890), un style parfois qualifié de « néo-classique » (*gikoten-shugi* 擬古典主義), qui s'inspirait de la prose de Saikaku. Ils appartenaient également à deux groupes dont la sensibilité esthétique, bien que fort différente, se rejoignait dans un même ancrage dans la culture d'Edo. On peut rajouter encore qu'au long de leur carrière de

---

[408] À propos de la polarité *sabi – date*, il déclare par exemple : « On peut distinguer deux grandes catégories de *fūryū* : le type Bashō et le type Kikaku. Il y a une grande distance entre d'un côté l'état d'âme de *Furu ike ya kawazu tobikomu mizu no oto* […] et de l'autre celui de *Kane hitotsu urenu hi wa nashi Edo no haru* […]. » C'est bien d'un « état d'âme » (*shinkyō* 心境) dont il parle et non pas d'options linguistiques. (*Kuki Shūzō zenshū* 九鬼周造全集 *(Œuvres complètes de Kuki Shūzō)*, Iwanami shoten 岩波書店, 1981, vol. 4, pp. 65)

romancier (Kōyō est mort en 1903, Rohan s'éloigne du *bundan* en 1905), ils suivirent une évolution similaire en matière de style : partis tout deux de la prose classique, ils s'essayèrent un temps au moderne (grosso modo entre 1892 et 97 pour Kōyō, 1895 et 1903 pour Rohan) pour revenir enfin au classique dans leur dernier roman : *Konjiki yasha* (*Le Démon doré*, 1897-1902) et *Sora utsu nami* (*Vagues contre le ciel*, 1904-1905). Certes, la critique, déjà à leur époque, aimait aussi contraster leur écriture : à l'idéalisme de Rohan, s'opposait le réalisme de Kōyō ; l'un excellait à dépeindre des héros masculins, l'autre féminin, etc. Mais il n'en reste pas moins que les deux romanciers s'imposèrent dans le *bundan* à la fin de 1889 par la force de leur style. Or bien que Kōyō ne soit quasiment plus lu aujourd'hui, Rohan doit de ne pas être tout à fait oublié à son écriture sans pareille. Avant d'en définir les traits caractéristiques et de mieux en cerner les enjeux, il convient de s'étendre un peu plus longuement sur le contexte linguistique de l'époque. Bref rappel historique donc.

6.1.1 Situation linguistique dans les années 1880

Dans son analyse du *bundan*, Tayama Katai soulignait le fait qu'au début des années 1890, la question du style était primordiale[409]. On pourrait rétorquer qu'elle est toujours primordiale pour l'écrivain, mais c'est particulièrement vrai pour le Japon de cette époque qui s'engage tout entier dans une réflexion sur la nécessité et les modalités de réforme de la langue écrite[410].

Le processus de modernisation du Japon s'accompagne du besoin de faciliter la transmission de l'information. Or la langue écrite, archaïque et compliquée, était inadaptée parce qu'elle entravait la participation de tous les Japonais à l'effort de modernisation en limitant leur accès aux deux moyens principaux de transmission du savoir que sont la presse et l'éducation. En outre, elle contribuait à la division des classes dans une société qui se voulait désormais égalitaire. Sa réforme devenait donc nécessaire : cela impliquait notamment de remplacer la langue écrite par un style

---

[409] « Le *bundan* de cette époque était plongé dans une situation confuse. Le style [*bunshō* 文章] primait sur le contenu. Tout le monde avait sur la bouche des critiques du genre "hé bien, ce type commence un peu à savoir écrire" ou "quel style nauséabond". Pour cette raison, le style [*buntai* 文体] était encore loin d'être standardisé. On distinguait d'un côté le *genbun-itchi* [concordance de l'oral et l'écrit], mais il y en avait de toutes sortes, et de l'autre, le *gazoku-setchū* [conciliation de l'élégant et du vulgaire], mais là aussi, il y avait le style à la Shiken, à la Kōson, à la Saikaku, à la Chikamatsu, etc. » (TAYAMA Katai, « Sono jibun no bundan » その時分の文壇 (Le monde des lettres à cette époque), in *Tōkyō no sanjūnen* 東京の三十年 *(Trente ans à Tōkyō)*, Hakubunkan 博文館, 1917)

[410] Sur les réformes linguistiques à l'ère moderne, voir : Pascal GRIOLET, *La modernisation du Japon et la réforme de son écriture*, POF, 1985 ; Nanette TWINE, *Language and the Modern State – The reform of written Japanese*, Routledge, 1991 ; Massimiliano TOMASI, *Rhetoric in Modern Japan: Western Influences on the Development of Narrative and Oratorical Styles*, University of Hawaii Press, 2004.

moderne calqué sur le vocabulaire et la grammaire de la langue parlée, choisir un standard parmi les différents dialectes, limiter et standardiser les caractères chinois et adopter un système de ponctuation clair et cohérent. L'inertie de la langue écrite est telle que dans ce genre de cas seule une véritable politique linguistique gouvernementale peut mener à bien le processus de modernisation. Elle se fera attendre : une trentaine d'années environ après la Restauration. La plus grande partie du travail aura alors déjà été effectuée par des individus ou des groupes isolés. Ce retard peut s'expliquer d'un côté par le fait que l'idée même de démocratisation de la langue écrite, tout nécessaire qu'elle fût à la modernisation, rencontrait des résistances dans les classes dominantes, dont l'autorité était précisément renforcée par le quasi monopole de sa maîtrise[411]. De l'autre, l'urgence des réformes militaires et techniques avait certainement relégué les questions linguistiques au second plan.

Dans un premier temps, l'éducation et la presse furent les deux cibles privilégiées des réformateurs. La modernisation de l'écriture dans le domaine de l'éducation eut deux objectifs principaux : créer un outil pratique et efficace, et nourrir le sentiment d'unité nationale à travers l'unification des différents styles et dialectes. Les premiers penseurs des « Lumières » japonaises (Fukuzawa Yukichi, Katō Hiroyuki, Nishi Amane…), en publiant des textes qui donnaient la priorité à la clarté sur la forme[412], avaient ouvert la voie à une simplification de la langue, mais malgré l'utilisation de certains de leurs textes dans les manuels d'éducation, une langue entièrement fondée sur le vocabulaire et la grammaire orale était encore trop connotée comme vulgaire. Elle ne commencera à s'imposer dans les manuels qu'à partir de la seconde moitié des années 1880, grâce notamment à la nomination d'un ministre de l'éducation favorable aux réformes, Mori Arinori, et son emploi courant dans la presse, légitimé par les expérimentations de certains écrivains.

L'avancée de la modernisation du langage dans la presse se fait sur deux fronts : dans les journaux sérieux (« grands journaux », *ōshinbun* 大新聞), qui servent de médium aux débats sur la réforme, et à travers les journaux populaires (« petits journaux », *koshinbun* 小新聞), qui voient dans l'emploi d'une langue simplifiée le moyen d'accroître le lectorat et partant d'augmenter les ventes. On observe toutefois un repli à la fin des années 1870 : on parle moins de réformes linguistiques et la langue des journaux populaires tend à se complexifier. Ce recul s'explique sans doute par le fait

---

[411] J'entends ici surtout la langue écrite utilisée dans les affaires de l'État, dont la complexité requérait des études poussées. Car dans l'ensemble, le taux d'alphabétisation était relativement élevé dans la population et une bonne proportion des classes moyennes pouvait jouir des produits culturels (littérature populaire).

[412] L'exemple le plus connu est *Gakumon no susume* (*L'Appel à l'étude*, 1872-76) de Fukuzawa, qui dut une partie de son succès à sa clarté d'expression. (Voir note 342)

que les défenseurs de la langue orale ne la considéraient pas comme une finalité, mais comme le moyen temporaire d'atteindre une large diffusion, en attendant que le niveau d'éducation du peuple soit suffisamment élevé pour revenir à un style plus littéraire. En outre, ces années coïncident avec une forte répression des idées libérales par le gouvernement et un retour vers une politique d'éducation d'inspiration confucéenne, qui implique le monopole de la connaissance. Une seconde vague d'efforts en direction de la réforme de la langue apparaît vers le milieu des années 1880. On observe un retour des débats sur le style oral et de son emploi dans la presse, mais ce sera surtout grâce aux écrivains qu'il va pouvoir gagner ses lettres de noblesse et s'imposer comme une forme littéraire viable.

Afin de bien mesurer la nécessité d'uniformisation de la langue écrite, il convient peut être de rappeler la multiplicité des styles employés selon le type de texte. On distinguera quatre grandes catégories :

Kanbun 漢文 (prose chinoise)
C'est la plus vieille forme d'expression écrite, utilisée notamment dans les affaires officielles. C'est le vecteur d'éducation des classes supérieures, qui jouit de ce fait du plus haut prestige. On distingue le chinois pur (*jun-kanbun* 純漢文 ou *hakubun* 白文) du chinois accompagné de signes facilitant sa lecture (*kanbun kundoku* 漢文訓読)[413]. Retranscrit selon la structure de la langue japonaise, on parle de *kanbun chokuyakutai* 漢文直訳体, *kanbun kuzushi* 漢文崩し ou *kanbun kakikudashibun* 漢文書下し文. Bien qu'une fois transposé, il puisse être contaminé par des expressions purement japonaises, le *kanbun* se caractérise par une densité élevée de caractères chinois et des structures syntaxiques qui s'ont pas d'équivalent en japonais (utilisation fréquente de questions rhétoriques, double négation, pronoms démonstratifs, causatif…).
Au début de Meiji, le *kanbun* est employé dans les documents officiels, les ouvrages érudits comme les compilations historiques, les « grands journaux » qui débattent de politique, mais aussi dans les journaux intimes, les récits de voyages, les essais, les romans politiques ou les traductions de littérature occidentale.

Sōrōbun 候文 (prose en *sōrō*, du nom de la terminaison de verbe caractéristique de ce style)
C'est en quelque sorte une dégénérescence du *kanbun*. Il se distingue de ce dernier par l'utilisation fréquente de mots d'origine japonaise, des tournures honorifiques spécifiques au japonais, une grammaire moins stricte et l'emploi de caractères chinois uniquement pour leur valeur phonétique (*ateji* 当て字). C'est le style épistolaire utilisé

[413] Ce sont des marques utilisées pour rectifier l'ordre des mots et faciliter la prononciation, car il faut rappeler que du point de vue de la syntaxe, le chinois et le japonais ne sont nullement apparentés.

par les hommes dans leur correspondance publique et privée, ainsi que dans certains textes législatifs, archives ou ordonnances (c'est-à-dire les documents officiels qui ne requièrent pas l'usage d'un *kanbun* plus formel).

Wabun 和文 (prose japonaise)
Également appelé *gabun* 雅文 ou *bibun* 美文 (prose élégante). C'est la transcription à peu près fidèle de la langue parlée à la Cour de Heian, utilisée dans la littérature féminine (*monogatari* et journaux intimes). Elle se distingue par des phrases longues, une multitude de nuances pour exprimer les rapports de politesse, de respect ou d'humilité entre les individus, une prédominance des *kana* et des vocables d'origine japonaise, le recours à des expressions rhétoriques héritées de la poésie (*kakekotoba*, *makura kotoba*, *engo*…). Le *wabun* se figea relativement avec le déclin de la littérature féminine de Cour au Moyen Âge et pour lutter contre la contamination par le parler des guerriers. L'évolution fut toutefois suffisamment importante pour qu'on voie apparaître au milieu de l'époque d'Edo dans le milieu des études nationales (*kokugaku* 国学) une tendance à un retour vers la langue « pure » de Heian que l'on désigne par le terme *gikobun* 擬古文 (prose néo-classique). À l'ère Meiji, le *wabun* est encore utilisé par les femmes dans la correspondance ou les journaux intimes, plus rarement par des hommes, et dans quelques essais.

Wakan-konkōbun 和漢混淆文 (prose mixte sino-japonaise)
C'est en quelque sorte un *kanbun kuzushi* qui a largement été modifié par les expressions et la grammaire japonaises. Cette prose est typiquement employée dans les chroniques guerrières du Moyen Âge. Débarrassée du prestige du chinois et du maniérisme du japonais classique, elle est particulièrement adaptée à une littérature qui vise une large audience : sermons bouddhistes, *otogibanashi*, *jōruri*, *ukiyozōshi* ou certains essais. C'est également le style choisi pour les passages narratifs des *gesaku* ; les dialogues étant rédigés dans une approximation de la langue orale. Cela dit, la proportion de caractères et expressions chinoises peut varier sensiblement, des très sinisants *yomihon* aux plus accessibles *gōkan*. Le roman moderne, tel qu'il fut imaginé par Tsubouchi Shōyō, est d'abord héritier de ce style-là. À Meiji, il était couramment appelé *gazoku-setchūbun* 雅俗折衷文 (prose conciliant l'élégant et le vulgaire).

Pour les écrivains qui œuvrèrent à l'élaboration d'une langue écrite fondée sur l'oral (*genbun-itchi* 言文一致), la question ne se posait pas tout à fait selon les mêmes termes que pour les intellectuels qui voulaient avant tout un outil fonctionnel. Ils étaient à la recherche d'un moyen d'expression plus proche des préoccupations de l'homme moderne, que ne permettait pas d'atteindre la langue écrite figée dans des tournures archaïques. La question se posait avant tout pour les passages narratifs, qui avaient été les plus réfractaires à une contamination de la langue orale. Fukuchi Gen'ichirō (Ōchi)

福地源一郎（桜痴）(1841-1906) fut le premier à suggérer une réforme du style littéraire dans le milieu des années 1870, mais il faudra attendre une dizaine d'année et le retour en force d'un discours publique sur les réformes linguistiques pour voir les premières expérimentations de la part des écrivains.

Tsubouchi Shōyō consacre une partie de *Shōsetsu shinzui (Quintessence du roman)* aux questions de style. Il exprime le désir de voir émerger dans un proche futur un roman entièrement rédigé dans le style oral, mais pour l'heure, il se montre réticent à son emploi pour la narration parce qu'il lui semble manquer de concision, incapable d'exprimer une voix neutre (pas connotée socialement) et problématique car non standardisé. Il ne parviendra pas lui-même à s'émanciper de cette manière d'écrire héritée du *gesaku*[414].

Au même moment, Taguchi Ukichi 田口卯吉 (1855-1905) exhortait les écrivains à la réforme dans son *Nippon no ishō oyobi jōkō* 日本之意匠及情交 (*Design et relations amoureuses au Japon*, 1886)[415]. Dans la partie consacrée à la littérature (*bungaku no bu* 文学之部), il souligne l'urgence de se débarrasser des archaïsmes classiques pour développer un style oral moderne, indispensable à l'expression des idées contemporaines.

Les premières expérimentations suivront le discours des théoriciens et apparaîtront à peu près simultanément sous la plume de Futabatei Shimei et Yamada Bimyō. De son propre aveu, Futabatei s'était penché sur le *genbun itchi* en raison de son incapacité à « bien écrire »[416]. C'est Shōyō qui lui aurait suggéré d'étudier le style des récits du conteur San'yūtei Enchō, dont les transcriptions sténographiques rencontraient alors un vif intérêt. Dans son effort pour créer un style narratif fondé sur le parler de Tōkyō et éviter autant que possible les vocables d'origine chinoise peu usités, Futabatei s'est également inspiré, pour le premier volume d'*Ukigumo* 浮雲 (paru en juin 1887), de la prose de Shikitei Sanba. Il peinera toutefois à trouver ce ton neutre et naturel qu'il cherchait : un changement d'approche s'imposait pour se débarrasser des scories du passé. Pour le second volume, il prend ainsi pour référence le style de Dostoïevski (il aurait même écrit la première version entièrement en russe avant de la retranscrire en

---

[414] Il tentera cependant une fois de s'approcher du style *genbun itchi* : dans *Koko ya kashiko* ここやかしこ (*Ici et là*, 1887). Plus tard, quand il mettra son énergie créatrice dans le théâtre historique, il produira plusieurs pièces dans une langue proche de l'oral : *Hototogisu kojō no rakugetsu* 沓手鳥孤城落月 (*La lune couchante sur le château solitaire où chante le coucou*, 1897) ou son chef-d'œuvre, *En no gyōja* 役行者 (*En l'ascète*, 1917), par exemple.

[415] L'ouvrage est une suite de son *Nippon kaika no seishitsu* 日本開化之性質 (*Caractéristiques de la civilisation japonaise*, 1885). Ils sont tout deux réunis sous le même projet exprimé par le sous-titre commun : *shakai kairyō-ron* 社会改良論 *(Sur les réformes de la société)*.

[416] *Yo ga genbun itchi no yurai* 余が言文一致の由来 (L'origine de mon *genbun itchi*, 1906), cité par KARATANI Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. de Brette DE BARY, 1993, p. 48.

japonais[417]). Sa prose gagnera encore en fluidité et naturel à travers ses traductions de deux nouvelles de Tourgueniev, *Aibiki* (1888) et *Meguriai* (1888-89) (qui seront plus tard largement saluées par les écrivains naturalistes). Avec le troisième volet d'*Ukigumo*, Futabatei avait déjà prouvé la viabilité de son style.

Bimyō publie sa première œuvre véritablement en *genbun itchi* à peu près en même temps que Futabatei[418] : *Fūkin shirabe no hitofushi* 風琴調一節 (*Une mélodie pour orgue*, juillet 1887). Il avait rédigé ses premiers écrits en imitant la prose de Bakin : ce revirement de posture peut s'expliquer par trois facteurs[419] : son intérêt pour les écrivains anglais (Milton, Lamb et particulièrement Chaucer qui l'avait impressionné par son usage brillant de la langue orale) ; le conseil de Shōyō de s'inspirer de la prose d'Enchō que lui avait passé Futabatei ; et la lecture des discours de Mozume Takami et Basil Hall Chamberlain lors de réunions des Kana et Rōmaji Clubs en 1886 et 87, qui exposaient l'urgence d'adopter une langue écrite proche de l'oral. Malgré le recueil de nouvelles, *Natsu kodachi* 夏木立 (*Bosquet d'été*, 1888), qui connut un certain succès, le style de Bimyō fut toutefois très vite éclipsé par celui de Futabatei. On lui reprochait en général un recours excessif aux artifices rhétoriques inspirés de l'anglais (phrases où le verbe précède le sujet, ponctuation avant-gardiste comme des tirets, point d'interrogation ou d'exclamation, personnification, vocabulaire ultra-moderne, abréviations, métaphores atypiques…[420]).

En un sens, Bimyō était en avance sur son temps, car l'idée que la figure de style est un embellissement linguistique archaïque indissociable de la langue classique était encore profondément ancrée dans les esprits, et pour les défenseurs du *genbun itchi*, c'est précisément ce dont il fallait se débarrasser[421]. Quelle que fut sa réputation de styliste

---

[417] Nanette TWINE, *Language and the Modern State – The Reform of Written Japanese*, 1991, pp. 139-140.

[418] Les deux écrivains avaient déjà mené des expérimentations dans cette direction depuis quelques temps déjà.

[419] Nanette TWINE, *Language and the Modern State…*, pp. 144-145.

[420] Bimyō décrit par exemple dans *Hana no ibara, Ibara no hana* 花の茨、茨の花 (*Garakuta bunko* 我楽多文庫, juin 1887) (ce chiasme est déjà une figure inhabituelle en japonais) le parfum des fleurs montant le train du vent pour se précipiter à travers les bosquets de poils dans le tunnel des narines… (cité par Nanette TWINE, *Language and the Modern State…*, p. 147).

[421] Dans un article intitulé « Quest for a New Written Language: Western Rhetoric and the Genbun Itchi Movement » (*Monumenta Nipponica* LIV-3 (1999), pp. 333-360), Massimiliano TOMASI propose de réévaluer le rôle de la rhétorique dans le développement du *genbun itchi*. Il faudra attendre le début du XX^e^ siècle pour voir le lien entre rhétorique et langue classique se dissoudre. Avec un essai comme *Shōsetsu no buntai ni tsuite* 小説の文体について (*À propos du style dans le roman*, 1898), où il fait une distinction entre *kata* 型 (formes inhérentes à la langue classique, comme les particules *nari* ou *keri* par exemple que l'on considérait jusqu'alors comme des figures de style et qu'il condamne comme des conventions linguistiques archaïques) et *shūji* 修辞 (rhétorique, figures de style), Shimamura Hōgetsu (1898) joua un grand rôle dans ce processus de dissociation (p. 353).

affecté, Bimyō contribua grandement à la diffusion du *genbun itchi* par ses nombreux essais et en offrant dans les magazines dont il avait la charge un espace d'expression à ses partisans.

Futabatei et Bimyō firent rapidement des émules. Entre 1888 et 89, une trentaine d'écrivains se lancèrent à leur tour dans des expérimentations du style *genbun itchi* : Saganoya Omuro dans *Hakumei no suzuko* 薄命のすゞこ *(Suzuko la malheureuse)*, *Hatsukoi* 初恋 *(Premier amour)* ou *Nozue no kiku* 野末の菊 *(Les chrysanthèmes au bord des champs)*, Mori Ōgai dans ses traductions et essais de la première heure, Ishibashi Ningetsu dans *Inga* 因果 *(Causes et effets)* et *Tsuyukohime* 露子姫 *(Princesse Tsuyuko)*, Uchida Roan dans plusieurs nouvelles et essais, Wakamatsu Shizuko, ainsi que plusieurs membres du Ken'yūsha (malgré que Kōyō y fut fermement réfractaire) comme Iwaya Sazanami (*Shinnyo no tsuki* 真如の月 *La lune de la Vérité*), Hirotsu Ryūrō (*Futa omote* 双面 *Recto verso*), Ishibashi Shian (*Hana nusutto* 花盗人 *Le voleur de fleurs*)… et même un écrivain comme Aeba Kōson tenta une traduction de Poe en *genbun-itchi*.
La vague d'enthousiasme ne sera que de courte durée : la montée du nationalisme à la fin des années 1880, parallèlement, l'éloignement du terrain de la création romanesque de Shōyō, Futabatei puis Bimyō, met un frein au développement de la littérature réaliste et du style oral (dans l'esprit des écrivains de l'époque, les deux allaient de pair). Jusqu'à la guerre russo-japonaise environ, le style mixte *(gazoku setchū-bun)* regagne en importance. Ce revirement procède d'une résurgence de la notion classique de beau style. Mais il ne saurait s'interpréter uniquement comme un retour en arrière. Au contraire, la démarche de Rohan et Kōyō par exemple, qui remettent le style de Saikaku au goût du jour, consiste plutôt à aller puiser dans la tradition autochtone des éléments pour nourrir leur création artistique.
Kōyō (à partir de 1885) et Rohan (dès son retour de Hokkaïdō en 87) avaient été introduits à la lecture de Saikaku par Awashima Kangetsu. Ils avaient vraisemblablement rassemblé, lu, et même recopié en partie, les sept ou huit titres majeurs de son œuvre avant la fin 1888[422]. Rohan fut le premier à publier des œuvres dans le style de Saikaku : *Issetsuna* 一刹那 (juillet-août 1889) et surtout son œuvre de consécration *Fūryūbutsu* 風流仏 (septembre 1889). Il cessera toutefois d'imiter consciemment Saikaku après cette œuvre, même si certains traits stylistiques persisteront dans son écriture. En revanche, Kōyō n'aura de cesse de polir son style à la Saikaku entre *Shin Irozange* 新色懺悔 (février 1890) et son chef-d'œuvre dans cette

[422] KATSUMOTO Seiichirō 勝本清一郎, « Rohan to Kōyō » 露伴と紅葉, in *Rohan zenshū geppō-shō* 露伴全集月報抄, *RZ appendice 24*.

veine, *Sannin zuma* 三人妻 (1892)[423]. Ce fut un pari osé[424] mais gagnant, car la critique salua quasi unanimement la fraîcheur de cette écriture. Il faut bien comprendre qu'ils bouleversaient ainsi le sens du rythme auquel étaient habitués les lecteurs de romans. C'est du moins ce que laisse entendre un témoignage de Masaoka Shiki : il était tant habitué au style de Bakin que lorsqu'il avait entendu un camarade lire *Fūryūbutsu* à haute voix, il n'avait quasiment rien compris[425]. Le rythme à la Bakin, connu sous le nom de *shichigo-chō* 七五調 (rythme 7-5) était prédominant dans la narration en *gazoku-setchū-bun*. Or Saikaku écrivait dans un rythme décalé appelé *goshichi-chō* 五七調 (5-7)[426]. À vrai dire, il ne me paraît pas aisé de repérer cette structure rythmique dans l'œuvre de Rohan, la plupart du texte ne suit pas le mètre classique (ce qui était courant), et dans les quelques passages lyriques, si l'on peut bien déceler une alternance de vers de cinq et sept syllabes, les césures rythmiques ne semblent pas répondre à un schéma particulier. Par contre, la prose de Saikaku comporte certains procédés rhétoriques (ils seront analysés en détail plus loin) qui lui confère une ligne mélodique tout à fait originale, corsée encore dans *Fūryūbutsu* par la tendance sinisante de la plume de Rohan : c'est vraisemblablement cette mélodie-là qui avait frappé l'oreille de Shiki.

Quoique qu'il en soit, la résurgence du style de Saikaku n'est qu'un exemple de la montée d'un nationalisme linguistique en littérature, mais il est particulièrement lourd de sens, puisque c'est à travers lui que Kōyō et Rohan vont s'imposer comme les deux romanciers phares de ce début des années 1890. Le cas n'est en outre pas isolé : on pourrait citer Ōgai qui, après avoir expérimenté le *genbun itchi* dans ses premiers écrits, revient à une prose fondamentalement classique dans *Maihime* 舞姫 (*La Danseuse*, 1890), *Utakata no ki* うたかたの記 (*Chronique des bulles éphémères*, 1890) et *Fumizukai* 文づかい (*Le Messager*, 1891). Il aurait subit l'influence de son ami Ochiai Naobumi qui, tout

---

[423] La critique a longtemps considéré *Ironzange* 色懺悔 (avril 1889) comme la première œuvre de Kōyō inspirée par Saikaku : c'est une erreur corrigée par Katsumoto (*ibid.* p. 24-25) qui rappelle que l'auteur a complètement réécrit le texte à la Saikaku pour sa parution dans *Kōyō zenshū* 紅葉全集 en 1901.

[424] Miser sur Saikaku était audacieux car il était associé à une certaine forme de libertinage qui n'était pas forcément jugée convenable par les autorités de Meiji, qui allèrent jusqu'à interdire la réédition de certaines de ses œuvres.

[425] SHIOTANI San, *Kōda Rohan* 幸田露伴, vol. 1, 1945, p. 90.

[426] Ces termes issus de la poétique méritent quelques explications. Le rythme 5-7 était dominant dans la première anthologie de poésies japonaises compilée en 759, *Man'yōshū* 万葉集. Il désigne une césure syntaxique et/ou sémantique au deuxième et quatrième vers d'un *waka* par exemple : 5-7 / 5-7 / 7. Il tombera toutefois rapidement en désuétude à partir de la fin de la période Nara, à mesure que le rythme 7-5 (pour un *waka* : 5 (-) 7-5 / 7-7) s'impose dans les anthologies impériales de poésies, les chroniques guerrières, les chants du *nō*, les récits du *jōruri* ou du *kabuki*… Des tentatives de réhabiliter le rythme 5-7 avaient vu le jour, dans le milieu des études nationales notamment, mais il n'est sans doute pas excessif d'affirmer que le rythme poétique fondamental était resté jusqu'à Meiji le 7-5.

en étant favorable à un rapprochement de la langue écrite vers l'oral, déplorait la vulgarité du *genbun itchi* et prônait une forme allégée de la langue classique (*shinkokubun* 新国文 « nouvelle prose nationale »)[427]. Ōgai avait toutefois tenté d'y mêler un sens du rythme, un phrasé occidental[428]. C'est pourquoi on désigne généralement sa prose du nom de *wakan'yō* 和漢洋, mélange des langues japonaise, chinoise et occidentale.
Qu'ils soient partisans du *genbun-itchi* ou défenseurs d'un certain classicisme, les écrivains de cette génération font en tout cas preuve d'une remarquable vitalité dans le domaine de l'expérimentation stylistique.

6.1.2 Le style à la Saikaku

Saikaku joue donc un rôle primordial dans les débuts littéraires de Kōyō et Rohan. Pour ce premier surtout, ce choix allait bien au-delà d'une simple affinité pour la littérature de l'ère Genroku : en styliste acharné, il cherchait le moyen de développer une écriture capable de rivaliser avec celle de Bimyō : c'était un véritable choix stratégique. Pour Rohan, qui n'avait pas suivi d'aussi près que Kōyō le développement du *bundan*, la prise de position était certainement plus faible et moins consciente. La pénétration de Saikaku dans son œuvre sera logiquement moins profonde (Kōyō ne s'inspire pas seulement de ses techniques rhétoriques et narratives, il s'imprègne de tout l'univers mis en scène par Saikaku). Rohan y apprendra cependant un sens du rythme qui caractérise son écriture dans l'ensemble. Aussi, bien que l'influence directe de Saikaku sur Rohan soit limitée à ses toutes premières œuvres, il constitue un point d'entrée incontournable à toute analyse stylistique.

Il faut peut-être rappeler que Saikaku était, avant d'être un romancier, un poète de *haikai* qui excellait dans la forme des versets liés, le *renga* 連歌, et particulièrement dans cet exercice que l'on nomme *yakazu haikai* 矢数俳諧, une sorte de performance poétique qui consiste à composer un maximum de poèmes dans un temps limité. Il innova l'art du récit en transposant l'esprit du *renga* à sa prose, lui conférant ce rythme soutenu.

---

[427] Nanette TWINE, *Language and the Modern State…*, p. 150.

[428] Karatani Kōjin souligne la modernité des constructions grammaticales dans *Maihime* pourtant écrites en suivant les inflexions verbales de la langue classique, qu'il contraste avec *Ukigumo*, qui affiche un style *genbun-itchi* mais reste fondamentalement classique dans son rythme. Autant sa remarque me paraît pertinente pour Ōgai, autant il fait preuve d'une flagrante mauvaise foi avec Futabatei puisqu'il choisit un des passages d'*Ukigumo*, l'ouverture, qui porte le plus lourdement les traces du style des *gesaku*. (*Origins of Modern Japanese Literature*, trad. de Brette DE BARY (et al.), Duke University Press, 1993, pp. 49-50).

Dans l'essai qu'il lui consacra, *Ihara Saikaku* 井原西鶴[429], Rohan décrit la prose de Saikaku en ces termes :

> 西鶴の文は自然一家をなす。軽快霊妙、毫も冗漫重複の所なく、恰も片舟に乗て急流を下るに山飛び岩走り、花も草も樹も精しく観るに遑なき所を過て後汪洋たる大海に出で、初めて四顧するに白雲既に来路を埋めて前途は水烟茫々たるを望むが如し。是(ここ)に於て心を収め眼を瞑し、如何なる所を過しか如何なる山を見しか岩に逢ひしか、如何なる花、草、樹に逢ひ見しかを念ふに、其何の樹何の草何の花、黒岩か紫岩か幾百尺の山なりしかは都て知るあたはざるの中に、唯々仙境の如く美にして奇なりしだけを記得す。再び読むに当りて若し夫れ流れに遡るが如く遅々として仔細に見来れば、山も岩も花も細草も老樹も皆是れ普通の者にして我熟知せる所のものたるに過ぎず。三度読むに当りて又流を下る如くすれば、又愈々妙にして前日の未だ見ざりし奇景を得。故に西鶴の文は読者を載(のせ)て飛ぶ舟のみ、舟中見る所の山水は相変らずの世界なり、唯此舟に乗つて世界を見るに此世界仙境の如く面白し、是れ此舟の走る事箭の如く飛ぶこと星の如く、一刹那も遅滞緩慢徒らに時を過すことなきに因る、文は是(かく)の如くにして妙ともいふべく奇ともいふべし。相変らずの世界と取つて仙境の如く思はしむればこそ妙なり奇なり、仙境の如き箱庭を作つて人に示すが如きは児童の文字のみ。畢竟するに西鶴が文は材を普通に取つて筆を霊妙に運ばす、痴物の望む所は材を奇異に尋ねて筆を霊妙と見られんとするなり。我嘗て人に聞けることあり、下手な料理人に限つて異(おつ)な魚を喰せたがると。真に然り、西鶴の如きは蘿蔔胡蘿蔔鯛比目魚(だいこんにんじんひらめ)何を料理しても能く美(うま)からしむるものか。
>
> La prose de Saikaku est une école en soi. Aérienne et merveilleuse, elle n'a pas la moindre lourdeur. Comme lorsque l'on descend un rapide sur un petit bateau : les montagnes volent, les rochers filent, on n'a pas le temps de voir précisément les fleurs, les herbes ou les arbres que l'on arrive déjà dans la vaste mer ; pour la première fois on regarde alentours, mais des nuages blancs recouvre déjà le chemin parcouru et la brume s'étend devant nous. Là, on s'apaise, on ferme les yeux et on pense aux endroits traversés, aux montagnes vues, aux rochers croisés, aux fleurs, aux herbes, aux arbres rencontrés, mais on ne parvient pas à se rappeler de quel arbre il s'agissait, de quelle herbe, de quelle fleur ; était-ce un rocher noir ou violacé ? combien de centaines de pieds de haut faisait la montagne ? Tout ce que l'on peut dire, c'est que c'était beau et extraordinaire, comme un pays féerique. Alors on lit une seconde fois, lentement, comme si on remontait le courant. Et quand on regarde les détails, on s'aperçoit que les montagnes, les rochers, les fleurs, les brins d'herbe, les vieux arbres, tous sont ordinaires ; ce ne sont que des choses que l'on connaît bien. Si on lit une troisième fois, en se laissant à nouveau porter par le courant, c'est de plus en plus merveilleux : on voit un paysage extraordinaire que l'on avait pas remarqué la dernière fois. La prose de Saikaku n'est donc que le bateau qui conduit le lecteur. Le paysage que l'on aperçoit depuis le bateau est notre monde ordinaire, mais vu depuis le bateau, ce monde semble aussi captivant qu'un pays féerique. Ce bateau vole comme une flèche, file comme une étoile ; il ne s'attarde pas un instant inutilement. C'est pourquoi le texte paraît merveilleux et extraordinaire. C'est précisément le fait de présenter le monde ordinaire comme un monde féerique qui est merveilleux et extraordinaire. Montrer aux gens un petit jardin féerique, c'est de la littérature pour enfants. En résumé, dans les textes de Saikaku, les matériaux sont ordinaires, mais la plume est merveilleuse. Les imbéciles cherchent des matériaux extraordinaires pour faire croire à une plume merveilleuse. Quelqu'un m'a dit autrefois que seul le mauvais cuisinier essaie de nous faire manger des poissons

[429] C'est l'une des premières études sur Saikaku (sinon la première ?) publiée à l'ère Meiji. Paru dans le numéro de la dernière décade de mai 1890 de *Kokumin no tomo* 国民之友 *(RZ XV 1-9)*.

> extraordinaires. En effet, quelqu'un comme Saikaku ne rend-t-il pas succulent n'importe quel ingrédient qu'il cuisine, radis ou carotte, daurade ou plie ?

Quelles étaient concrètement les caractéristiques qui donnaient à ce style singulier une telle fluidité ? On utilisera ici directement les œuvres de Rohan comme terrain d'investigation et en particulier *Fūryūbutsu*, qui est réputé pour porter la trace la plus marquante de l'influence de Saikaku. En effet, Rohan y incorpore habilement un certain nombre d'artifices rhétoriques qu'affectionnait le romancier de l'ère Genroku. On verra lesquels et comment.

L'incipit présente quelques unes des caractéristiques majeures de ce style ; en voici la transcription respectant la ponctuation originale, accompagnée d'une traduction au plus proche du texte :

> 三尊四天王十二童子十六羅漢さては五百羅漢、までを胸中に蔵めて鉈小刀に彫り浮かべる腕前に、運慶も知らぬ人は讃歎すれども鳥仏師知る身の心恥かしく。其道に志す事深きにつけておのが業の足らざるを恨み。爰日本美術国に生れながら今の世に飛騨の工匠なしと云はせん事残念なり、珠運命の有らん限りは及ばぬ力の及ぶ丈ヶを尽してせめたは我が好の心に満足さすべく、且は石膏細工の鼻高き唐人めに下目で見られし鬱憤の幾分を晴らすべしと、可愛や一向専念の誓を嵯峨の釈迦に立てし男、齢は何歳ぞ二十一の春
>
> Les Triades, les Quatre Rois Célestes, les Douze Serviteurs, les Seize voire même les Cinq Cents Arhat… il les abritait tous au fond de son cœur et de son adresse à les sculpter à la serpe et au couteau, les gens qui ignoraient tout d'Unkei s'émerveillaient, mais lui qui connaissait le maître sculpteur Tori en avait honte ; étant fermement résolu à suivre cette voie, il se reprochait son manque de technique ; Né au Japon, dans la Patrie de l'Art, je m'entends dire qu'il n'y a plus de nos jours de Hida no Takumi : quel dommage !, Moi, Shuun, tant que je serai en vie, je ferai tout mon possible pour satisfaire mes aspirations et dissiper un peu de la rage que m'inspirent ces étrangers arrogants aux longs nez taillés dans le gypse ; charmant !, l'homme qui avait fait ce serment d'assiduité devant le Shaka de Saga, quel âge avait-il ?, vingt et un printemps.

Cette première phrase frappera d'emblée le lecteur moderne par sa ponctuation. Elle n'était pas encore à l'époque réglementée et souvent laissée à la fantaisie de l'auteur. Elle n'en est pas pour autant dénuée de sens. Rohan utilise dans ce texte trois niveau de césure : la virgule (、), le point (。) et un niveau intermédiaire, la « virgule blanche » (*shiro goma ten* 白ゴマ点：、), aujourd'hui disparue du système de ponctuation[430]. Trois niveaux de césure donc, qui permettent de découper la phrase en plusieurs propositions, car il faut noter que le point ne marque pas ici la fin d'une phrase (bien qu'il puisse également avoir cette fonction dans le reste du texte). Aucun signe ne l'annonce d'ailleurs puisque le texte original enchaîne directement 二十一の春是より風は (« vingt et un printemps dès lors le vent… »). Ce sont le sens et la forme grammaticale qui suffisent à signaler la fin de phrase. Car contrairement aux deux points qui sont ici précédés d'une forme connective (*hazukashiku* et *urami*), la phrase se termine par un substantif (*meishi-dome* 名詞止め ou *taigen-dome* 体言止め) – l'élision de

[430] Cette virgule blanche était largement utilisée dans les années 20 de Meiji, mais tomba très rapidement en désuétude.

la copule conclusive *nari* étant typique du style de Saikaku (qui ce faisant introduit dans la prose un procédé caractéristique du *haikai* où l'économie de syllabes est primordiale). La fluidité de la narration est rompue par cette phrase nominale qui tranche par sa brièveté : question rhétorique *(toshi wa ikutsu zo)* et réponse *(nijūichi no haru)*, suivant le mètre classique qui termine un *waka* (7-7), participent efficacement de la césure rythmique. Il s'agit donc bien d'une seule et même longue phrase, composée de plusieurs propositions reliées par des formes connectives (*chūshihō* 中止法), une unité de sens qui doit se lire d'un seul souffle, sans quoi le lecteur risquerait de perdre le fil de la narration.

La seconde caractéristique notoire est la (con)fusion du discours et de la narration (*kaiwa to jinobun no kon'yū* 会話と地の文の混融). La traduction peine à rendre ce trait, puisque le français exige que la personne (1e ou 3e) soit clairement précisée. La seule marque univoque d'un discours est la particule *to*, qui annonce la fin d'une parole ou d'une pensée rapportée, mais à la première lecture, il n'est pas aisé d'en trouver le début. Aucune marque d'oralité à l'exception du suffixe dépréciatif *me* (*tōjin-me*, ces « sales » étrangers) : narration et discours sont ici rédigés dans le même registre soutenu (ce n'est pas toujours le cas : parfois le discours rapporté est clairement identifiable par des exclamatifs, un ton familier, des formules de politesse…). Les trois « pronoms personnels » présents (*mi no*, *ono ga* et *wa ga*) sont ambigus par nature puisque suivant le contexte d'énonciation, ils peuvent renvoyer à la première (*watashi no* : *moi* qui connaissait, *mon* manque de technique, satisfaire *mes* aspirations) ou la troisième personne (*sono hito jishin no* : *lui* qui connaissait…). Le nom propre Shuun ne clarifie pas la situation car il peut aussi bien signifier une situation discursive de délocution (le narrateur fait une assertion à propos du personnage) qu'engager le locuteur personnellement dans son acte d'élocution (*kono Shuun* : moi, Shuun…). À l'extrême, on pourrait englober toute la phrase depuis le début (Les Triades…) jusqu'au *to* de citation dans le discours de Shuun[431]. L'indice le plus probant qui permet de situer le début du discours est la présence du point, qui marque une césure forte : une lecture attentive de l'ensemble de l'œuvre révèle qu'il est fréquemment utilisé par Rohan pour signaler un changement de locuteur, avant le début d'une citation, précisément. On notera enfin que, malgré que la citation soit grammaticalement composée de deux phrases (en atteste la forme conclusive *zannen nari*), elles ne sont séparées que par une simple virgule : l'unité du discours rapporté est ainsi préservée. À une échelle plus grande, le deuxième chapitre exemplifie à merveille cette (con)fusion du discours et de la narration : le récit de Muroka qui semblait rapporté par le narrateur se révèle être, à la fin du chapitre, une histoire racontée par

[431] C'est l'option choisie par la traductrice allemande Diana DONATH, *Begegnung mit einem Totenschädel – Zwei Novellen aus dem Japan des Jahrhundertwende*, Berlin, Éditions q, 1999.

l'aubergiste à Shuun. Le plus troublant est qu'il n'est pas contaminé par les tics linguistiques de l'aubergiste (que l'on retrouve dans les dialogues plus en avant dans le texte) : celui-ci endosse le rôle d'un narrateur de seconde main, indifférencié dans son expression du narrateur premier (je reviendrai sur ce cas dans la partie consacrée à la narration).

Le rythme fluide de la prose rohanienne est appuyé par des figures microstructurales caractéristiques du style à la Saikaku : énumération de substantifs (*meishi no rekkyo* 名詞の列挙), vers parallèles (*tsuiku* 対句), mots liés (*engo* 縁語), mots pivots (*kakekotoba* 掛詞).

La figure de l'énumération est peu présente dans *Fūryūbutsu*, mais on en trouve deux exemples à des positions clés. L'incipit, d'un côté, qui débute par une série de cinq noms tirés du panthéon bouddhique. De l'autre, au niveau macrostructural, les titres de chapitres qui inventorient les dix ainsités. L'usage de cette figure est toutefois beaucoup plus marqué dans une œuvre comme *Enmaden (Mémoires d'un démon de luxure)*, ce récit épistolaire où le vieux « démon de luxure », Taroemon, ne cesse d'énumérer en long et en large : les tics dont une séductrice doit se défaire, les manies qui lui feront gagner le cœur des hommes, les techniques du regard, etc. Exemple :

> 第五は癖にて　是は銘々の持前故　是非なきものゝ様なれど　美人にあるべき癖とあるまじき癖とあり、癖のなき女には利口の男は決して昵(なづ)まぬものに候、物を欲しがる癖　大酒を飲む癖　泣言を繰り返す癖　おしやべりの癖　居眠りの癖　腹立やすき癖　吝惜(けち)の癖　大笑ひする癖　下がゝりの障りいふ癖　高慢の癖　太つ腹らしくいふ癖などは美人にあるまじき癖なり、寛容(おうやう)すぎる癖　物云はぬ癖　夜もすがら寝られぬ癖　おのれを抑へて人を立る忍耐の癖　物事案じ過す癖　泣かずに恨む癖　恨まずに愁ふる癖　子供を愛る癖　小説を好む癖　神仏を信心する癖、又は猫　蝶　蛍　小鳥などのやさしき生物を愛する癖、金銭を空費(むだづかひ)せぬ癖　人形を愛する癖　男に逢ふを嫌ふ癖　侠気(をとこぎ)あるより少し出過る癖などは、皆それぞれの深き訳ありて男をのろくする癖の類(たぐひ)なれば　美人にありて苦しからず、精々あしき癖を去りてよき癖だけを残されべく候。
>
> La cinquième [technique] a trait aux manies. Comme ce sont des choses que l'on a depuis la naissance, il semblerait qu'on ne puisse rien y faire, mais il y a des manies qu'il est bon d'avoir pour une belle et d'autres non : un homme malin ne s'attache pas à une femme sans manies. Manie de désirer des choses, manie de boire beaucoup d'alcool, manie de pleurnicher sans cesse, manie de papoter, manie de dormir debout, manie de s'énerver facilement, manie d'avarice, manie de rire à gorge déployée, manie de tenir des propos en dessous de la ceinture, manie d'orgueil, manie de parler avec trop de hardiesse… Ce sont là des manies qu'une belle ne devrait pas avoir. Manie d'être trop généreuse, manie de savoir se taire, manie de ne pas pouvoir dormir de toute la nuit, manie d'endurance, de se faire petite pour grandir l'autre, manie de trop réfléchir, manie de garder rancune sans pleurer, manie de se montrer inquiète sans rancune, manie de chérir les enfants, manie d'aimer les romans, manie de croire aux dieux et aux bouddhas, ou encore manie d'aimer les petites bêtes, comme les chats, les papillons, les lucioles ou les petits oiseaux, manie de ne pas dépenser inutilement l'argent, manie d'aimer les poupées, manie de répugner à rencontrer les hommes, manie d'être un peu impudente plutôt que virile… Ce sont là toutes des manies qui, pour une raison ou une autre, rendent les hommes tout doux : il ne sera point pénible pour une belle de

> les avoir. Il faut donc autant que possible se défaire des mauvaises manies et conserver seulement les bonnes.

En outre, la lettre elle-même, n'est autre qu'une liste des trente-cinq techniques pour maîtriser l'art de la séduction. La « manie » des listes, n'est d'ailleurs de loin pas l'apanage de Saikaku : c'est une tradition littéraire au Japon ![432] Rohan s'adonnera aussi à l'écriture de listes, en tant que genre littéraire à part entière, en rédigeant par exemple deux sortes de catalogues dans lesquels il recense une vingtaine nuages, *Kumo no iroiro* 雲のいろいろ (*Nuages divers*, 1897), et une quarantaine de fleurs, *Hana no iroiro* 花のいろいろ (*Fleurs diverses*, 1898).

Le vers parallèle est une figure typique de la poétique chinoise, qui pénétra la prose japonaise à travers les récits de voyages du Moyen Âge notamment. Il s'agit de répéter une même structure syntaxique en créant une correspondance, fondée sur un contraste sémantique, entre chacun des mots des deux propositions parallèles. Par exemple, le deuxième chapitre s'ouvre sur deux *tsuiku* :

> 見て面白き世の中に聞て悲しき人の上あり、昔は此京にして此妓ありと評判は八坂の塔より高く其名は音羽の滝より響きし室香と云へる芸子ありし
>
> *À voir, l'intérieur du monde est attrayant*, mais *à entendre, le destin des gens est triste* ; autrefois, il y a cette fille à la capitale disait-on, une prostituée nommée Muroka, dont *la réputation était plus haute que la tour de Yasaka* et *le nom résonnait plus loin que la chute d'Otowa*. (c'est moi qui souligne)

Le jeu de miroir est parfait : dans le premier *tsuiku*, chaque mot de la première partie fait ainsi écho à un mot dans la seconde : voir – entendre (contraste fondé sur deux verbes relatif à la perception), amusant – triste (deux « mots de qualité » (adjectifs) contraires), intérieur du monde – destin des gens, litt. « [ce qu'il y a au-]dessus des gens » (deux locatifs). Visuellement, le nombre de caractères utilisés dans chaque partie est parfaitement identique. Le second *tsuiku* offre la même perfection formelle. Rohan a

---

[432] Voir Jacqueline PIGEOT, « Listes d'ici et de là-bas » in *Questions de poétique japonaise*, PUF, 1997, pp. 57-130. Le « ici » va de Max Jacob à Georges Perec à Francis Ponge, avec des exemples anciens (*Roman de la Rose*, Jean Bouchet), tandis que le « là-bas » se tourne vers un passé plus éloigné : des classiques *Makura no sōshi* (début XI^e^ s.) et *Tsurezure-gusa* (XIV^e^ s.), à des textes comme le *Inu makura* (*Pseudo-Notes de Chevet*, vers 1600) ou *Mottomo no sōshi* (*Livres des évidences*) de Saitō Tokugen (1559-1647). « Vouée, semble-t-il, à n'être qu'un catalogue où se trouvent enregistrées telles quelles les réalités du monde, la liste, dans cette tradition, devient créatrice. De simple conservatoire des choses, elle se mue en un instrument capable de les réorganiser. Plusieurs types de réorganisation ont été expérimentées. Structurée logiquement, orientée vers une pointe finale, la liste a pu se faire satirique. Mais la tradition japonaise a plus volontiers exploré d'autres voies : elle a cultivé la liste qu'on pourrait, faute de mieux, appeler 'poétique', celle qui réagence le monde en un assemblage de lignes, de mouvements, de couleurs. Elle en a fait aussi une sorte de machine à donner le vertige : sous les yeux médusés du lecteur défilent des fragments empruntés à tous les ordres d'un réel préalablement démantelé, le seul fil, pour coudre l'habit d'Arlequin, étant un concept toujours plus abstrait, un mot aux acceptions le plus variées possible. Le jeu consiste finalement à proposer une combinaison instable, sans cesse menacée de voler en éclats, à chaque fois maintenue par la seule virtuosité du listeur. » (p. 107)

un goût immodéré pour cette figure, que l'on trouve fréquemment dans tous ses écrits, quel que soit le genre. L'exemple le plus remarquable que j'aie rencontré se trouve dans son récit de voyage *Tokkan kikō (Journal d'une charge en avant)* :

> 松島の景といへば唯々、松しまや噫まつしまやまつしまやと古人もいひしのみとかや、一ツ一ツやがてくれけり千松島とつらねし技倆にては知らぬこと、われわれにては鉛筆の一ダース二ダースつかいても此景色をいひ尽し得べしともおもへず。東西南北、前後左右、或は大或は小、高きあり、ひくきあり、みの亀の尾ひきたる如き者、臥したる牛の首あげたる如き者あり、月島星島桂島、踞せるが如きが布袋島なら立てる如きは毘沙門島にや、勝手に舟子が云ひちらす名も相応に多かるべし。松吟庵は閑にして俳士髭を撚るところ、五大堂は寂びて禅僧尻をすゆるによし。況んやまた此時金風淅々として天に亮々たる琴声を聞き、細雨霏々として袂に滴々たる翠露のかかるをや。過る者は送るがごとく、来るものは迎ふるに似たり。赤き岸、白き渚あれば、黒き岩、黄なる崖あり。子美太白の才、東坡柳州の筆にあらずは如何むか此光景を捕捉しえん。
>
> Quand on parle du panorama de Matsushima, on se contente d'évoquer le *Matsushima ! – Ah, Matsushima – Matsushima !* d'un ancien. Je ne sais que dire du talent qui a composé *Un à un – ils ont plongés dans les ténèbres – les mille pins de Matsushima*, mais je crois que même si nous usions une ou deux mines de crayon, nous ne pourrions pas rendre entièrement compte de ce paysage. D'est en ouest, du nord au sud, devant, derrière, à gauche et à droite, il y en a de grandes, il y en a de petites, de hautes et de basses, certaines comme la queue tendue d'une tortue recouverte de mousse, d'autres comme la tête levée d'une vache allongée, Tsukijima, Hoshijima, Katsurajima, celle qui semble accroupie, c'est Hoteijima, celle qui semble debout, c'est Bishamonjima. Le timonier me lance ainsi sans avoir été sollicité d'innombrables noms. Le calme de l'ermitage Shōgin-an semble propice au maître de *haikai* pour se frotter les moustaches, la sérénité du temple Godaidō au moine zen pour poser ses fesses. En outre, le vent d'automne froufroutant emplit le ciel d'un son clair comme le timbre du koto, et la pluie fine incessante dépose sur mes manches des gouttelettes comme de la rosée dans les feuillages. J'ai l'impression de reconduire les îles que nous dépassons et d'accueillir celles qui s'approchent. Il y a des côtes rouges et des plages blanches, des rochers noirs et des falaises jaunes. Sans le talent de Du Fu ou de Li Bai[a], sans le pinceau de Su Shi ou de Liu Zongyuan[b], comment serait-il possible de saisir ce panorama ? *(RZ XIV 13-14)*

[a] 杜甫 (712-770) et 李白 (701-762) : les deux figures les plus éminentes de la poésie chinoise.

[b] 蘇軾 (1036-1101) et 柳宗元 (773-819) : deux des huits grands écrivains des dynasties Tang et Song (唐宋八家).

Rohan parvient ici à mener la quasi-totalité de sa description par propositions parallèles, soit au total, une bonne douzaine de *tsuiku* dont certains sont d'une complexité remarquable. Tel celui-ci qui ne comporte pas moins de six syntagmes parallèles :

金風	淅々として	天に	亮々たる	琴声を	聞き
kinpū	sekiseki to shite	ten ni	ryōryō taru	kinsei o	kiki
vent d'automne	froufroutant	dans le ciel	avec clarté	le son du koto	entendre
細雨	霏々として	袂に	滴々たる	翠露の	かかる
saiu	hihi to shite	tamoto ni	tekiteki taru	suiro no	kakaru
pluie fine	incessante	sur mes manches	goutte à goutte	la rosée des feuillages	s'accrocher

En maître incontestable du *tsuiku*, Rohan pousse même le vice jusqu'à jouer du parallélisme dans les titres d'œuvres : les romans *Tsuyu dandan* 露団々 *(Gouttelettes de rosée)* et *Yuki funpun* 雪紛々 *(Flocons de neige)*, les recueils de nouvelles *Hazue-shū* 葉末集 *(Recueil de la pointe d'une feuille)* et *Obana-shū* 尾花集 *(Recueil d'une fleur-queue [=*

miscanthe]), les récits de voyage *Suikyōki* 酔興記 *(Ivre d'allégresse)* et *Jōkyōki* 乗興記 *(Porté par l'entrain)*, les recueils d'essais *Rangen* 讕言 *(Paroles perdues)* et *Chōgo* 長語 *(Propos interminable)*, *Doryokuron* 努力論 *(De l'effort)* et *Shūseiron* 修省論 *(De l'introspection)*…

Le mot lié *(engo)* est une figure de la poésie classique (apparue pour le première fois au X^e^ siècle dans l'anthologie *Kokin wakashū* 古今和歌集) qui consiste à créer un réseau de mots relevant du même champ sémantique, selon un subtil jeu usant pleinement de la polysémie et de l'homophonie, pour offrir un contrepoint au motif principal. Par exemple au deuxième chapitre :

> よしやわざくれ身は朝顔のと短き命、捨撥にしてからは恐ろしき者にいふなる新徴組何の怖い事なく三筋取つても一筋心に君さま大事と、時を憚り世を忍ぶ男隠匿(かくまひ)し半年あまり
>
> *Ah, qu'importe ! Désespérée comme une belle-de-jour…* elle sacrifia sa brève existence, puis sans même redouter les gardes du shogounat qui inspiraient la terreur, elle cacha pendant six mois son homme qui craignait la société de son temps et fuyait le monde ; elle lui disait : « Bien que je pince les trois cordes du shamisen pour les clients, j'en garde une pour toi dans mon cœur. »

Le passage s'ouvre sur les premiers vers d'une chanson populaire. La belle-de-jour (*asagao* 朝顔), dont la fleur s'épanouit le matin et se ferme à la tombée du jour, évoque l'éphémère. Elle appelle la « courte vie » (*mijikaki inochi* 短き命). L'expression « sacrifier sa vie » (*inochi o suteru* 命を捨てる) assure le lien entre les deux parties de la proposition séparée par la virgule, mais au verbe usuel, « sacrifier », Rohan substitue un « s'abandonner au désespoir » (*sutebachi ni suru* 捨撥にする), proche sémantiquement et qui conserve visuellement le caractère 捨. Puis, seconde substitution pour continuer le jeu d'association : il n'use pas de la graphie habituelle pour transcrire l'expression *sutebachi* (捨鉢), mais lui préfère un homophone (捨撥), dont le second caractère signifie « plectre », ce qui permet d'enchaîner plus loin sur les cordes du shamisen. Autre exemple éloquent au début du neuvième chapitre :

> 両親を寺参りさせをきて鬼の留守に洗濯する命じや、石鹸玉泡沫夢幻の世に楽をせでは損と帳場の金を攫み出して御歯涅溝の水と流す息子
>
> un fils qui envoyait ses parents en visite au temple, profitant de l'absence des démons pour se laver l'esprit de tout tracas, « on aurait tort de ne pas s'amuser dans ce monde illusoire et éphémère comme une bulle de savon ! », volait l'argent de la caisse pour aller l'écouler dans le fossé du Noir-à-dents.

La séquence est déclenchée par l'expression *inochi no sentaku* 命の洗濯, littéralement « la lessive de la vie », qui signifie se libérer l'esprit de toutes les pensées pénibles. La lessive évoque la bulle de savon (*shabondama* 石鹸玉) et la mousse (*hōmatsu* 泡沫) qui sont des métaphores de l'éphémère (moderne et drolatique pour la première) et qualifient fort à propos ce « monde illusoire » (*mugen no yo* 夢幻の世). La séquence se conclut par l'expression *Ohaguro-dobu no mizu to nagasu* 御歯涅溝の水と流す, « écouler [l'argent] dans l'eau du fossé du Noir-à-dents », c'est-à-dire le fossé pour l'écoulement des eaux usées qui entourait le quartier de plaisir de Yoshiwara et dont la noirceur évoquait la teinture utilisée par les femmes pour se noircir les dents. L'eau de lessive

mousse et fait des bulles avant d'être déversée dans les égouts : les quatre expressions contribuent à faire apparaître cette image en filigrane et articulent chaque élément de cette longue proposition relative.

Finalement, le mot-pivot *(kakekotoba)* est également une figure de la poétique classique. Un mot fonctionne comme un « pivot » entre deux phrases : il termine à la fois la première et débute la suivante. Nihei Aizō en relève une dizaine dans *Fūryūbutsu*[433]. Par exemple : *kororin, chan to sumashite moraitashi* コロリン、チャンと済して貰ひ度し (chap. 2), où *kororin* ***chan*** évoque les sons du shamisen de la voisine de Muroka et se fond avec les paroles du créancier, ***chan****to sumashite moraitashi* « remboursez-moi sans faute ! ». Ou plus explicitement au chapitre 3 :

> （前略）と愚痴と一所にこぼるる涙流れて止まらぬ月日をいつもいつも憂ひに明し恨に暮らして
> « … », mêlés de folie des flots de larmes s'écoulaient sans cesse les jours et les lunes, toujours, toujours, levée avec son chagrin, couchée avec sa rancœur…

Il y a collision entre deux phrases autour de l'expression *nagarete tomaranu* « couler sans cesse » : *namida* ***nagarete tomaranu*** « ses larmes coulent sans cesse » et ***nagarete tomaranu*** *tsukihi* « les jours et les nuits qui s'écoulent sans cesse ».

Toutes ces techniques partagent des effets au niveau rythmique : répétition, écho, contrepoint, collision…[434] La phrase gagne en musicalité et fluidité. C'est cette mélodie que Rohan avait entendu chez Saikaku. Mais le réduire à un simple épigone de ce dernier ne serait pas rendre justice à l'originalité de sa prose. La critique contemporaine ne s'y était d'ailleurs pas trompée, elle qui avait tout de suite perçu la singularité de Rohan (voir l'analyse de la réception ci-dessous). Portée par un rythme à la Saikaku, son écriture atteint des envolées lyriques dans les scènes clés des récits. L'appellation de romantique, bien qu'anachronique, trouve là tout son sens : par endroit le pinceau de Rohan s'enflamme littéralement.

Il y a dans beaucoup de récits de Rohan un point d'apogée, une scène choc qui frappe le lecteur : le façonnage de la gravure d'O-Tatsu dans *Fūryūbutsu*, la description de la lépreuse dans *Taidokuro*, la chasse à la baleine ou la dérive de Hikoemon tourmenté par des esprits dans *Isanatori*[435], la tempête démoniaque de *Gojūnotō*… Ces moments de

---

[433] « *Fūryūbutsu* no buntai » 風流仏の文体 (Le style de *Fūryūbutsu*), in *Wakaki hi no Rohan* 若き日の露伴 *(Le Jeune Rohan)*, 1978, pp. 363-364.

[434] Diana Donath a mis à jour d'autres motifs rythmiques qui participent de la « musicalité » du style de Rohan : allitération, écho sonore, répétition, reprise, paronomase, etc. (*Kōda Rohan und sein repräsentatives Frühwerk Fūryūbutsu*, Bonn, Dieter Born, 1997, pp. 201-225)

[435] *Isanatori* いさなとり *(Le Chasseur de baleines)* est publié dans *Kokkai* du 19 mai au 6 novembre 1891 *(RZ VII 335-566)*. Le récit débute par la visite à la capitale d'un vieil homme, Hikoemon, accompagné de sa femme et sa fille. Il y rencontre un jeune officier de marine en qui il croit reconnaître son fils. Les trois-quarts du récit sont occupés par l'histoire de la vie de Hikoemon. Il quitte à quatorze ans sa péninsule natale d'Izu pour se rendre à Kyōto et devenir teinturier. Séduit par la femme délaissée de son maître, il est

forte intensité dramatique sont soutenus par un style vigoureux qui mérite une attention particulière. La scène finale de la gravure du Bouddha d'Amour (chap. 9, seconde partie) débute sur le rythme fluide et dansant de la prose ordinaire de Rohan, mais à mesure que Shuun se met avec ardeur à la tâche, le tempo s'accélère, le phrasé reproduit le souffle haletant de l'artiste :

> 聖書の中へ山水天狗楽書したる児童が日曜の朝字消護謨に気をあせる如く、周章狼狽一生懸命刀は手を離れず、手は刀を離さず、必死と成て夢我夢中、きらめく刃は金剛石の燈下に転ぶ光きらきら截切る音は空駈る矢羽の風を剪る如く、一足退つて配合を見糺す時は琴の糸断へて余韵のある如し、意糾々気昂々、抑も幾年の学びたる、力一杯鍛ひたる腕一杯の経験修錬、渦まき起つて沸々と、今拳頭に迸り、倦も疲も忘れ果て、心は冴に冴渡る不乱不動の精進波羅密、骨をも休めず筋をも緩めず湧くや額に玉の汗去りも敢ざる不退転耳に世界の音も無腹に饑をも補はず自然と不惜身命の大勇猛には無礙無所畏、切屑払ふ熱き息、吹き掛け吹込む一念の誠を注ぐ眼の光り、凄まじきまで凝り詰むれば、爰に仮相の花衣、幻翳空華解脱して深入無際成就一切、荘厳端麗あり難き実相美妙の風流仏仰ぎて珠運はよろよろと幾足うしろへ後退り、ドツカと坐して飛散りし花を捻りつ微笑せるを、寸善尺魔の三界は猶如火宅や、珠運さま珠運さまと呼声戸口にせはし。
>
> Comme un garçon qui, après avoir griffonné des *tengu*[a] dans sa Bible, s'empresse de les gommer le dimanche matin venu, troublé et désemparé, frénétiquement et désespérément, sa lame ne quittait pas sa main, sa main ne lâchait pas sa lame, à corps perdu, hors de lui comme dans un rêve, son tranchant étincelait comme un diamant sous une lampe, ses cisèlements sonnaient comme le sifflement des flèches à travers l'air, et quand il reculait d'un pas pour rectifier les proportions, ils résonnaient encore comme l'écho persistant d'une note de *koto* ; l'esprit tendu et l'énergie grandissante, tout l'entraînement et l'expérience accumulés durant des années d'apprentissage dans ses bras rudement fortifiés venait de jaillir avec force au bout de son poing comme une tornade, oubliant complètement fatigue et lassitude, son esprit de plus en plus lucide atteint l'inébranlable et immuable Vertu de Vigueur, aucun repos pour ses os, aucune détente pour ses muscles, ruisselantes ! les perles de sueurs sur son front qu'il n'épongeait point, inflexible, ses oreilles n'entendaient plus les bruits du monde, son ventre ne se souciait plus de la faim, sa grande résolution qui n'épargnait pas la vie de son corps ne connaissait naturellement ni le doute ni la peur, son souffle chaud chassait les copeaux, exhalant, insufflant sa sincérité absolue, la lumière de son regard se concréta en une chose prodigieuse, là ! s'étant affranchi de son habit trompeur de fleurs illusoires et chimériques, ayant complètement accompli son entrée profonde dans l'Infini, véritable beauté d'une grandiose majesté et d'une élégance rare, le Bouddha d'Amour, Shuun leva les yeux sur la gravure, recula de quelques pas en titubant, s'assit lourdement et sourit en tripotant une fleur tombée au sol, ce Monde Triple où chaque pouce de bien s'accompagne d'un pied de mal est une maison en flamme ! « Monsieur Shuun, Monsieur Shuun ! », fit une voix agitée à la porte.

---

plongé dans un conflit de conscience qu'il ne peut résoudre que par la fuite. Après plusieurs péripéties, il atteint les îles à l'ouest du Kyūshū où il apprend le dur métier de chasseur de baleines. Il se marie et devient le père d'un garçon. Mais un jour, en rentrant de la pêche, il surprend sa femme en flagrant délit d'adultère. Il la tue avec une hache, ainsi que son amant et sa belle-mère. Après un suicide manqué, il se laisse dériver sur une barque, traverse une tempête où lui apparaissent les fantômes de ses victimes et échouera finalement sur l'île d'Iki. Un vieil homme le prend sous sa protection et, après dix ans de dur labeur, Hikoemon regagne son village natal. Désormais riche, il devient un propriétaire terrien respecté, se marie et a une fille. Le récit rejoint alors le temps du début pour relater la réconciliation du père et du fils.

[a] 天狗 : sorte de génies qui peuplent le folklore japonais : dotés de pouvoirs surnaturels, ils habiteraient dans les montagnes et sont souvent représentés sous forme humaine, avec un visage rouge, un long nez et des ailes.

Le passage se caractérise en premier lieu par une densification progressive des caractères chinois, en particulier des composés lus suivant la prononciation sino-japonaise *(on-yomi)* : *shūshō rōbai* 周章狼狽, *isshō kenmei* 一生懸命, *muga muchū* 夢我夢中, *kongōseki* 金剛石… Elle atteint un paroxysme dans la phrase où apparaît le Bouddha :

爰に仮相の花衣、幻翳空華解脱して深入無際成就一切、
koko ni KESŌ no hanagoromo, GEN'EI KŪGE GEDATSU shite JINNYŪ MUSAI JŌJU ISSAI,
荘厳端麗あり難き実相美妙の風流仏
SHŌGON TANREI arigataki JISSŌ MIMYŌ no FŪRYŪBUTSU

Visuellement, l'effet de coagulation est saisissant. Le taux de *kanji* avoisine les quatre-vingts pour cent, ce qui dépasse, du point de vue de la densité, un texte rédigé en *kanbun-kudashi* ordinaire. À l'oreille, la sonorité particulière de la prononciation sino-japonaise (seuls trois mots sont lus à la japonaise : *koko*, *hanagoromo* et *arigataki*) et les jeux d'allitération (*Gen'ei kūGe Gedatsu*, doublé d'une rime dans *Jinnyū musai JōJu issai*) confèrent une valeur incantatoire à la phrase qui rappelle, fort à propos, la récitation de soutra. L'évocation de l'univers bouddhique est appuyée par l'emploi abondant de termes religieux (*shōjin haramitsu* 精進波羅密, *futaiten* 不退転, *fujaku shinmyō* 不惜身命, *yūmyō* 勇猛, *muge mushoi* 無礙無所畏, *kesō* 仮相, *kūge* 空華, *gedatsu* 解脱, *jissō* 実相, *sunzen shakuma* 寸善尺魔, *sangai* 三界, *yūjokataku* 猶如火宅) qui non seulement peuvent parfois paraître cryptiques pour un lecteur peu familier du canon bouddhique, mais sonnent également de manière inhabituelle en raison de l'usage fréquent de prononciations importées précocement[436] (*shō* plutôt que *sei* 精, *myō – mei* 命, *myō – mō* 猛, *ge – gai* 礙, *ke – ka* 仮, *ge – ka* 華, *ge – kai* 解, *shō – sō* 荘). Ou la référence à l'épisode du sourire et de la fleur, qui évoque la transmission muette de l'enseignement bouddhique : alors qu'il faisait un sermon à ses disciples, Shakyamuni se vit offrir par Brahma une guirlande de fleurs en échange de son enseignement ; il prit une fleur et la fit tourner entre ses doigts sans dire un mot : personne dans l'assemblée ne comprit le sens de ce message excepté un disciple nommé Kashyapa qui sourit à son maître. On notera encore les nombreuses constructions parallèles, à la manière des *tsuiku* : 刀は手を離れず　手は刀を離さず, きらめく刃は…　截切る音は…, 意糸々　気昂々, 骨をも休めず　筋をも緩めず, 耳に世界の音も無　腹に饑をも補はず… pour ne citer que les plus évidentes. Les phrases nominales : 心は冴に冴渡る不乱不動の精進波羅密, 額に玉の汗去りも敢ざる不退転, 自然と不惜身命の大勇猛には無礙無所畏 et la finale 爰に…荘

[436] *Goon* 呉音 : manière de lire les caractères chinois calquée sur la prononciation du royaume Wu 呉 et importée autour des V^e^ et VI^e^ siècles à travers les textes bouddhiques. La majeure partie des lectures usuelles s'est fixée plus tardivement, à partir du VII^e^ siècle, et retranscrit la prononciation courante de la dynastie Tang 唐 (*kan'on* 漢音). Un troisième système de lecture (*sōon* 宋音), moins important, fut adopté suite à la diffusion de la pensée zen, à partir de la fin de l'ère Heian, au XII^e^ siècle, et imite la prononciation de la partie méridionale des empires Sung 宋 puis Yuan 元.

厳端麗あり難き実相美妙の風流仏. Privée de verbe, la phrase nominale ne décrit pas une action, elle se pose comme une image proposée directement au lecteur, car elle fait presque oublier la présence d'un narrateur-descripteur. La dernière phrase ne dit pas sur un mode descriptif « c'est alors qu'apparut le Bouddha d'Amour… », mais « Là ! *(koko ni)* le Bouddha d'Amour ! ». En réduisant ainsi au minimum les articulations grammaticales, le final de la création du Bouddha se présente plus comme un staccato d'images qu'un flot descriptif.

Dans l'ensemble, on retiendra la dimension incantatoire de la parole et une certaine ardeur dans l'orchestration de ce crescendo. Au-delà des artifices rhétoriques, ce sont là deux traits que l'on retrouve dans les autres scènes clés. Le fameux épisode de la tempête de *Gojūnotō* où l'œuvre de Jūbei est mise à l'épreuve de la nature, bien qu'il mobilise formellement d'autres ressources rhétoriques – l'énumération en tout premier lieu –, déploie la même ardeur incantatoire. La tempête est personnifiée par un démon (*tenma* 天魔) hurlant dans la cime des arbres qui exhorte ses troupes à la destruction en une suite déferlante d'injonctions :

> 闇に揉まるゝ松柏の梢に天魔の号びものすごくも、人の心の平和を奪へ平和を奪へ、浮世の栄華に誇れる奴等の胆を破れや睡りを攪(みだ)せや、愚物の胸に血の濤打たせよ、偽物の面の紅き色奪れ、斧持てる者斧を揮へ、矛もてるもの矛を揮へ、汝等が鋭(と)き剣は餓えたり汝等剣に食をあたへよ、人の膏血(あぶら)はよき食なり汝等剣に飽まで喰はせよ、飽まで人の膏膩(あぶら)を餌(か)へと、号令きびしく発するや否、猛風一陣どつと起つて、斧をもつ夜叉矛もてる夜叉餓えたる剣もてる夜叉、皆一斉に暴れ出しぬ。
>
> Le Démon hurlait férocement à travers le faîte des pins et des chênes secoués dans les ténèbres : Arrachez la paix des cœurs humains ! Arrachez la paix ! Déchirez les tripes de ces individus qui se vantent de leur gloire éphémère ! Dérangez leurs rêves ! Faites affluer des vagues de sang dans la poitrine de ces fous ! Ôtez le ton rose de leurs faces d'imposteurs ! Que ceux qui manient la hache brandissent leur hache ! Que ceux qui manient la lance brandissent leur lance ! Vos sabres affûtés crient famine, donnez leur à manger ! La graisse et le sang des hommes sont une bonne nourriture, donnez-les à vos sabres ! Nourrissez-les de lard humain jusqu'à satiété ! À peine eut-il donné sévèrement ses ordres qu'une violente bourrasque se leva d'un coup et des diables armés de haches, de lances ou de sabres assoiffés se déchaînèrent en chœur.

Le trente-et-unième chapitre coupe là (contrainte de la publication en série), mais au suivant, le Démon continue de vociférer de plus bel sur une bonne vingtaine de lignes comprenant pas moins de trente tournures impératives. Rohan aligne comme une longue litanie ces injonctions courtes qui confèrent à la phrase un rythme saccadé et traduisent la hargne du Démon.

Dimension incantatoire de la parole, encore, dans la sorte de mélopée lente et lugubre qui tient lieu de description de la lépreuse O-Tae où la figure stylistique dominante est celle du grotesque baroque et morbide (voir le passage cité p. 211) ; ou dans la scène de chasse à la baleine, brutale et animale… les exemples abondent.

Toujours, on retrouve la même obsession pour la sonorité de la phrase. Rohan qui déjà dans les notes introductives de l'édition en volume de *Tsuyu dandan* (éd. Kinkōdō 金港堂, 24 décembre 1890) déclarait :

> 真宗の御文章を早く読めば、更に貴からず。外郎売の台詞を遅く読めば、甚だ味ひなし。此の篇の地の文は、願くは遅く読み給はるべし。
>
> Les *Lettres* de la Véritable Secte paraissent moins nobles quand on les lit rapidement. Les répliques du *Vendeur d'uirō* [pièce de kabuki, 1718] sont complètement insipides quand on les lit lentement. Pour ma part, je souhaite qu'on lise lentement les passages narratifs de cette œuvre.

Ce style emphatique, qui vise le grandiose, cherche à impressionner, renvoie l'image d'un écrivain passionné. On songe à ses derniers poèmes composés à Yoichi, notamment ces vers : *Mes sentiments se déchaînent en une violente tornade – Mon cœur est comme une flamme ardente, mon corps comme les vagues – Qui peut connaître les aspirations qui couvent en ma poitrine ?* (poème CXVII, cf. p. 147) Il y avait déjà là cette propension à l'emphase. Et l'implication entière du corps et de l'esprit dans l'acte créatif, ce véritable cri du cœur, paraissait en contradiction avec la distance revendiquée par l'écrivain *fūryū*. *Fūryū*, avait-on constaté, naît dans la marge, faute de quoi la mise en scène, l'auto-dérision ou l'ironie sont impossibles. Il y a bien sûr dans l'orchestration de ces scènes clés une évidente maîtrise stylistique qui nécessite forcément une certaine marge. Mais si elle reste invisible, on s'éloigne de *fūryū*. On peut tirer ici une analogie avec le théâtre. Comme il a déjà été souligné[437], le théâtre japonais se distingue de l'occidental par le fait qu'il ne vise pas à une illusion parfaite de la réalité, à la *mimesis*. Que ce soit le manipulateur derrière la marionnette dans le *bunraku* ou l'acteur derrière son masque dans le *nō*, la présence d'une personne qui montre le monde référentiel est toujours soulignée. Il y a, me semble-t-il, ce genre de dimension diégétique dans une écriture qui se réclame de *fūryū*. Or, en créant des images fortes qui s'imposent directement aux yeux du lecteur (par le biais par exemple de phrases nominales qui tendent à dépersonnaliser la narration), Rohan, paradoxalement, s'efface. Terada Tōru avait déclaré que derrière ses œuvres de jeunesse se cache toujours un « Rohan qui rit » *(waratte iru Rohan)*[438]. C'est celui-là même l'écrivain *fūryū*. Quand le texte, emporté par un ton enflammé, se rapproche trop de la *mimesis*, ce côté de *fūryū* comme esthétique

[437] Notamment par Roland BARTHES dans *L'empire des signes* (Seuil, 2005) où il analyse le théâtre de marionnettes *(bunraku)* en ces termes : « Dans notre art théâtral, l'acteur feint d'agir, mais ses actes ne sont jamais que des gestes […]. Le *Bunraku*, lui, […] sépare l'acte du geste : il montre le geste, il laisse voir l'acte, il expose à la fois l'art et le travail […] » (p. 71). Ou sur les *onnagata* : « Le travesti oriental ne copie pas la Femme, il la signifie. » (p. 73) On ajoutera que, comme le rappelle d'ailleurs Barthes à cette occasion, le théâtre occidental du XX^e^ siècle remettra en question son aspiration à l'illusion parfaite (voyez Brecht).

[438] TERADA Tōru 寺田透, « *Taidokuro* » 対髑髏 (*Face au crâne*), in *Tosho* 図書 (mars 1988), pp. 2-5.

du paraître s'estompe. On touche là à des questions d'ordre narratif, qui seront examinées plus loin.

6.1.3 Réception de Fūryūbutsu

Le ton que Rohan adopte dans certains passages relève d'une posture de poète romantique et fougueux. Invalide-t-elle pour autant celle du *fūryūjin* ? Il convient de pondérer cette première analyse en examinant l'image que renvoyait ce style aux lecteurs contemporains. *Fūryūbutsu* offre un excellent terrain d'enquête, puisque c'est l'une de ses œuvres de jeunesse pour laquelle il reste le plus de critiques contemporaines[439]. Dans le semestre qui suit sa parution, on recense sous la plume de trois critiques reconnus quatre articles majeurs qui traitent exclusivement de cette œuvre.

La première réaction à *Fūryūbutsu* remonte au 12 octobre 1889. Elle apparaît sous la plume de Nikushoku Zuda 肉食頭陀, pseudonyme d'un des critiques les plus en vue de l'époque : Ishibashi Ningetsu. L'article paraît dans le journal *Kokumin no tomo* et s'intitule *Shincho hyakushu daigogō « Fūryū-butsu »* 新著百種第五号『風流仏』 *(Le Cinquième numéro de Shincho hyakushu, « Le Bouddha d'Amour »)*. Ningetsu récidive quatre mois plus tard, le 13 février 1890, sous le nom de Zatteishi 雑体子, en publiant un nouvel article dans *Kokumin no tomo* : *Sakunen no meisaku* 昨年の名作 *(Le Chef-d'œuvre de l'année passée)*.

Dans son premier article, Ningetsu perçoit Rohan comme un auteur qui sort du lot. Il avait vu dans *Tsuyu dandan* sa tendance à s'écarter des chemins battus (稍々世流を脱する) ; il avait été frappé par *Issetsuna* (驚感畏敬する所あり) ; il voit dans *Fūryūbutsu* un « roman élégant qui sort de l'ordinaire » (秀麗出俗の一小説).

> 経国美談の文を珍重する者は本書の妙を語る能はず、思軒居士の流を酌むものは本書の用意を伺う能はず、言文一致の熱に狂するものも亦た此縦横自在の艶文を見ば其後へに瞠若たるべし、思ふに著者は西鶴を愛し西鶴を学ぶの人ならん、吾人は風流仏を以つて敢て著者専売の文章とは言はず、然れども其字句の総て錬磨熟美して燦然光彩を発するを見ては——筆滴墨汁水晶の如く真珠の如きを見ては知らずしらず著者独有の筆鋒なりと称賛せざるを得ず、欧文直訳体にあらざらば至微至細の状を写す能はず、言文一致体にあらざれば真状実景の機微を穿つ能はずと言ふ者あらば吾人はさしづめ風流仏の近例を取つて其妄を駁せんと欲す
>
> Ceux qui prisent la prose de *Keikoku bidan* ne pourront parler de la subtilité de ce livre ; ceux qui puisent à la source du Vénérable Shiken ne pourront saisir l'intention de ce livre ; ceux qui perdent la tête pour le *genbun-itchi* seront frappé de stupeur par la liberté de cette prose galante. Je crois que l'auteur aime Saikaku, qu'il l'a étudié. Je ne dis pas que le style de *Fūryūbutsu* est unique, mais quand je vois que chaque mot, chaque phrase sont polis, travaillés et dégagent un éclat brillant, que l'encre de son pinceau est comme des cristaux, comme des perles, je ne peux que louer la force de

[439] C'est du moins ce que l'on peut juger d'après les textes réunis dans le supplément des œuvres complètes, mais il faudrait éplucher les journaux et revues d'époque pour se faire une idée plus juste…

> ce style qui n'appartient qu'à lui. Si quelqu'un avançait que seul le style des traductions de langues occidentales peut reproduire les moindres détails, que seul le style *genbun-itchi* peut révéler les secrets du monde réel, je démonterais immédiatement ses illusions en prenant l'exemple de *Fūryūbutsu*.

Il propose ensuite une sélection d'une douzaine de passages qui illustrent la technique rare de Rohan à décrire avec des expressions d'un « goût raffiné » (優美なる趣味) un « charme illimité » (無限の情致) et une « subtilité indicible » (不可言の微妙). Puis de poursuivre avec des considérations sur les personnages. Il estime par exemple que l'aubergiste du Kameya est le personnage le mieux dépeint, avant de conclure son article en exposant son insatisfaction à l'encontre de la caractérisation insaisissable de Shuun et O-Tatsu, et particulièrement à l'encontre de la fin vague (*oboroge* 朧気) du récit qu'il ne parvient pas à démêler et pour laquelle il demande tout simplement à l'auteur de s'expliquer.

Dans le second, il s'interroge sur la meilleure œuvre parue durant l'année 1889. Après avoir écarté la plupart des grandes œuvres de l'époque – *Kochō* 蝴蝶 de Yamada Bimyō, *Saikun* 細君 *(La Femme)* de Tsubouchi Shōyō, *Ninin bikuni irozange* 二人比丘尼色懺悔 *(Confessions amoureuses de deux nonnes)* d'Ozaki Kōyō, *Ruten* 流転 *(Métempsycose)* de Saganoya Omuro ou le recueil *Muratake* むら竹 *(Bosquet de bambou)* d'Aeba Kōson – il conclut que seul Kōda Rohan sait allier de bons matériaux (*zai* 材) avec une bonne conception (*sō* 想), l'un des deux faisant défaut à la plupart des auteurs : du début à la fin, son œuvre est bien structurée et son style « travaillé et étincelant » (熟美玲瓏). Mais il apprécie plus que tout la robustesse de sa langue et la hauteur de ses aspirations (詞健にして意高に在り) qui pourraient faire un jour de lui le « Goethe du Japon ». Ningetsu relève toutefois trois défauts majeurs chez Rohan. Premièrement, il aurait la fâcheuse tendance, et cela n'est pas limité à *Fūryūbutsu*, à dépeindre l'étrange (*ki* 奇) et l'inhabituel (*i* 異), alors que la description de l'ordinaire (*hei* 平, *tsū* 通) est un exercice autrement plus difficile. Deuxièmement, il aurait une vision un peu étriquée du monde, ses personnages stéréotypés ne rendant pas compte de la diversité humaine. Finalement, Ningetsu regrette son utilisation excessive de vocables bouddhiques et son goût un peu trop marqué pour le zen qui font de lui un sophiste agaçant.

Nakanishi Baika publie dans le supplément au journal Yomiuri 読売新聞 du 17 octobre 1889 *Shincho hyakushu daigogō Fūryū-butsu hihyō* 新著百種第五号風流仏批評 *(Critique du cinquième numéro de Shincho hyakushu, « Le Bouddha d'Amour »)* sous le pseudonyme de Rakka Hyōjo 落花漂絮. Baika est le disciple d'un auteur de romans populaires connu pour ses satires de l'occidentalisation forcenée du Japon de l'ère Meiji. Il fut membre du groupe de Negishi et proche de Rohan avec qui il partagea son intérêt pour Saikaku. La « critique » vient donc d'un allié.

Baika souligne d'abord qu'avant même d'avoir lu le récit, le titre laisse présager d'une trame singulière (趣向の奇) et d'un style original (文体の変). Il désapprouve ensuite les illustrations vulgaires (surtout l'image de la femme nue[440]) qui trahissent la pensée de l'auteur. Mais surtout, il saisit *Fūryūbutsu* comme une entreprise courageuse contre la mode des romans d'étudiants, en tête desquels il faut bien sûr entendre *Tōsei shosei katagi* 当世書生気質 *(L'Esprit des étudiants d'aujourd'hui)* de Tsubouchi Shōyō, qui pèchent par la faiblesse de l'imagination (薄弱なる想像), la futilité de la conception (百済らぬ趣向) et la banalité de la langue (卑近なる言語). Bien qu'élogieux, il émet toutefois quelques réserves sur le style :

> 其文体に至りては句に長短の配合なく多く歇辞を欠きしより自然和文の傾きを生じ元祿前後の小説を多く読まざる者は卒読の際句の意味を咀嚼し能はざるべく
>
> Quant au style, sans équilibre dans la longueur des propositions et manquant de mots d'arrêt[a], il tend naturellement au japonais classique, si bien que le lecteur qui n'a pas lu beaucoup de romans de l'ère Genroku serait incapable de bien digérer les phrases en faisant une lecture rapide.

[a] *ketsuji* : l'expression est obscure ; peut-être fait-elle référence aux longs enchaînements des propositions liées par des formes verbales connectives.

L'article comporte une postface de Takenoya Shujin 竹の舎主人, alias Aeba Kōson, qui salue la meilleure œuvre paru dans la série *Shincho hyakushu*, innovante (斬新) du point de vue de la construction et du style.

Le 19 octobre 1889, Uchida Roan, critique très actif et célèbre pour son cynisme, publie, sous le nom de Kisenshi 其川子, un article intitulé *Rohan-shi no « Fūryū-butsu »* 露伴子の『風流仏』 *(Le « Bouddha d'Amour » de Me Rohan)* dans la revue *Jogaku zasshi*.

Dans une période d'occidentalisation forcenée, où l'on « érige la peinture à l'huile en standard et insulte Kanō et Maruyama, prend le *poème* comme fondation et se moque du *waka* et du *haikai* », Uchida Roan salue la venue de ce roman.

> 「風流仏」は日本文学史中に特筆すべき大文章なり。文字は西鶴より出で、しかも風来の分子を含めば寧ろ西鶴の情を欠くも気燄万丈の力あれば、世間通常の——虎を画いて猫に類する——エセ文と同様に語るべけんや。中にも第九第十両回の如きは絶世無類の好文字にして、馬琴尊奉若くはサカレー拝崇の人々より見れば論外、公平なる眼をもて評すれば一言一句の非難すべき点やある。嗚呼、西鶴歿後二百年初めて此絶好文字あり……天未だ斯文を滅せず。
>
> *Fūryūbutsu* est une grande prose qui mérite une mention spéciale dans l'histoire de la littérature japonaise. L'écriture vient de Saikaku, mais comme elle contient des éléments de Fūrai [=Hiraga Gennai], elle possède cette puissance enflammée, bien qu'elle manque de la sensibilité de Saikaku. Comment pourrait-on la comparer à la prose de pacotille – qui vise à peindre le tigre mais ressemble à un chat – utilisée couramment dans le monde ? Les chapitres neuf et dix en particulier ont un style d'une beauté sans égale. Les adulateurs de Bakin ou les adorateurs de Thackeray n'entreront même pas en discussion et, d'un point de vue impartial, certaines phrases sont certainement sujettes à critiques. Ah ! Pour la première fois après la mort de Saikaku il y a deux cents ans, ce style splendide… le Ciel ne l'a pas encore détruit !

[440] Voir la reproduction dans la traduction donnée en annexe.

Il qualifie les deux héros, Shuun et O-Tatsu, de peu ordinaires (尋常立案の外に出でたり) et inscrit l'esprit magnanime et cocasse de Kichibei dans la veine de Saikaku. Il situe l'originalité de Rohan dans l'idée de réaliser une gravure bouddhique de la femme aimée. Selon une de ses connaissances, elle ne serait pas sans antécédents, mais certainement extra-ordinaire (超凡) ; et l'idée du nu serait du jamais vu. Un seul bémol : la fin un peu abracadabrante serait tout à fait passée de mode.

Passons l'incompréhension générale que rencontre le final, les jugements sur les illustrations ou les personnages. Ce qui se dégage de l'ensemble de la critique, c'est d'abord l'éloge d'un style exceptionnel, un style qui est perçu en opposition avec tout ce qui se faisait à l'époque, prose à la Bakin, roman politique, traductions d'auteurs occidentaux ou *genbun-itchi*. Tous y décèlent la marque de Saikaku, tout en lui reconnaissant une certaine originalité. Bref, Rohan apparaît comme un bol d'air frais dans un monde littéraire où commence à pointer une tendance (très marquée chez Roan) à la réévaluation du patrimoine national (incarnée ici par Saikaku). Extraordinaire, original, innovant, imaginatif… sont les adjectifs qui reviennent incessamment pour qualifier tantôt le style, tantôt la conception du roman. Mais comme le souligne avec discernement Ningetsu, à trop vouloir chercher l'originalité, Rohan peut paraître surfait, et sa manie de prédicateur zen, lassante. Et comme le remarque Roan, sa prose tend à l'élitisme, car elle n'est pas aisément accessible à qui n'est pas versé dans la littérature de l'ère Genroku (on pourrait ajouter : à qui n'est pas familier du bouddhisme). Ces deux traits, excentricité et élitisme, considérés ici d'un œil suspicieux, caractérisent parfaitement la dimension *fūryū* de l'écriture de Rohan.

6.1.4 Élitisme et hermétisme

Que l'on se rappelle l'un des traits définitoires de la notion de *fūryū* : se retirer dans un espace de jouissance artistique détaché du monde vulgaire. Si l'on considère *fūryū* du point de vue social, cela signifie créer une communauté d'élus qui partagent des valeurs éthico-esthétiques communes. L'écriture de Rohan participe indéniablement de cette conception. Pour s'en convaincre, une brève analyse de l'inscription du narrataire dans le texte suffira.

Le texte construit toujours une image de son destinataire. Parfois, il peut le faire de manière très directe, témoignant de la conscience aiguë que se fait l'auteur de ses lecteurs potentiels. On trouve par exemple dans la préface originale de *Tsuyu dandan* :

> 文章のつたなきは扨置き、趣向は中々りツとん、さツかれい何のそのとは大きな嘘にて実は種のある手品なり。慧眼の読者は早くも観破されつらむ。
> 全編翻訳にもあらず、著述にもあらず。
> 露伴子

> Mise à part la maladresse du style, la conception ne relève pas comme chez Lytton ou Thackeray ou qui sais-je d'un grand mensonge, car en vérité, c'est un tour de passe-passe qui cache un truc. Le lecteur avisé l'aura vite déjoué.
> L'ensemble de l'œuvre n'est ni une traduction ni une création.
> Rohan

Entre la traduction et la création originale, l'auteur incite le lecteur à découvrir le « truc » qui se cache derrière son œuvre, c'est-à-dire sa source d'inspiration. La critique[441] l'a mise à jour : il s'agit d'une œuvre intitulée 銭秀才錯占鳳凰儔 tirée du troisième volume (*Xingshi Hengyan* 醒世恒言 *Propos pour éveiller le monde*) du *Sanyan* 三言 *(Les trois propos)*, une compilation par Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646) de cent-vingt histoires en langue vulgaire adaptées de récits de conteurs. L'ouvrage était assez connu, mais pour mettre le lecteur sur la piste, Rohan a cru bon de livrer un indice dans les notes introductives (*reigen* 例言) de l'édition en volume (Kinkōdō 金港堂, 24 décembre 1890), reprenant les quatre caractères de l'ouvrage à découvrir :

> 素より遊戯三昧の業なれば、談道徳に渉るも世を醒すの力もなく、意卑劣を憎めども人を励ますの勢もなし。唯々あはれと見給へかしと云ふも、作者の恒言(きまり)かや。
> Comme il s'agit d'une œuvre de pur divertissement, bien que l'histoire s'étende sur le terrain de la morale, elle n'a pas la force d'éveiller le peuple (世を醒す), et bien que l'idée répugne à la bassesse, elle n'a pas la vigueur d'encourager les gens. Inviter simplement à contempler la tristesse : voilà le propos coutumier (恒言) de l'auteur !

Que Rohan ait trouvé ou non des « lecteurs avisés » capables de déjouer son tour, peu importe. Ce qui compte, c'est la connivence qu'il cherche à établir avec son lecteur. Il suppose de lui qu'il sache savourer ses clins d'œil intertextuels. D'emblée, le texte établit ainsi une communauté (fantasmée) de gens de goût.

On retrouve cette caractéristique à travers les choix stylistiques. La langue classique est déjà en soi une option élitiste, puisqu'elle requiert un apprentissage plus poussé que le *genbun-itchi* qui s'en distingue précisément par ses visées démocratiques. Elle pouvait en outre difficilement s'écrire sans user voire abuser de l'intertextualité, surtout dans les passages descriptifs, toujours plus emprunts de lyrisme. Certains passages des œuvres de Rohan atteignent une densité remarquable. On peut aisément en juger à la lecture des traductions annotées proposées en annexe (voir en particulier le prologue de *Fūryūbutsu* ou l'incipit de *Taidokuro*).

Le réseau d'images que tissent les références intertextuelles relève certainement d'une sensibilité *fūryū* (Bashō, Saigyō, zen… ; en contrepartie, l'univers des classiques japonais, du *monogatari* ou du *waka*, est plutôt évoqué sur le mode parodique), mais il fallait surtout noter qu'il y a dans le principe même de l'allusion littéraire une dimension *fūryū*, parce qu'elle cherche la complicité d'un lecteur éduqué capable de

---

[441] NIHEI Aizō, *Rohan shōsetsu no chūgoku genwa-kō* 露伴小説の中国原話考, in *Bungaku – Gogaku* 文学・語学, vol. 60, juin 1971.

partager les goûts de l'auteur. Certes, on peut difficilement dire que le choix d'écrire en classique était réellement discriminant pour le lecteur de l'époque. Pourtant le style de Rohan était suffisamment singulier pour dérouter un jeune lecteur comme Masaoka Shiki qui n'avait vraisemblablement pas, pour reprendre l'analyse d'Uchida Roan, la connaissance de la littérature de l'ère Genroku nécessaire pour entrer dans son jeu. On ajoutera que s'il avait eu tendance, après la guerre russo-japonaise, à moderniser sa grammaire, écrivant ses derniers récits dans le plus pur style oral, il fit sensation dans le monde des lettres en publiant en 1919 son roman historique sur un empereur Ming, *Unmei* 運命 *(Destinée)*, entièrement en *kanbun-kudashi* : un parti pris esthétique fort, à contre-courant des avant-gardes littéraires, qui reflète bien sa tendance au confinement dans une niche étroite du monde des lettres, un univers de *fūryūjin*.

L'écriture du jeune Rohan a en outre une sorte d'auto-référentialité qui accentue son caractère hermétique. Il apparaît clairement que certains de ses textes, surtout de ses débuts, sont écrits pour le *bundan*, ou du moins des lecteurs qui ont une bonne connaissance de ce milieu. Typiquement, une parodie comme *Kenkai Suikoden (Au bord de l'encrier)*, qui singe les écrivains contemporains, n'a évidemment de sens qu'aux yeux d'un tel lectorat. De manière encore plus restreinte, l'écriture au sein du groupe de Negishi, principalement des journaux de voyage, avait d'abord une visée interne, comme le montre ses codes esthétiques aussi sophistiqués qu'hermétiques, avant de s'ouvrir plus largement à un public anonyme. En un sens, on pourrait dire la même chose du Ken'yūsha de l'époque de *Garakuta bunko* : un magazine écrit par et pour ses membres. Il y a peut-être à l'œuvre derrière cela un mécanisme plus général d'ouverture du *bundan* sur le public, grâce au développement de la presse. Une ouverture qu'ont du apprendre ces écrivains férus de *gesaku* non sans quelques difficultés. Chez Rohan, on observe ainsi un paradoxe criant entre une tendance à un certain élitisme stylistique et un relatif hermétisme du discours d'un côté et les exigences de la publication en série dans un journal à grand tirage de l'autre. Paradoxe d'où procèdent certainement quelques uns des doutes qui l'assaillirent en 1890 quand il travaillait pour le *Yomiuri*.

6.1.5 Originalité et excentricité

Fūryū consiste à créer une communauté qui partage des valeurs éthico-esthétiques communes. S'il se définit toujours en opposition au vulgaire, la distinction de ce qui est *fūryū* ou non reste un critère propre à la communauté : on a vu l'étonnante flexibilité avec laquelle cette notion s'adapte aux valeurs esthétiques des milieux et des époques qu'elle traverse. Si elle peut revêtir des significations parfois contradictoires, les critères d'élections ne semblent toutefois pas complètement aléatoires. Parmi ceux-ci, l'excentricité est un trait récurrent, qui apparaît chez les lettrés de l'époque Wei-Jin,

que l'on retrouve typiquement chez un personnage comme le moine Ikkyū, mais aussi dans le *basara* des guerriers, ou plus tard, chez les membres du groupe de Negishi, y compris Rohan. Rohan cultive son originalité dans sa mise de moine-écrivain ou dans ses frasques en public, mais elle s'exprime également dans sa prose.

À cette époque, il y a en effet chez lui la conviction que l'écrivain doit trouver sa propre voix originale. Dans l'un de ses premiers textes critiques, *Saru kogoto* 猿小言 *(Remontrances d'un singe)*[442], il déclarait déjà que pour qu'un texte touche l'universel, qu'il transcende le lieu et le temps dans lesquels il s'ancre, il ne devait pas se plier aux modes ni chercher à plaire au public :

> 世に媚びて文を作らば文文にあらじ（省略）己を枉げ時に媚びて文を作らば、文に天真爛熳の姿態も無く気魄も泯びて、所謂一字の巧、一句の妙ありて、全章の巧、通篇の妙なきものたるべく
>
> Si l'on rédige un texte en flattant l'opinion publique, ce n'est plus un texte […] Si l'on rédige un texte en faisant ployer son moi, en courtisant son époque, il perdra sa candeur naturelle et sa vigueur s'éteindra, c'est-à-dire que même si un mot peut être habile ou une phrase subtile, il n'y aura certainement pas cette habileté dans tout un chapitre, cette subtilité dans tout un volume. *(RZ XXIV 8)*
>
> いでや文章を作る者の本相を云はんに、自己(おのれ)先づ感ずる所あつて而して後に溢るゝにまかせたる汪洋荒侈の十万余言は、荘子が面目なり。自己先づ悲しむ所あつて而して後に流るゝにまかせたる泣涕悲哀の幾多の文句は、屈原が面目なり。（省略）皆是れ自己ありて後自己の文章ありたるにて、世の文章ありて後、之を真似び、之をぬすみ、之をしやぶり、之にあまんじ、之をまるのみにして之を吐き出し、此が香を取りて何首烏玉にぬりてくす玉と号し、此が形を似せてシンコ細工を象牙細工を欺き、此が愛すべき文理、尊むべき光沢ある虎の皮をきりぬきて犢鼻褌となし、昂々乎として人にほこり、揚々然として客に高ぶる猿芝居の雷様をまなべる者ならんや。
>
> Or, voici la nature fondamentale de l'écrivain. Ressentir d'abord quelque chose puis se laisser envahir par l'affluence de myriades de paroles, c'est le visage que montre Zhuangzi. Éprouver d'abord de la tristesse puis se laisser submerger par d'innombrable phrases poignantes, c'est le visage de Qu Yuan. […] dans tous ces cas, il y a d'abord l'individu lui-même, puis vient son texte. Celui qui place en premier les textes d'autrui, puis les imite, les vole, les suce, s'y complait, les avale tout rond et les recrache, extrait leur essence, les enduit sur une boule de renouée qu'il fait passer pour un pot-pourri sacré, sculpte leur forme dans un morceau de sucre qu'il présente comme une ivoirerie, dépèce leur intrigue qu'il devrait chérir de sa vénérable peau lustrée de tigre pour en faire un cache-sexe, cette personne-là n'imite-t-elle pas les coups de tonnerre du théâtre de singe en s'enorgueillissant des oh poussés par les gens et se flattant des ah lancés par les spectateurs ?

Faire primer l'expérience personnelle sur l'imitation des anciens apparaît à Rohan comme le moyen de ne pas vendre son âme au public. Louable désir d'intégrité, qui seul peut conduire, poursuit-il, au renouvellement des formes artistiques. Aussi, l'originalité n'est-elle pas une fin en soi, mais procède naturellement de l'intégrité. Soit. Mais le danger d'une inversion subsiste : que la conséquence devienne finalité et le souci d'originalité risque de virer à une excentricité aliénante. Sa prose même illustre bien le travers auquel il s'expose : cherchant à tout prix le ton piquant du *gibun* ou du

---

[442] Paru en deux livraisons les 8 et 13 juin 1889 dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞 *(RZ XXIV 8-15)*.

gesaku, multipliant les images insolites, ne vise-t-il pas lui-même l'adhésion facile du public ? Les histoires que raconte le jeune Rohan fonctionnent pareillement : elles cherchent toujours à surprendre le lecteur. Un riche entrepreneur organise un concours loufoque pour tester l'amour de sa fille *(Tsuyu dandan)*, un voyageur s'égare dans les montagnes et tombe sur le fantôme d'une lépreuse amoureuse de Shakyamuni *(Daishijin)*, un maître sculpteur grave l'image de sa bien-aimée et s'envole au ciel avec elle *(Fūryūbutsu)*… On peut multiplier les exemples à l'infini, la majeure partie de ses œuvres de jeunesse révèlent son goût pour le fantasque. C'est une écriture qui tend au coup d'esbroufe, vise l'effet facile, quoique dans le genre, Rohan ne soit pas dépourvu de talent.

Il avait cependant rapidement pressenti ce danger. Dans son analyse de Saikaku, à travers la métaphore du bateau citée ci-dessus, il cherchait à démontrer que la force de celui-ci résidait dans un regard aiguisé sur le monde de tous les jours et dans l'excellence de l'expression littéraire. Seul l'imbécile cherche des matériaux « étranges et inhabituels » (*kii* 奇異), disait-il, comme un mauvais cuisinier qui « essaie de nous faire manger des poissons extraordinaires ». C'est précisément ce que lui avait reproché Ishibashi Ningetsu trois mois plus tôt (février 1890). En juillet, dans sa lettre à Shōyō, Rohan constatera avec amertume : « Tous les mots que j'ai écrits […] sont comme les vers de Bashō à l'époque où il plaisantait à tors et à travers » 今までの文字は都て（中略）洒落れ散らし居たる頃の芭蕉の句の如く.

La nature complexe de la notion de *fūryū* rend malaisée l'analyse stylistique à partir de ce point de vue. Réfléchir sur la posture de l'homme *fūryū* au niveau de l'écriture revient à se poser la question suivante : à quel moment le texte se pose-t-il comme l'énonciation d'un homme *fūryū* ? Quel mot, quelle tournure, quel ton ou quelle image révèle sa présence en arrière plan ? Quelques éléments de réponse ont été apportés : quand il y a *diegesis* ostentatoire, un certain élitisme ou un goût marqué pour l'originalité. Mais on a également relevé des tensions naissantes, des mouvements contradictoires. De ce point de vue, *fūryū* est peut-être insuffisant pour qualifier véritablement le style de l'écrivain, cette marque qui caractérise son œuvre, prise dans l'ensemble. Pourtant, quelques traits persistent dans son écriture, malgré son soi-disant revirement vers le « réalisme », malgré son apparent éloignement de *fūryū*. Après une analyse de *fūryū* du point de vue narratif, on verra lesquels et comment.

6.2 Autour de la narration

Parallèlement aux expérimentations stylistiques, un autre enjeu majeur dans le processus d'élaboration d'une écriture moderne fut la question de la narration. On assiste en effet à la fin des années 1880 à une véritable explosion des possibilités

narratives. Aucun auteur de la génération de Rohan ne pouvait ignorer ces évolutions techniques. Ozaki Kōyō par exemple raconte dans une interview[443] que Rohan était venu un jour lui demander s'il écrivait en « posant ses personnages sur une table » ou en « se mettant à leur place ». Kōyō était partisan de la seconde option (au point qu'il lui arrivait de pleurer en écrivant) ; Rohan, avec cette désinvolture qui le caractérise, lui aurait révélé que puisqu'il écrivait un peu au petit bonheur *(yukiatari battari)*, cela dépendait des cas. On retrouve derrière cette réponse la nonchalance typiquement affichée par Rohan, mais au-delà des apparences, la question n'était pas si triviale. Pour comprendre les réponses qu'il a pu y apporter ainsi que les doutes que cette alternative a pu lui poser, il est d'abord nécessaire d'expliquer plus généralement les enjeux narratifs de l'époque.

6.2.1 Enjeux de la narration à la fin des années 1880

En situant la description des sentiments humains (*ninjō* 人情) au cœur de son programme littéraire dans la *Quintessence du roman*, Tsubouchi Shōyō allait bouleverser la conception de la narration au Japon. L'idée en soi n'avait certes rien de révolutionnaire : *ninjō* était largement reconnu comme un sujet majeur de l'art du récit (au point d'avoir donné naissance à un genre à part entière, le *ninjōbon*). Mais Shōyō a ceci d'original qu'il entendait sonder l'intériorité de ses personnages.

> 人間といふ動物には外に現るゝ外部の行為と内に蔵れたる内部の思想と二条の現象あるべき筈なりしかして内外双ながら其現象は駁雑にて面の如くに異なるものから世に歴史あり伝記ありて外に見えたる行為の如きは概ねこれを写すといへども内部に包める思想の如きはくだくだしきに渉るをもて写し得たるは曾て稀なり此人情の奥を穿ち所謂賢人君子はさらに老若男女善悪正邪の心のうちの内幕をば洩す所なく描きいだして周密精到人情をば灼然として見えしむるを我小説家の務とするなりよしや人情を写せばとて其皮相のみを写したるものはいまだ之を真の小説とはいふべからず其骨髄を穿つに及びてはじめて小説の小説たるを見るなり
>
> Il doit y avoir dans cet animal qu'est l'être humain deux phénomènes : le comportement externe qui apparaît à l'extérieur et les pensées internes qui se cachent à l'intérieur. De plus, ces phénomènes, bien qu'ils ne soient que deux – interne et externe –, sont aussi divers que les visages humains. Il y a dans ce monde des « histoires » et des « biographies » qui reproduisent les comportements visibles à l'extérieur, mais il est rare qu'elles parviennent à reproduire dans les détails les pensées couvées à l'intérieur. Sonder le fond de ces sentiments, décrire sans rien omettre le théâtre intérieur du cœur des jeunes et des vieux, des hommes et des femmes, qu'ils soient bons ou mauvais, droits ou fourbes, et pas seulement des hommes grands et vertueux, montrer clairement les sentiments avec précision et détail, c'est là que je situe la tâche du romancier. Mais même si un roman reproduisait les sentiments, on ne peut pas encore le qualifier de vrai roman s'il

[443] « Shōsetsuka no keiken » 小説家の経験 (Expériences de romancier), in IHARA Seiseien 伊原青々園 et GOTŌ Chūgai 後藤宙外 (éd.), *Dagyokushū – Meiji shoka intavyū-shū* 唾玉集　明治諸家インタヴュー集 *(Postillons – Recueil d'interview d'écrivains de Meiji)*, 1995[2] (1906[1]), pp. 24-42.

> ne reproduit que leur surface. C'est à travers le sondage de leur moelle qu'apparaît pour la première fois un roman digne de ce nom.[444]

Comment décrire l'intériorité des personnages : telle était la question que Shōyō posait alors à ses contemporains et qui allait entraîner une évolution des techniques narratives. Il préconisait d'ailleurs aux romanciers de ne jamais montrer leur visage dans leurs œuvres : comme des marionnettistes, ils devaient tirer les ficelles des personnages mais faire oublier leur présence (*ibid.*).

Dans le *gesaku*, le narrateur n'est pas différencié de l'auteur : il reste externe au récit. L'univers romanesque est ainsi présenté au lecteur par la médiation de cet auteur qui *raconte* l'histoire *(yomihon)* ou la *joue* – comme dans une pièce de théâtre – à travers des dialogues *(kokkeibon, ninjōbon…)*. Dans le premier cas, l'auteur règne en maître absolu sur le récit, qu'il peut interrompre à sa guise pour faire des commentaires métatextuels (par exemple : « Tout cela n'a duré qu'un instant, mais en écrivant, j'y ai mis des fioritures, de l'emphase… »), avant de reprendre le fil de son histoire par une formule du genre « trêves de bavardages » (*mudabanashi wa sate oku* 閑話休題). Dans le second cas, les parties narratives sont réduites au minimum et se bornent en général à fournir des indications purement factuelles (sur l'habillement d'un personnage, ce qu'il fait en parlant, le lieu où se déroule une scène, etc.) : l'ensemble du récit est porté par les dialogues. L'intrusion de l'auteur n'étant par convention pas admise, il doit prévenir avant de se manifester, au moyen d'un *sakusha iwaku* 作者曰く « l'auteur déclare… » par exemple. C'est dans la seconde moitié des années 1880 que l'auteur va perdre son pouvoir de commentateur externe au récit pour se transformer peu à peu en dispositif narratif interne[445].

Le processus de différenciation est progressif et l'on peut distinguer une étape intermédiaire où le narrateur se comporte comme un personnage, soumis aux mêmes contraintes spatio-temporelles du récit, sauf qu'il reste invisible[446].

> 両人の物語途切れしを幸ひ爰に今日の出会の始末を説かんに聞たまへ
> Profitons que leur conversation s'interrompit pour vous expliquer ici les détails de leur rencontre d'aujourd'hui… *(Ozaki Kōyō, Fūryū Kyōningyō, 1888)*

---

[444] « Shōsetsu no shugan » (Objectifs du roman), in *Shōsetsu shinzui (La quintessence du roman)*. Derrière ces lignes, on peut également lire le constant souci de Shōyō de se distinguer de l'histoire, ainsi que du *yomihon* à la Bakin qui dépeint toujours des personnages héroïques ou du moins atypiques, extraordinaires.

[445] Kubo Yumi, à qui j'emprunte l'essentiel des lignes qui suivent, analyse ce processus dans « Kindai bungaku ni okeru jojutsu no sōchi – Meiji shoki sakka-tachi no 'rikkaykuten' o megutte » 近代文学における叙述の装置－明治初期作家たちの"立脚点"をめぐって (Le Dispositif narratif dans la littérature moderne – la position des écrivain du début de l'ère Meiji), in KOMORI Yōichi 小森陽一 (éd.), *Kindai bungaku no seiritsu…* 近代文学の成立 *(Mise en place d'une littérature moderne…)*, 1986, pp. 103-117.

[446] C'est ce narrateur que Kamei Hideo qualifie de « narrateur impersonnel immanent » (*naizaiteki muninshō katarite* 内在的無人称語り手). (cf. p. 14)

> 背中の男は二階へ上ツて仕舞ツた帰ツて来ぬ間にチヨツピリ此男の小伝をと言ふ可き所なれども
> L'homme de taille moyenne monta au premier. Avant qu'il ne redescende, voici ce que l'on peut dire rapidement sur lui… *(Futabatei Shimei, Ukigumo, 1887)*

Parallèlement, l'auteur continue de montrer son visage de temps à autre, bien que ces intrusions intempestives commencent à faire l'objet de critiques. Uchida Roan exprime ainsi son courroux en relevant une vingtaine de cas de *sakusha iwaku* dans *O-Yae* お八重 (1889) d'Ishibashi Ningetsu.

La question de la narration est liée à celle de la description de l'intériorité des personnages au sens où tant que le narrateur possède cette sorte de corporéité, il ne peut pas décrire directement les pensées des personnages de l'intérieur. Il doit devenir éthéré pour se superposer à leur point de vue[447].

En effet, dans les *gesaku* fondés en majeure partie sur le dialogue des personnages *(sharebon, kokkeibon, ninjōbon)*, leur intériorité est inférée de leurs paroles. Il existe certes des exemples de passages narratifs qui exposent les pensées intimes des personnages, souvent assez simples, mais ce sont de rares exceptions. Shōyō, qui avait porté la question de l'intériorité au cœur de la création romanesque, eut lui-même beaucoup de peine à dépasser les artifices rhétoriques des auteurs de *gesaku*.

Maeda Ai en dénombre quatre, abondamment employés par Shōyō dans deux de ses premiers romans *Tōsei shosei katagi* (1885-86) et *Imotose kagami* (1885-86) : *nozoki* 覗き (coup d'œil furtif), *tachikiki* 立聞き (écoute à la dérobée), *makyō* 魔鏡 (miroir magique) et *sakusha no chūkai* 作者の注解 (remarque de l'auteur)[448].

Pour *nozoki*, il fournit l'exemple de ce rendez-vous entre deux amants qui est montré au lecteur à travers un jeu d'ombres projetées sur un *shōji*. De cette manière, le lecteur, qui est en position de voyeur, assiste à la rencontre secrète des deux personnages et se voit accorder le privilège de regarder ce qu'ils cachent aux yeux de tous.

---

[447] Cela implique également des questions d'ordre linguistique, car pour parvenir à une narration objectivante à la troisième personne, il a fallu forcer la langue. La syntaxe de base du japonais veut que toute énonciation à propos d'une tierce personne soit nécessairement subjectivée par la modalité (= ensemble des faits linguistiques traduisant l'attitude du locuteur par rapport à ce qu'il énonce) : on ne dit pas « il est heureux » *(kare wa ureshii)*, mais « il *semble* heureux » (*kare wa ureshisō)*. Pour faire oublier la présence du narrateur (toujours exprimée plus ou moins fortement par la modalité), et permettre ainsi au lecteur de mieux s'identifier au personnage, il fallait transgresser cette règle, il fallait inventer une nouvelle langue littéraire. Sur cette particularité de la langue littéraire moderne, voir MURAKAMI Fuminobu, « Narrative Modes of Modern Japanese Literary Language », in *Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature*, Assen, Van Gorcum, 1996, pp. 63-117.

[448] « Meiji no hyōgen shisō to buntai – shōsetsu no 'katari' o megutte » 明治の表現思想と文体－小説の「語り」をめぐって (Style et représentation à Meiji – autour de la 'narration' dans le roman) in *Meiji no buntai…* 明治の文体 *(Le Style littéraire de Meiji…)*, n. monographique de *Kokubungaku* 国文学 XXV-10 (1980), pp. 6-13.

Tachikiki est la variation auditive de *nozoki* : le lecteur, ou un personnage, surprend une conversation intime ou un monologue, qui lui donne un aperçu de l'intériorité d'un personnage. Shōyō y fait tellement recours dans *Imotose* qu'Ishibashi Ningetsu comptait cette technique au rang des manies de l'auteur. Mais pour celui-ci, cette technique permettait d'exposer la discontinuité entre les « pensées internes » et le « comportement externe » de ses personnages.

Le terme *makyō* est tiré d'un passage d'*Imotose kagami*, mais l'idée elle-même était déjà employée dans les romans de Shikitei Sanba par exemple. Le narrateur possède un « miroir magique » pour refléter les pensées intimes des personnages :

> お雪の本心は果していかに今一魔鏡を取いだしてお雪の肺肝を写しいださん（お雪肚の裏に思ふやう）
>
> Quelle était la véritable intention d'O-Yuki ? Prenons à l'instant un miroir magique et reflétons le fond de son cœur. (Ainsi que pensait O-Yuki en son for intérieur) …

Décrire de but en blanc les pensées d'un personnage aurait heurté la sensibilité du lecteur : il fallait donc recourir à cet artifice.

Sakusha no chūkai désigne le procédé par lequel l'auteur utilise un indice extérieur (habillement, faciès…) pour déduire le caractère d'un personnage. Il faut peut être y voir un lien avec une certaine mode pour la phrénologie et la physiognomonie ; les descriptions des traits du visage étaient en tout cas beaucoup plus détaillées dans les œuvres de Meiji que dans le *gesaku* [449].

Shōyō se détachera peu à peu de ces techniques à partir de 1887-88 environ. Tandis que Futabatei Shimei poussera plus loin encore le mimétisme narrateur-personnage en développant le discours indirect libre, très présent dans le second volume d'*Ukigumo* (1888). L'apparition de récits à la première personne à la fin des années 80 (*Hatsukoi* 初恋 (*Premier Amour*, 1889) de Saganoya Omuro, *Zangiku* 残菊 (*Chrysanthème tardif*, 1889) de Hirotsu Ryūrō, *Maihime* 舞姫 (*La Danseuse*, 1890) de Mori Ōgai) ouvre de nouvelles perspectives dans la narration de l'intériorité ; c'était aussi un moyen naturel de sonder la pensée intime sans recourir à des artifices rhétoriques contraignants[450].

6.2.2 Représentation de l'intériorité

Indépendamment des tendances esthétiques, la nouvelle génération d'écrivains qui fait son apparition dans la fin des années 1880 fait de la représentation de l'intériorité un enjeu capital de l'art romanesque. Kōda Rohan, malgré son penchant à dépeindre des personnages héroïques et quelque peu stéréotypés, n'était pas insensible à cette question. Il n'a laissé quasiment aucune réflexion théorique sur le sujet ; il faudra donc

---

[449] UEDA Atsuko, *Meiji Literary Historiography: The Production of "Modern Japanese Literature"*, thèse de doctorat inédite présentée à University of Michigan, 1999, pp. 16-18.

[450] MAEDA Ai, « Meiji no hyōgen shisō to buntai »… , p. 13.

se pencher sur sa mise en œuvre dans les textes : ce sera, une fois de plus, *Fūryūbutsu* qui servira de point de départ.

Hallucination, rêves, pensées intimes… la vie intérieure de Shuun est largement développée dans le récit. On pourrait certes reprocher aujourd'hui à Rohan un certain manichéisme dans la mise en scène des conflits moraux (art *vs* amour, fantasme *vs* réalité), mais l'intérêt ici se trouve dans les différentes modalités selon lesquelles il explore l'intériorité de son personnage. On en recensera trois.

Prenons la seconde partie du quatrième chapitre, quand Shuun, qui n'arrive pas à oublier O-Tatsu, découvre qu'elle a oublié son peigne dans sa pièce.

> さては花漬売が心づかず落し行しかと手に取るとたん、早や其人床しく、昨夕(ゆうべ)の亭主が物語今更のやうに、思ひ出されて、叔父の憎きにつけ世のうらめしきに付け、何となく唯お辰可愛く、おれが仏なら、七蔵頓死さして行衛しれぬ親にはめぐりあはせ、宮内省よりは貞順善行の緑綬紅綬紫綬、あり丈の褒章頂かせ、（中略）神通なき身の是非もなし、家財売て退けて懐中にはまだ三百両余あれど是は我身を立る基、道中にも片足満足な草鞋は捨ぬくらゐ倹約(つましく)して居るに、絹絞の半掛一トつたりとも空に恵む事難し、さりながらあまりの慕はしさ、忘られぬ殊勝さ、かゝる善女に結縁の良き方便もがな、噫思い付たりと小行李とくとく小刀取出し小さき砥石に鋒尖(きつさき)鋭く礪ぎ上げ、頓て櫛の棟に何やら一日掛りに彫り付、
>
> « Tiens donc, serait-ce la vendeuse de fleurs saumurées qui l'aurait laissé tomber sans s'en apercevoir ? », au moment où il ramassa le peigne, il se souvint avec nostalgie de l'histoire que l'aubergiste lui avait contée la veille, il fut envahit d'un sentiment de haine pour cet oncle et de ressentiments envers ce monde, mais O-Tatsu lui paraissait tellement adorable ; « Si j'étais un bouddha, je ferais mourir Shichizō subitement et j'arrangerais la rencontre d'O-Tatsu avec son père disparu ; je lui ferais remettre par le Ministère des Affaires Impériales la Ceinture verte de la Vertu, la Ceinture rouge de la Bravoure et la Ceinture violette des Arts et Sciences pour sa bonne conduite, docile et vertueuse, ainsi que toutes les distinctions possibles ; […] hélas, c'est impossible, je n'ai aucun pouvoir divin ; il me reste encore un peu plus de trois cents yens en poche de la vente de mes possessions, mais ils sont indispensables à mon avenir ; pour économiser, je ne jette pas une paire de sandales de paille tant que je peux encore utiliser une des deux ; il me serait donc difficile de lui offrir ne serait-ce qu'un ruban de soie pour les cheveux ; mais son affection débordante, sa vertu inoubliable... n'y a-t-il pas un bon moyen pour lier ma destinée avec celle d'une femme si pure ? Ah, j'ai une idée ! », il ouvrit rapidement sa malle d'où il sortit un couteau et il en affûta la pointe avec une petite pierre à aiguiser ; puis il passa toute la journée à graver le dos du peigne.

Ce passage s'approche du monologue intérieur. « S'approche » seulement, car si la tirade retranscrit les pensées de Shuun sur un mode direct (en témoignent plusieurs marques du discours à la première personne : le *ore* (je) d'ouverture, les factitifs ou le volitif *mogana*), l'emploi de la langue classique lui donne un aspect un peu alambiqué dont on ne peut pas dire qu'il reproduit vraiment la voix intérieure du personnage. De nombreux monologues ponctuent les œuvres de Rohan, dans *Taidokuro* ou *Fūjibumi*, l'ensemble de *Fūryūgo* n'est même qu'un long monologue intérieur, mais ils se présentent toujours sous cette forme qui rappelle le discours indirect, où la subjectivité du narrateur filtre la voix du personnage.

Quelques lignes après la tirade de Shuun, un autre passage présente une structure similaire (ouverture avec un pronom personnel et clôture avec le *to* de citation), mais il ne s'agit plus d'un flux de pensée mis en scène comme une parole (fût-elle peu mimétique) : le contenu est semi-conscient (entre pensée et rêverie) et son mode de retranscription diffère sensiblement.

> されば流れざるに水の溜る如く、逢はざるに思は積りて愈なつかしく、我は薄暗き部屋の中、煤びたれども天井の下、赤くはなりてもまだ破れぬ畳の上に坐し、（中略）ふびんや少女の、あばら屋といへば天井も無かるべく、屋根裏は柴焼く煙りに塗られてあやしげに黒く光り、火口の如き煤は高山の樹にかゝれる猿尾枷のやうにさがりたる下にあのしなやかなる黒髪引詰に結ふて、腸見へたるぼろ畳の上に、香露凝る半に璧尚 輭 な細軟な身体を厭ひもせず、なよやかにおとなしく坐りて居る事か、人情なしの七蔵め、多分小鼻怒らし大胡坐かきて炉の傍に、アヽ、憎さげの顔見ゆる様な、藍格子の大どてら着て、充分酒にも暖りながら分を知らねばまだ足らず、（中略）噫と計りに夢現分たず珠運は歎ずる時、
>
> Ainsi, ses pensées s'accumulèrent comme l'eau stagnante sans qu'il ne puisse la rencontrer, ce qui le rendit de plus en plus nostalgique ; me voilà assis au milieu d'une chambre obscure, le plafond est noirci par la fumée, mais il protège quand même ma tête, les tatamis sont certes usés, mais pas au point d'être éventrés […] et la pauvre fille ! qui vit dans une baraque délabrée qui n'a probablement même pas de plafond, l'intérieur du toit, noirci par la fumée du petit bois, brille d'une étrange lueur noire, sous la suie qui ressemble à de l'amadou et pend comme l'usnée aux arbres des hautes montagnes, a-t-elle attaché ses cheveux noirs et souples ? et sur les tatamis éventrés qui laissent apparaître le rembourrage, a-t-elle assis sans dégoût, doucement et délicatement, son corps souple et gracile comme une perle de rosée odorante à moitié cristallisée ? Et le cruel Shichizō, sans doute est-il assis en tailleur auprès du feu, les narines gonflées par la colère… Oh ! Je peux voir son horrible face ; il porte un épais vêtement bleu carrelé, il est passablement échauffé par le saké, et comme il ne sait pas s'arrêter, il en veut encore. […] aah », Shuun ne cessait de gémir, incapable de discerner le rêve de la réalité.

Une première remarque s'impose sur l'expression de la première personne chez Shuun. L'analyse statistique donne les résultats suivants pour les dialogues (*watashi* / *watakushi* x9, *ware* x1, Shuun x1) et pour les pensées ou rêveries (*ware* x16, *waga* (= *wa* de *ware* + le possessif *ga*) x7, Shuun x6, *ore* x1). La distinction est très nette entre le « je » typique de l'oral (*wata(ku)shi*, employé sans distinction, quelque soit l'interlocuteur) et celui de la pensée *(ware)*. Cela confirme qu'il y a une discontinuité entre l'identité sociale et le moi profond, l'un et l'autre étant régis par des modes de transcription différents. Mais ce passage-ci diffère du précédent parce qu'il est clairement plus « descriptif ». Et le contraste ne se situe pas uniquement au niveau du contenu des pensées exprimées, mais également dans le style. On retrouve ici le lyrisme propre à la description en langue classique : notamment à travers des structures syntaxiques plus complexes ou des métaphores/comparaisons. Shuun devient presque le narrateur de sa propre pensée. Et cela est d'autant plus marqué qu'au fil de la tirade, à mesure que la pensée consciente glisse dans la rêverie, Shuun décrit la scène comme un narrateur à la première personne ; il la voit littéralement (« Oh ! Je peux voir son horrible face… »). Ce mouvement est souligné par la diminution des marques de l'activité imaginative

(consciente) : *beku* (probablement), *ka* (est-ce que ?), *ookata* (sans doute), *miyuru yō na* (sembler voir)… Exprimés selon un mode plus narratif, les rêves de Shuun acquièrent ainsi une certaine autonomie, plus de réalité aussi.

Cette autonomie peut conduire à un effet de fantastique[451]. L'auteur termine le récit en laissant planer une indétermination :

> 彫像が動いたのやら、女が来たのやら、問ば拙く語らば遅し
>
> Est-ce la sculpture qui avait bougé ou est-ce la fille qui était venue ? Il serait maladroit de demander et fastidieux à expliquer.

Si jusqu'à ce point toutes les apparitions d'O-Tatsu pouvaient se comprendre comme des hallucinations de Shuun, elle acquiert une totale autonomie dans l'épilogue puisqu'elle apparaît désormais à tous les hommes qui ont foi en elle : c'est précisément le « miracle » mis en scène. C'est aussi une entorse au principe de vraisemblance du roman réaliste que la critique contemporaine n'avait pas manqué de relever (cf. chap. 6.1.3).

Rohan n'est pas a priori un auteur fantastique, puisqu'en général, il donne soit carrément dans le merveilleux (*Kekkōsei…*), soit dans un « fantastique » qui se réduit à des hallucinations sensorielles n'ayant aucune réalité en dehors de la subjectivité du personnage, à du vraisemblable donc (*Taidokuro, Gendan…*). Il diffère en ce sens d'Izumi Kyōka, habile maître de l'« inquiétante étrangeté ». Mais ce qu'il y a d'intéressant chez Rohan, c'est que les effets fantastiques, qu'ils soient résolus ou non par une logique cartésienne, procèdent d'un brouillage entre l'expression des pensées internes et une narration externe. L'exemple le plus éclairant est celui de *Fūjibumi*[452].

Au fil de la lecture, à partir du moment où le démon apparaît pour torturer Genkō, le lecteur a le sentiment de glisser dans le conte fantastique. Mais la fin de la nouvelle révèle que tous les phénomènes qui ont été décrits – depuis la venue de la fille jusqu'aux montagnes incandescentes – se sont produits dans l'esprit de Genkō. Or rien n'indiquait, jusqu'à l'apparition du démon, que l'on avait déjà, depuis longtemps, glissé dans son esprit. Après l'incipit qui plante le décor, Rohan mêle la narration à la troisième personne et les pensées du personnages. Mais rien n'indique que les coups frappés à la porte de Genkō sont le produit de son imagination. Et la « tromperie » est d'autant plus efficace que rapidement, le point de vue narratif devient externe à Genkō, il suit la progression de la fille jusque dans la cabane *depuis l'extérieur*. L'hallucination qui, d'un point de vue réaliste, serait narrée à partir de la subjectivité du personnage gagne ainsi en autonomie grâce à une narration à la troisième personne.

---

[451] On rappellera que d'après Tzvetan Todorov le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation : « hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la 'réalité', telle qu'elle existe pour l'opinion commune. », car en-deçà et en-delà, on tombe soit dans le vraisemblable soit dans le merveilleux. (*Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 46)

[452] Voir la traduction en annexe.

Comme Shuun était devenu le spectateur de son rêve dans le passage ci-dessus, Genkō devient un simple personnage de l'histoire qui se déroule dans son propre esprit.

Enfin, une dernière possibilité pour sonder l'intériorité des personnages consiste à l'inférer indirectement de ses actions. Sur la question de la description du caractère des personnages, Tsubouchi Shōyō concevait deux méthodes (*Shōsetsu shinzui – Joji-hō*) : la méthode *yin* qui consiste à révéler le caractère à travers les paroles et les actions du personnage, la méthode usuelle du roman japonais, précise-t-il, et la *yang* qui consiste à décrire directement les traits de caractère, méthode qu'il considérait comme l'apanage du roman occidental. Dans sa perception téléologique de l'évolution romanesque, il considérait naturellement cette dernière comme plus avancée. Or Rohan ne partageait pas son opinion. Dans une critique de *Tsuyugo hime* d'Ishibashi Ningetsu[453], il déclarait :

> 当時の小説家はキャラクターなどの論に精しくして、其キャラクターの発表せらるゝ一部分なる衣裳持物などの点に至りては大きに精しからず、今の通弊と云ふべし。日本にせよ西洋にせよ衣服容貌を精く書くの必要を認めたる小説家決して少なからず、即ち衣服は最も其人物を能く著はす者なればなり。西鶴京伝三馬等は殊に意を注(そそぎ)たり。当時此点に於て看るべきは美妙子にあらず紅葉子にあらず二葉亭嵯峨の屋諸先生にもあらずして、唯僅に採菊散人香雪山人等の老人株の諸先生なりとす。
>
> Les romanciers d'aujourd'hui discutent en détail de *character*, mais quand il est question de l'habillement et des accessoires, qui expriment aussi une partie de ce *character*, ils manquent grandement de précision ; c'est même un défaut largement répandu de nos jours. Au Japon ou en Occident, les grands romanciers qui ont reconnu la nécessité de décrire avec précision l'apparence et l'habillement ne sont pas peu nombreux. C'est parce que l'habillement exprime le mieux le [caractère du] personnage. Saikaku, Kyōden ou Sanba y étaient particulièrement attentifs. Mais aujourd'hui ceux qui méritent un coup d'œil sur cette question, ce n'est ni M. Bimyō ni M. Kōyō, ni même Me Futabatei ou Me Saganoya, mais les deux maîtres de la vieille école Saigiku Sanjin [Jōno Saigiku (1832-1902)] et Kōsetsu Sanjin [Maeda Kōsetsu (1841-1916)].

Il dénonçait ainsi le penchant de ses contemporains à trop s'intéresser à la « méthode *yang* » aux dépens des techniques élaborées par les *gesakusha*, qui n'étaient ni moins bonnes, ni forcément contradictoires d'ailleurs. On peut prolonger ces remarques sur le terrain de la description de l'intériorité : là où un Futabatei cherchait à faire entrer le narrateur dans la tête du personnage jusqu'à ce que leurs points de vue coïncident, Rohan suggérait la possibilité d'inférer les conflits internes à partir du comportement externe. Avec une certaine ironie, il met par exemple en scène, de manière littéralement théâtrale, un Shuun tiraillé entre le désir de revoir sa bien-aimée et celui de poursuivre son pèlerinage artistique. La scène se passe peu après son départ de l'auberge (chap. 6-2) :

---

[453] *Ishibashi Ningetsu-shi cho Tsuyugo hime* 石橋忍月氏著露子姫, in *Yomiuri shinbun*, 27 décembre 1889, *RZ XXIV 40-43*.

人間元より変な者、目盲(めしい)てから其昔拝んだ旭日の美しきを悟り、巴里に住んでから沢庵の味を知るよし、珠運は立鳥の跡ふりむかず、一里あるいた頃不図思ひ出し、二里あるいた頃珠運様と呼ぶ声、まさしく其人と後見れば何もなし、三里あるいた頃、もしへと袂取る様子、慥にお辰と見れば又人も居らず、四里あるき、五里六里行き、段々と遠くなるに連れて迷ふ事多く、遂には其顔見たくなりて寧(いつそ)帰ろうかと一ト足後へ、ドツコイと一二町進む内、むかむかと其声聞き度なつて身体の向を思はずくるりと易る途端道傍の石地蔵を見て奈良よ奈良よ誤つたりと一町たらずあるく向より来る夫婦連の、何事か面白相に語らひ行くに我もお辰と会話仕度なつて心なく一間許り戻りしを愚なりと、悟つて半町歩めば我しらず迷に三間もどり、十足あるけば四足戻りて、果は片足進みて片足戻る程のおかしさ、自分ながら訳も分らず、名物栗の強飯売家の牀几に腰打掛てまづまづと案じ始めけるが、箒木は山の中にも胸の中にも、有無分明に定まらず、此処は言文一致家に頼みたし。

L'homme est décidément bien étrange : ce n'est qu'une fois aveugle qu'il se rend compte de la beauté du soleil levant qu'il contemplait jadis et ce n'est qu'à Paris qu'il découvre le goût des navets japonais ; sans se retourner tel l'oiseau qui prend son envol, Shuun, après avoir marché une lieue, se rappela tout à coup [O-Tatsu] ; après deux lieues, une voix l'appelait : « Monsieur Shuun », « C'est elle ! » songea-t-il en se retournant, mais il n'y avait personne ; à la troisième lieue, « hé !», on lui tira la manche, « Pour sûr, c'est Otatsu ! », mais quand il regarda, il n'y avait toujours personne ; il continua de marcher, quatre, puis cinq et six lieues, à mesure qu'il s'éloignait, il devenait de plus en plus confus et, finalement, il lui prit l'envie de voir son visage, « Mieux vaut rentrer », un pas en arrière, « Ah non ! », il avança sur un à deux cents mètres, mais pendant ce temps, il eut envie d'entendre sa voix à s'en rendre malade, et au moment même où, inconsciemment, il fit demi-tour, il vit une statue de Jizō en pierre au bord de la route, « À Nara, à Nara ! Ne te fourvoie pas. », il marcha à peine cent mètres quand il croisa un couple venant d'en face qui cheminait en bavardant plaisamment, il lui vint alors l'envie lui aussi de converser avec Otatsu et il recula spontanément de quelques pas, « imbécile ! » s'avisa-t-il et lorsqu'il eût marché une cinquantaine de mètres, l'esprit embrouillé, il recula sans y prendre garde de plusieurs pas ; il avançait de dix pas, reculait de quatre, si bien que, finalement, il se trouva dans la situation bizarre où une jambe voulait avancer et l'autre reculer ; il ne comprenait pas lui-même ce qui lui arrivait, il finit par se poser sur le tabouret d'une auberge spécialisée dans le riz vapeur aux châtaignes et commença à réfléchir, « alors, alors », mais il n'aurait pu dire si les arbres *hahaki* existaient ou non, ni dans la montagne, ni dans son cœur, sur ce point, je laisse la plume aux partisans du *genbun-itchi*.

À ce stade du récit, Shuun n'a encore qu'une conscience très faible du dilemme qui lui est posé : il refuse toujours d'admettre son amour et tente par tous les moyens de réprimer ce sentiment afin de poursuivre, l'esprit tranquille, son pèlerinage artistique. Même au début de ce chapitre, où il reconnaît dans une certaine mesure son attirance pour Otatsu, il euphémise son amour en employant le verbe *mederu* (être attiré par la beauté). Ce refoulement désespéré induit une réaction proportionnelle de ce sentiment qui semble vouloir s'imposer à sa conscience. Ce mouvement est traduit par l'emploi de tournures qui soulignent le rôle passif de Shuun en tant que sujet pensant. Il se remémore O-Tatsu « tout à coup », par hasard *(futo)* : il ne s'agit pas d'un effort de sa part, mais bien d'une image qui lui traverse l'esprit. Ses désirs de voir, entendre, puis parler avec elle sont transcrits par le suffixe verbal *taku naru* qui est une sorte de tournure passive du volitif et que l'on pourrait traduire par « il lui vint le désir de… ». Ses actions sont également incontrôlées : il fait demi-tour « inconsciemment »

(omowazu), il recule « spontanément » *(kokoronaku)*, « sans y prendre garde » *(wareshirazu)*. Bref, la confusion *(mayoi)* totale s'est emparée de son esprit. Comme dans le rêve cité plus haut, Rohan joue ici avec la représentation de contenus inconscients (ou du moins de conscience moindre).

Que Shuun ne parvienne pas à cerner les contours de ce conflit intérieur ? Son comportement, accentué, théâtralisé jusqu'au comique, le reflètera mieux que tout discours. Plutôt que de rapporter les pensées du héros, elles seront mises en scène dans l'univers du récit. Ainsi, les aspirations artistiques de Shuun se matérialisent en une statue de Jizō et son amour pour O-Tatsu en un couple de passants ; son hésitation se traduit par des mouvements erratiques : quelques pas en avant, quelques uns en arrière, jusqu'à atteindre la situation physiquement paradoxale où il avance et recule à la fois. La scène gagne en épaisseur en se posant à la fois comme représentation allégorique d'un dilemme et pantomime drolatique.

Comment lire dès lors la dernière pique lancée aux amateurs de *genbun-itchi* ? Dans l'analyse de ce passage, Togawa Shinsuke[454] rappelle l'un des reproches que faisait alors Rohan à ce style. Dans son compte rendu de *Koi no yamagatsu* 恋山賤 *(Le montagnard amoureux)* d'Ozaki Kōyō[455], il avait en effet loué sa description du conflit entre bonne conscience et désir qui tourmentait le héros parce qu'elle n'usait précisément pas de la « syntaxe 'à la russe' qui donne l'impression de voir une coupe géologique » (露西亜流とか呼ぶ、地質図の横截面を見るごとき文法). Par « syntaxe » *(bunpō)*, il faudrait comprendre structure de la phrase, son développement logique. « À la russe » désigne évidemment la prose de Futabatei[456]. Quant à la « coupe géologique », elle renverrait, selon Togawa, à l'idée de statisme. Les longs monologues intérieurs de Bunzō dans le troisième volume d'*Ukigumo* ne sont liés à aucuns signes extérieurs, narrateur et pensées du personnages se confondent. Ils contrastent avec les passages du *Montagnard* loués par Rohan, qui révèlent la psychologie du héros indirectement, à travers ses actions ou les paroles d'autres personnages. Ce que Rohan reprocherait aux premiers est qu'ils interrompent le rythme du récit, cette fluidité

---

[454] « Chishitsu no danmenzu – *Ukigumo* no shinri byōsha » 地質の断面図――『浮雲』の心理描写, in *Meiji bungaku – kotoba no isō* 明治文学　ことばの位相 *(Littérature de Meiji – Différences de langage)*, 2004, pp. 29-40.

[455] *Koi no yamagatsu o hyōsu* 恋山賤を評す, inclus dans le premier volume dédié à Kōyō d'une collection de récits publiée par les éditions Shōseidō 昌成堂, décembre 1889 ; *RZ XXIV 36-39*. *Le montagnard amoureux* relate l'histoire d'un montagnard qui découvre le corps sans connaissance d'une jeune citadine en excursion campagnarde.

[456] Rohan qualifiera à nouveau le *genbun-itchi* de coupe géologique dans un souvenir de sa lecture d'*Ukigumo* de Futabatei : *Gengotai no bunshō to Ukigumo* 言語体の文章と浮雲 *(Ukigumo et la prose de style oral)*, in Tsubouchi Shōyō, Uchida Roan (éd.), *Futabatei Shimei* 二葉亭四迷, *Ekifūsha* 易風社, 1909. *(RZ XXIX 447-449)*

même qu'il avait tant prisé chez Saikaku. La pique de Rohan dans *Fūryūbutsu* tombe précisément au moment où l'action se termine et Shuun s'assied pour réfléchir : pas de statisme chez moi, semble-t-il ironiser, et allons de l'avant ! En décrivant les hésitations de la pensée tortueuse de Bunzō, *Ukigumo* perd en ce que Togawa appelle *monogatari-sei*, la nature de ce qui fait d'un récit un récit ; on serait presque tenté de dire en rebondissements dramatiques. Et pour Rohan, c'était une faute de conteur que de laisser tomber la tension dramatique. Plus largement, il semble que ce « défaut » alors associé à la nature même du style *genbun-itchi* serait lié à son retrait de la scène romanesque vers la fin des années 1880 et à la résurgence du style classique[457].

Dans le cadre stéréotypé du roman sentimental (qui met en scène un amour en porte-à-faux avec la raison sociale), Rohan parvient indéniablement à une certaine richesse d'expression de l'intériorité. Ses personnages sont cependant peu enclins à l'auto-analyse. Dans *Fūryūbutsu*, là où il donne le plus dans l'analyse psychologique, il le fait indirectement, par le truchement du long sermon de l'aubergiste (chap. 10-1), qui saisit par ailleurs avec une certaine finesse les mécanismes qui conduisent l'être humain à s'enticher d'une image idéale de l'être aimé. Comme si la parole devait supplanter la pensée. L'intériorité de Shuun est en général narrativisée : soit ses rêves ou fantasmes sont mis en scène comme des récits autonomes, soit ses conflits intérieurs sont extériorisés dans ses actes. Comme si le *raconter* devait toujours primer sur le *décrire*.

6.2.3 La position du narrateur

Difficile de parler de la narration chez Rohan comme d'un objet homogène. Si le récit à la troisième personne par un narrateur omniscient reste la formule privilégiée, il s'est également essayé à une sorte d'autofiction *(Taidokuro)*, au récit épistolaire *(Enmaden)* ou au monologue intérieur *(Fūryūgo)* ; il a longuement exploré la voie du roman historique *(Hige otoko, Unmei…)*, s'est plusieurs fois attaqué à la réécriture de mythes *(Futsuka monogatari, Shin Urashima…)* ; il emprunte tantôt la structure narrative du *nō (Taidokuro)*, tantôt celle du *yomihon (Tsuyu dandan, Isanatori…)* ; avec peut-être au-delà des formes toujours le même souci de raconter une histoire peu banale. Or il semble que ce soit précisément dans cet art du *raconter* que se situe l'un des traits les plus marquants de la narration chez Rohan.

La critique a en effet relevé la récurrence dans ses œuvres d'une structure narrative qui rappelle celle du conte. Hirata Yumi parle de « structure de 'conte' » (*setsuwa no kōzō* 説話の構造)[458], Noborio Yutaka de « style du *raconter* » (*katari no buntai* 語りの文体)[459].

---

[457] TOGAWA Shinsuke, « Chishitsu no danmenzu »…, p. 36.

[458] HIRATA Yumi 平田由美, « Kindai bungaku ni okeru romanesuku no keifu – Rohan no 'katari' o megutte » 近代文学におけるロマネスクの系譜－露伴の「語り」をめぐって (Généalogie du romanesque

Pour plus de clarté, il convient de distinguer trois éléments dans cet art du *raconter* chez Rohan, qui, sans être dénués de liens entre eux, puisent à des sources différentes de la tradition littéraire.

Le premier élément consiste en un effet d'enchâssement. La structure de base du récit n'est pas celle d'un narrateur qui relate une histoire au lecteur, mais un « conteur » *(hanashite)* transmet l'histoire au narrateur *(katarite)*[460] qui la transcrit pour le lecteur. C'est typiquement la structure qui sous-tend *Tsuji jōruri* 辻浄瑠璃 *(Le Conteur de rue)*. Le narrateur, un écrivain désigné par la première personne (vraisemblablement « Rohan » puisque c'est ainsi que l'œuvre est signée), lassé de rester cloîtré chez lui à lire des livres peu intéressants, décide de sortir faire une ballade :

> 家にばかり引込んで居て夢の如きものを書く分では筆にも冴えた味は出まじ、当は無けれど其所等其辺ぶらついて街頭(まち)の状態(ありさま)など眼に止め置かば少しは益もあるべく、僥倖(しあはせ)にして何か興ある話を聞かぬとも限らねば、
>
> En restant toujours cloîtré à la maison à écrire des choses comme dans les rêves, peu probable que mon pinceau dégage un parfum capiteux ; si j'errais sans but de ci de là en portant mon regard sur la physionomie de la ville, je devrais en tirer quelque bénéfice et, avec de la chance, il ne serait pas impossible que j'entende quelque histoire captivante…

Il tombe alors sur le vieux Kyōun, un des protagonistes de *Higurashi monogatari (Récits de vie au jour le jour)*, qui l'emmène sur la tombe d'un personnage dont il va lui raconter l'histoire. Elle sera contée chez Yukari Shikibu, une autre protagoniste de *Higurashi monogatari*.

> 話せ、物語れと云はれて叫雲、仔細らしく天目取り上げ渋茶に喉を湿し、中々安うは売れぬ話し、下凡(へぼ)小説家が聞かば長々と書きさうな事なれど先ざつと面白いところだけ摘出(かいつま)むで話さむと、我を尻目にかけて説き出しぬ。
>
> « Parle, raconte ! » Kyōun qui avait été sollicité de la sorte souleva son bol d'un air entendu et s'humecta la gorge avec un thé amer. « Ce n'est pas une histoire ordinaire. Un mauvais romancier

---

dans la littérature moderne – La narration chez Rohan), in *Kokugo kokubun* 国語国文 LIV-6 (1985), pp. 1-16. Le terme *setsuwa*, forgé par l'histoire littéraire moderne, renvoie en son sens le plus large à « toutes les sortes de matériaux narratifs d'origine orale et collective […] à but plus ou moins didactique » ; la littérature issue de ce fonds se caractérise notamment par une narration en prose, un propos contenant toujours une certaine valeur instructive et la prétendue véridicité des faits rapportés par le narrateur. (Bernard FRANK, *s. v.* « setsuwa », in Jean-Jacques ORIGAS (éd.), *Dictionnaire de la littérature japonaise*, coll. Quadrige, PUF, 2000)

[459] NOBORIO Yutaka 登尾豊, « Rohan no sōzōryoku to buntai » 露伴の想像力と文体 (Rohan : style et imagination), in *Meiji no buntai* 明治の文体*(Le Style littéraire de Meiji)*, n. monographique de *Kokubungaku* 国文学 XXV-10 (1980), pp. 98-103. *Katari* désigne en général la narration en prose, mais pour Noborio, le terme renvoie en particulier à la narration typique des récits d'Edo qui se caractériserait par la présence d'un narrateur/auteur hautement subjectif ; l'histoire serait toujours présentée au lecteur à travers le filtre de celui-ci qui, en définitive, *raconte* (subjectivement) plutôt que *décrit* (objectivement).

[460] Certains, comme Kamei Hideo ou Togawa Shinsuke, préfèrent désigner ce rôle par le terme *kikite*, « auditeur », soulignant le fait que ce personnage est d'abord et avant tout un récepteur.

> aurait tendance à l'écrire tout en longueur, mais je vais plutôt vous raconter d'abord en gros les passages intéressants. » Et il commença son récit, ignorant ma présence.

Ainsi commence le long récit de la vie de Nishimura Torakichi, alias Dōya, et jusqu'à la fin du deuxième volume, *Nemimi deppō* 寝耳鉄砲 *(Détonation surprenante)*, les trois compères restent complètement effacés.

> 長々しきものがたりに叫雲やゝ疲れて漸く終れば、ゆかり式部が一服の茶を奉ずるに喉を潤し、後は主客おもひおもひの雑話にわたりて、日暮るゝころ我叫雲とともに帰りぬ。
>
> Quand il eut achevé sa longue histoire, Kyōun, un peu fatigué, se rinça la gorge avec une rasade du thé que lui avait présenté Yukari Shikibu, puis hôtesse et invités discutèrent librement de tout et de rien, et la nuit tombée, je m'en retournai chez moi accompagné de Kyōun.

Le narrateur, « je », tient ici un rôle qui rappelle celui du *waki* dans le *nō*. Le *waki*, littéralement celui qui se tient « à côté », a fonction de témoin : il va évoquer le *shite*, « l'actant », en provoquant son apparition sur scène, puis en général, il se retire dans un coin de la scène où il ne devient plus qu'un spectateur du drame. Ce schéma du « *nō* rêvé » (*mugen-nō* 夢幻能), où un voyageur ou un moine itinérant voit en rêve l'apparition d'un spectre de héros, une divinité ou un démon, est quasiment reproduit tel quel dans *Taidokuro*, le narrateur « Rohan » jouant le rôle de *waki* et O-Tae, celui de *shite*[461]. Mais plus que l'apparition en soi, ce qui importe ici est que le « *shite* » chez Rohan *raconte* une histoire. L'exemple de *Tsuji jōruri* est extrême, car le rôle du témoin est réduit au minimum, mais Rohan utilise abondamment cette structure à l'intérieur de nombreuses nouvelles. Que l'on prenne simplement les textes proposés en traduction : tous incluent à un moment ou à un autre de l'histoire un récit enchâssé. L'aubergiste de *Fūryūbutsu* raconte à Shuun l'histoire de Muroka ; O-Tae de *Taidokuro*, bien sûr, raconte à « Rohan » l'histoire de sa vie ; la femme de *Dokushushin* expose à l'homme venu de la ville sa vision du Bouddha poète (un autre cas extrême où l'auditeur a une position très effacée) ; et dans une moindre mesure, le démon de *Fūji-bumi* lit à Genkō la lettre de sa femme.

Le deuxième élément qui caractérise certaines structures narratives chez Rohan s'inspire de la « littérature anecdotique » *(setsuwa bungaku* 説話文学). L'histoire rapportée par le narrateur du *setsuwa* est toujours présentée comme venant d'une source extérieure, plus ou moins ancienne, mais surtout fiable. D'un côté, il souligne donc la distance avec son matériau par des formules d'introduction stéréotypées, du genre « il était une fois… » (*mukashi* 昔 ou *ima wa mukashi* 今は昔), et des tournures verbales en *-keri*, qui indiquent que le locuteur évoque un fait passé dont il n'a pas lui-même été témoin, en d'autres termes, qu'il rapporte un ouï-dire (autant de marques stylistiques que le *setsuwa* partage avec le *monogatari*). D'un autre côté, le narrateur cherche par ce biais une caution d'authenticité pour justifier le bien-fondé de son

---

[461] Il revient à NOBORIO Yutaka d'avoir souligné en premier cette similitude, « *Taidokuro* ron »「対髑髏」論 (*Face au crâne*), in *Bungaku* 文学 XLIV-8 (1966), pp. 50-64.

entreprise didactique (le *setsuwa* n'est donc pas un conte, au sens où il n'assume pas sa dimension fictive). Était-ce là la visée de Rohan ? Rien n'est moins sûr. Mais lui qui nourrira plus tard des doutes quant à la nature fictive du roman, peut-être tentait-il de se décharger de la responsabilité de son imagination débridée et déjà mal assumée (on se souvient qu'il se moquait déjà d'un « Rohan » fabulateur dans *Daishijin*). Quoiqu'il en soit, il affecte ainsi de souligner, à la fin de plusieurs récits, qu'il n'est que le dépositaire de la parole d'autrui.

Par exemple, *Fūryūma jijo* 風流魔自序 *(Introduction au « Démon de l'Amour »)* débute par un *mukashi, mukashi* et se termine quand le narrateur « Rohan » déclare tenir son histoire de la bouche du protagoniste :

> よろづや法師涙を揮つて深山に入り長く俗界に行来せず、仙術を得て長生せるに、露伴図らず行き遇ひ奉り、其旨を奉じて此篇をなす。
>
> Le bonze marchand essuya ses larmes, pénétra dans les montagnes reculées où, ayant cessé depuis longtemps de fréquenter le monde vulgaire, il acquit les techniques d'immortalité et vécu longtemps jusqu'au jour où Rohan le retrouva par hasard et, suivant ses instructions, écrivit cette œuvre.

Hakugan daruma 白眼達磨 *(Le Darma aux yeux blancs)*, une sorte de policier historique en langue moderne, s'achève ainsi avec une touche moralisante :

> 正しいものは勝つた。悪いものは罪の償(あがな)ひを取られた。（中略）此爺さんの孫から此譚は伝へられた。
>
> Les bons ont triomphés. Les méchants ont été rétribué pour leurs fautes. […] Cette histoire a été transmise par ce vieux à ses descendants.

On pourrait citer encore *Gojūnotō* 五重塔 *(La Pagode à cinq étages)*, qui se termine également par une formule qui souligne la transmission orale de l'histoire :

> 百有余年の今になるまで、譚は活きて遺りける。
>
> Cette histoire a survécu pendant plus de cent ans jusqu'à aujourd'hui.

À noter la forme verbale finale en *-keru*, qui traduit la subjectivité typique du conteur de *monogatari* ou de *setsuwa*.

Troisième et dernier élément à relever : la nature éminemment subjective de cette narration. Elle peut se mesurer dans l'emploi fréquent d'exclamatifs qui expriment le jugement du narrateur sur son récit (dans *Fūryūbutsu* notamment) ou également dans certaines tournures verbales : comme le souligne Noborio Yutaka, la première phrase de *Gojūnotō* se termine par le suffixe *-beshi* et la dernière par *-keri*, qui tous deux affirment la position subjective du narrateur par rapport à l'énoncé. Mais le symptôme le plus criant est ce phénomène de (con)fusion de la narration et du discours ou des pensées, déjà évoqué plus haut. Dans l'exemple de *Tsuji jōruri*, Kyōun oppose sa parole *(hanasu)* à l'écriture *(kaku)* du « mauvais romancier ». Pourtant, son récit, quoiqu'il en dise, n'a pas le ton du discours parlé. Peut-être est-ce la transcription du narrateur « je » qui confère au texte son caractère écrit ? Toujours est-il qu'il en résulte une indéniable mise à plat de la structure enchâssée, car, au final, la voix de Kyōun, son

ton, n'est pas vraiment différent de celui du narrateur. Tout se passe comme si la subjectivité de ce dernier était tellement envahissante qu'elle absorbe le discours du personnage. L'effet avait déjà été relevé à propos de l'histoire de Muroka contée par l'aubergiste de *Fūryūbutsu*. On ajoutera que Rohan en avait suffisamment conscience pour se permettre d'ironiser sur la question. Avant de poursuivre son histoire, l'aubergiste déclarait en effet :

> どうも私幼少から読本を好きました故か、斯いふ話を致しますると図に乗つておかしな調子になるそうで、人我(にんが)の差別(しやべつ)も分り憎くなると孫共に毎度笑はれまするが御聞づらくも癖ならば癖ぞと御免(おゆるし)なされ。
>
> C'est peut-être à cause de ma passion pour les *yomihon* depuis l'enfance, mais quand je raconte ce genre d'histoire, il semble que je me laisse tellement emporter que ma voix devient bizarre ; mes petits-enfants se moquent toujours de moi parce qu'ils n'arrivent plus à faire la différence entre moi et les autres [personnages] ; vous aurez peut-être de la peine à me comprendre, mais veuillez pardonner ma mauvaise manie.

Cette subjectivité envahissante du narrateur caractérise la prose fictionnelle d'Edo, en particulier ce que Hirata Yumi appelle les « arts narratifs » *(katari no bungei* 語りの文芸), au nombre desquels il compte les *ukiyo-zōshi* de Saikaku, les *dangibon* et les *yomihon* (le *gesaku* en général, construit principalement sur des dialogues, étant en un sens dépourvu de « narration »).

Il faut se garder ici de saisir trop rapidement cette « subjectivité » narrative en opposition avec le propos de Shōyō qui exhorte les romanciers à ne pas montrer leur visage dans leur œuvre (comme un marionnettiste qui doit savoir se faire oublier). Les intrusions d'auteur sont très rares chez Rohan : sa remarque sur le *genbun-itchi* dans *Fūryūbutsu* (cf. p. 272), parce qu'elle renvoie manifestement à une réalité extra-diégétique rompt en un sens l'illusion de fiction, mais ce n'est pas une remarque assumée par l'auteur à l'aide d'un *sakusha iwaku* comme on en trouve encore dans les premières œuvres de Shōyō.

Les trois éléments dégagés ci-dessus sont présents à des degrés divers dans les œuvres de Rohan. Ils puisent communément à une tradition japonaise du récit et, surtout, confèrent à sa narration une dimension « récitative ». Il semble partager cette caractéristique avec Ozaki Kōyō dont plusieurs œuvres autour de 1890 font intervenir ce que Togawa Shinsuke appelle un « interlocuteur » (*kikite* 聞き手) qui rapporte l'histoire indirectement[462]. Typiquement, son *Ninin bikuni irozange* (1890) qui reproduit la structure du *nō*. Togawa souligne que ce type de narration fera quelques émules, et de citer : *Kōya hijiri* 高野聖 *(Le Saint du mont Kōya*, 1900) d'Izumi Kyōka, *Kokoro* こゝろ (*Cœur*, 1914) de Natsume Sōseki, *Shibue Chūsai* 渋江抽斎 (1916) de Mori Ōgai et *Ashikari* 蘆刈 (*Le coupeur de roseaux*, 1932) de Tanizaki Jun'ichirō.

---

[462] TOGAWA Shinsuke, « Meiji nijūninen no Kōyō » 明治二十二年の紅葉 (Kōyō en 1889), in *Meiji bungaku…*, 2004, pp. 41-52.

6.2.4 Un roman polyphonique ?

La relation entre le conteur et son interlocuteur, le narrateur, a quelque chose de paradoxal. Pourquoi donc s'évertuer à faire parler le premier pour que le second s'approprie aussitôt sa parole ? Cette neutralisation d'autres voix narratives révèle la présence d'un auteur/narrateur, qui possède une vision démiurgique, unifiée du réel. Celui-ci serait ontologiquement incapable de devenir un instrument pour explorer différentes subjectivités. Cependant, la neutralisation ne fonctionne pas toujours pleinement, laissant la voie ouverte vers un roman polyphonique.

La critique a volontiers fait du narrateur rohanien un objet dans les mains de l'auteur pour imposer sa vision du monde. Hirata Yumi cite notamment le cas qui lui paraît exemplaire de *Dokushushin* où la femme ne serait au final qu'un prétexte de Rohan pour exposer sa propre théorie du Bouddha poète[463]. L'exemple est pourtant des plus mal choisi car c'est précisément l'un des textes où la voix du « conteur » se fait le plus entendre[464].

En effet, le discours de la « femme aux venimeuses lèvres » s'écarte d'une simple théorie exposée par Rohan au sens où la nature même de la locutrice donne au discours une coloration particulière. Ce n'est pas le cas du récit de l'aubergiste ni de celui de Kyōun, qui aurait pu être raconté par un autre personnage ou par le narrateur sans qu'une virgule en soit changée. Mais dans *Dokushushin*, la « théorie du Bouddha poète » est aussi l'histoire d'amour de la femme (« Pour un tonneau de saké, je veux bien raconter mon histoire d'amour [*waga koi no noroke* 我が恋の恍惚] »). Sortie de la bouche d'une femme amoureuse, la théorie est forcément réfractée et n'exprime plus directement la pensée de l'auteur Rohan.

La femme déclare sans ambages son amour (*koi* 恋) pour le Bouddha, ce qui l'amène à le saisir avec la psychologie d'une amoureuse. Elle compare par exemple son Premier Éveil (*hosshin* 発心) à un premier amour :

> 昔しから物語にある男女が一度思ひ染めては一人の外に三千世界の男も女もない様に思ふて、華奢な姿、意気な粋の他にあらぬではなけれど、眼につく者皆最初に惚れた人に焦るゝ種となるばかりなると丁度同じ道理、

---

[463] « Le long discours de la femme n'est en fait que l'argument de Rohan lui-même » 女の長広舌は実は露伴その人の論議である (Hirata Yumi, *op. cit.*, p. 7). Nihei Aizō partage cet opinion : « la critique du bouddhisme, la théorie du Bouddha poète qu'expose la femme n'est rien d'autre que l'opinion de l'auteur Rohan » 女の説く釈迦歌人論、仏教批評は、とりもなおさず作者露伴の意見 (in *Wakaki hi no Rohan…*, 1978, p. 420).

[464] Voir sur ce point mon article, « Shaka-shijin-ron ni hisomu onna no koe » 釈迦詩人論に潜む女の声 (La voix de la femme qui sommeille derrière la théorie du Bouddha poète), in *Kōda Rohan – Kindai o wataru shijō* 幸田露伴－近代を渉る詩情 *(Kōda Rohan – poète des temps modernes)*, n. monographique de *Bungaku* 文学 [VI-1 (2005)], pp. 65-70.

> Il en va exactement de même que pour les hommes et les femmes des histoires d'antan : une fois tombés amoureux, ils sont persuadés qu'ils ne trouveraient pas d'autre partenaire dans les Trois Mille Univers, et malgré qu'il y ait bien d'autres femmes gracieuses et hommes galants, tout ce qu'ils voient ne fait qu'entretenir le brasier de leur premier amour.

Elle saisit selon la même logique amoureuse sa retraite dans les montagnes où il est incapable de se libérer de ses pensées chimériques :

> 早乙女が恋に沈んだ格の塩梅に、眼の前に朦朧ちらちらと立つ者を捕へて、口舌でもやられたり、ぢれッたいと空を打つたり、いッそ死にたいとめそめそ泣いたり、今度逢つたら（中略）と、何もないにどッきりしたり、
>
> Il était comme une jeune vierge amoureuse qui perçoit devant ses yeux l'image fantomatique de son amant : ils se disputent, elle s'irrite en vain, pleurniche en prétendant vouloir mourir, trépigne pour un rien en songeant à leur prochaine rencontre…

Elle construit ainsi dans son discours une image sensuelle de Shakyamuni, marquée du sceau de sa propre passion. D'où son choix ambigu des termes pour décrire la vertu de compassion du Bouddha. À l'usuel *jihi* 慈悲, elle substitue des expressions équivoques comme « grand amour » (*ōkina aijō* 大きな愛) ou « grande humanité » (*ōkina ninjō* 大きな人情) (voir le chapitre 5.2 où je discute de ce détournement sémantique). Ce qui ouvre la voie à une conception particulièrement ardente de l'amour divin (qui a supposément transcendé toute forme de désir charnel). Elle le décrit ainsi comme « brûlant de passion pour les hommes et les femmes de ce monde » (浮世の男女に大熱々) ; « consumé de partout par les flammes de la compassion » (人情の火の手満身燃えほこつて) ; « débordant des larmes brûlantes de son grand amour » (溢るゝ程大きな愛情の熱涙を堪へて). Elle ira même, « dérapage » ultime, jusqu'à qualifier ses vers (les soutras) de *nure no monku* 濡の文句 : le terme *nure* (litt. « mouillé »), qui désigne la relation amoureuse voire l'acte charnel, contient une forte charge érotique.

La parole de la femme n'est donc nullement neutralisée par la subjectivité du narrateur, on pourrait dire qu'elle est, au moins partiellement, incarnée par le personnage. Par « incarnation de la parole », je n'entends pas simplement que la manière de parler (le ton, les tics linguistiques, etc.) d'un personnage est fidèlement reproduite, comme dans les dialogues de *kokkeibon*. Il s'agit plutôt de la capacité à concevoir un point de vue narratif autre, incarné par une subjectivité différente de celle de l'auteur. Cette aptitude à s'émanciper d'une narration monolithique, de concevoir plusieurs écritures, Rohan la démontre pleinement dans *Higurashi monogatari* 日ぐらし物語 *(Récits de vie au jour le jour)*. Cette œuvre rassemble en effet dans une intrigue minimale (la réunion de sept écrivains qui participent à une « Exposition du Roman ») un assortiment de sept récits *(shōsetsu)* qui présentent tous des thèmes, des styles, et surtout des structures narratives, différents.

Le premier, *Shinpen Ikkenden* 新編一犬伝 *(Chronique du chien, nouvelle édition)*[465], écrit par l'organisateur de la réunion Kyōun Gurō 狂雲愚老, est un conte pour enfant dans le style *genbun-itchi* (la première et l'une des rares expérimentations du jeune Rohan dans cette voie) qui expose le dilemme d'un petit garçon pris entre son amour pour le chien qu'il a recueilli et le choix « raisonnable » de l'abandonner que veut lui imposer son père qui déteste l'animal. L'expression simple et naïve cache peut-être l'ironie de Rohan envers ce style qui serait présenté en quelque sorte comme tout juste bon à retranscrire des histoires pour enfant.

Fūzenkō 風前虹 *(Arc-en-ciel sous le vent)* de Shūren Joshi 繍蓮女子 est le récit dans la veine policière d'une jeune bourgeoise passionnée de poésie qui se retrouve victime d'un complot ourdi par des voleurs qu'elle finira par pacifier grâce à son chant. Le ton, notamment les terminaisons verbales en *-keri*, rappelle celui des *setsuwa* ou des *monogatari*. Mais la trame est bien organisée selon une structure propre au récit à suspense : trois actions simultanées sont traitées en alternance (le père qui est leurré hors de la maison, le serviteur que dépêche la fille à sa recherche et la fille qui est entretemps assaillie par les brigands).

Chichinpei 痴陳平 *(Chinpei le fou)* de Gekkaku Shōō 月角小王 est une petite œuvre dans une langue fleurie. Chinpei, un haut fonctionnaire, a une idée lumineuse pour faire des économies : chaque mois, il paie le salaire des employés un jour en retard, si bien qu'après trente mois, il a économisé l'équivalent d'un salaire par bonhomme, mais au final, il se fait assassiner par l'esprit du livre des comptes du vendeur de riz et du vendeur de bois. Cette historiette n'est pas simplement lue, mais récitée par son auteur comme un *gidayū* (récitatif du théâtre de marionnettes) ou un *utai* (chant du *nō*).

Nejikuri hakase ねぢくり博士 *(Professeur Tortillon)* d'Awa no Miyamori 安房宮守 retranscrit l'entretien d'un journaliste avec un grand philosophe, le Professeur Tortillon. Contre la science occidentale qui mesure et délimite tout – jusqu'au cœur humain – à l'aide de lignes droites tirées au cordeau, le professeur expose le principe de la spirale qui régit toute forme, tout mouvement et toute création dans l'univers. Théorie loufoque à la Rohan mise en scène d'une manière qui rappelle *Dokushushin*, car la présence d'un auditeur (le journaliste, qui n'apparaît qu'au début et à la fin) suffit à conférer au texte le statut de *shōsetsu*. Le discours est retranscrit dans un style parlé assez relâché marqué notamment par l'emploi récurrent de la particule finale *sa* (ainsi que *yo, daze, kane, ne*). La pièce sera louée comme un *otoshibanashi*, c'est-à-dire un *rakugo*, en raison de la chute du journaliste qui commente « bien sûr, c'est de là que viennent vos fanfaronnades (*hora* 法螺) ! », jouant sur les caractères qui retranscrivent l'expression « principe de la spirale » (*rasenhō* 螺旋法).

[465] Déformation du titre *Hakkenden* 八犬伝 *(Chronique des huit chiens)* de Bakin.

Neya no tsuki 閨の月 *(La Lune à la chambre)* de Dattenshi 脱顛子 est une discussion à bâtons rompus de quelques banqueteurs, entrecoupée de chants et de courts récitatifs. Le texte est présenté par l'auteur comme une invention qu'il baptise « roman mélodique » (*onkyokuiri shōsetsu* 音曲入り小説). De quoi s'agit-il ? Pousser un peu plus loin le projet *genbun-itchi* en reproduisant non seulement la langue telle qu'elle est parlée, mais en jouant pleinement des marques de ponctuation et des notations musicales pour retranscrire aussi le tempo et la hauteur de la parole. Toutefois, Rohan contourne la démonstration pratique puisque son texte est en quelque sorte le procès-verbal de la réunion ; il ne reproduit pas ces marques d'intonation.

Shin Kyūsōkan 新九相観 *(Nouvelle Contemplation des neuf étapes)* de Yukari Shikibu ゆかり式部 propose neuf instantanés de la vie quotidienne d'une journée découpée en tranches de deux heures, du réveil jusqu'au couché, chaque pièce se terminant par un *haiku*.

Enfin, *Hakurankai no hakurankai* 博覧会の博覧会 *(L'Exposition des expositions)* de « Rohan » 露伴 est un petit tour guidé de la méta-exposition, qui fonctionne sur le modèle de la liste. Listes de toutes sortes d'expositions possibles et imaginables, avec des listes des choses exposées : exposition des amours *(renbo no hakurankai* 恋慕博覧会), exposition des excentricités (*suikyō hakurankai* 酔興博覧会), exposition des têtes *(atama no hakurankai* 頭の博覧会), exposition des âmes (*tamashii no hakurankai* 魂魄の博覧会)…

Higurashi monogatari est une sorte de laboratoire d'écriture. Ce qu'il y a de remarquable est que Rohan aurait pu se contenter de produire les sept textes séparément. Il aurait également pu publier un recueil de textes juxtaposés les uns aux autres, comme en écrivit Masaoka Shiki peu avant lui[466]. Mais ici, l'instance narrative de chaque récit est incarnée par un personnage, clairement identifié par un pseudonyme, quelques traits physionomiques ou détails vestimentaires. Certaines de ces voix vont même s'émanciper du cadre de ce texte pour s'ériger en personnages d'autres œuvres (comme Kyōun et Yukari Shikibu dans *Tsuji jōruri*, Kyōun et Datten dans *Meian – ura omote*), voire en auteurs autonomes : Kyōun rōjin signe une critique dans *Kokumin no tomo* (*Kokumin no tomo kaki furokuhyō* 国民之友夏期附録評, 13 août 1890), Dattenshi écrit

[466] Masaoka Shiki avait commencé durant l'été 1888 la rédaction de miscellanées intitulées *Mukō-shū Nanakusa-shū* 無可有洲　七草集 *(Recueil des sept herbes de Mukōjima)*. Il s'agissait d'expérimenter à travers sept textes (comme les sept herbes associées dans la tradition poétiques à l'automne), sept possibilités d'expression littéraire : *kanbun* dans le « cahier de l'eupatoire » (*fujibakama no maki* 蘭之巻), *kanshi* dans le « cahier du lespédèze » (*hagi no maki* 萩之巻), *waka* dans le « cahier de la patrinie » (*ominaeshi no maki* 女郎花の巻), *haiku* dans le « cahier de la miscanthe » (尾花のまき), *yōkyoku* (chant du *nō*) dans le « cahier du volubilis » (*Asagao no maki* あさかほのまき) ; ce sont là les cinq compositions originales de l'été 88, auxquelles il ajouta une étude toponymique des environs de Mukōjima en *kanbun-kuzushi* (*kuzu no maki* 葛之巻 « cahier de la puéraire »), achevée à la fin de l'année, et un court texte dans le genre du récit de voyage (*nadeshiko no maki* 瞿麦の巻 « cahier de l'œillet »), rédigé au printemps 89.

la nouvelle satirique *Daichinwa* 大珍話 (*Une histoire rarissime*, in *Yomiuri shinbun*, 31 août – 27 octobre 1890) et signe la critique à six mains *Sannin jōgo* 三人冗語 (*Propos futiles à trois voix*, in *Mezamashi gusa*, mars – juillet 1896), Shurenni, *Ichijinpū* 一陣風 (*Un coup de vent*, in *Yomiuri shinbun*, 8 – 12 novembre 1890). Parmi ces sept narrateurs, « Rohan » n'est plus qu'une possibilité parmi d'autres. En outre, Rohan, l'écrivain, ajoute une dimension supérieure à l'expérience stylistique d'un Shiki : une structure enchâssée qui confère au texte son statut romanesque. Ce qui semble confirmer l'idée que pour Rohan la nature fondamentale du *shōsetsu* soit de l'ordre de la mise en récit, du *raconter*, plutôt que, par exemple, de l'illusion mimétique qui caractérise grosso modo le roman européen du XIX[e] siècle[467].

La parole monologique que Noborio ou Hirata prêtent au narrateur rohanien dérive des conceptions romanesques d'Edo. Le narrateur d'Edo construit en effet un univers monolithique, taillé dans un seul bloc. Et le lecteur partage cette vision de l'univers. Il n'y a pas de possibilité pour le personnage de s'émanciper par rapport à l'instance narrative pour entrer dans une relation égalitaire de dialogisme, nécessaire au roman polyphonique. Les exemples ci-dessus attestent de cette potentialité. Elle n'a rien d'anecdotique ou de fortuite. Au contraire : le projet littéraire du jeune Rohan ne vise-t-il pas précisément la libération de la parole individuelle ?
L'analyse de Kamei Hideo sur *Gojūnotō* se situe dans cette perspective[468]. En déplaçant le poids donné à l'instance narrative chez Rohan de sa fonction de « narrateur » *(katarite)*, au sens où c'est lui qui transcrit la parole du « conteur » *(hanashite)*, vers celle d'« auditeur » *(kikite)*, au sens où il écoute avant tout cette parole, Kamei prête naturellement attention à la capacité que montre celui-ci à représenter la conscience du personnage telle qu'elle se manifeste dans son ton et sa façon de parler. Cette technique serait dérivée de ce qu'il appelle le système de *katagi*, c'est-à-dire la représentation, dans la littérature d'Edo, de stéréotypes sociaux[469]. Il montre ainsi comment le discours des personnages de *Gojūnotō* réfracte la parole d'autrui à travers ce prisme. Par exemple, au point de vue de l'opinion publique (incarné notamment dans le discours d'O-Kichi, la femme du maître charpentier Genta, et même d'O-Nami, la femme de

---

[467] Henri GODARD, *Le roman mode d'emploi*, Gallimard, 2006, pp. 11-12.

[468] KAMEI Hideo 亀井秀雄, « The Demon of *Katagi*: Possession and Character in Kōda Rohan », *Transformations of Sensibility…*, trad. de Michael Bourdaghs, 2002, pp. 203-228.

[469] *Katagi* 気質 renvoie à un sous-genre romanesque *(katagi-mono)*, popularisé par Ejima Kiseki (p. ex. *Seken musuko katagi* 世間息子気質 *Portraits de fils de bonne famille*, 1715) et encore en vogue au début de Meiji (Tsubouchi Shōyō : *Tōsei shosei katagi* 当世書生気質 *Portraits des étudiants d'aujourd'hui*, 1885-86, ou Aeba Kōson : *Tōsei shōnin katagi* 当世商人気質 *Portraits des marchands d'aujourd'hui*, 1886), qui se construit autour de portraits humoristiques de stéréotypes sociaux, en prêtant une attention particulière aux façons de parler.

Jūbei, qui ne peut s'en départir), qui trouve légitime que la construction de la pagode soit accordée à Genta, l'abbé du temple propose une autre vision des choses. Il fait mander les deux artisans pour leur conter une parabole sur l'entraide fraternelle (soit dit en passant, cette vision du monde, par sa dimension transcendantale, donne un appui symbolique à son rang, le confortant dans son *katagi* de moine). L'abbé suggère ainsi que l'assurance qu'affiche Genta d'être dans son bon droit n'est pas fondée. Mais celui-ci ne peut le comprendre. Certes, il acceptera de collaborer avec son rival et disciple, mais il se sent investi du rôle du grand frère, celui qui offre de partager malgré son dégoût, et pour sa magnanimité, il attend un éloge de la part des gens. En adoptant cette position, il montre qu'il reste convaincu de sa légitimité. Le discours de Genta réfracte donc la parabole de l'abbé par le prisme de son *katagi* de maître charpentier. Selon Kamei, Jūbei de son côté, en poussant jusqu'au bout sa logique (son *katagi*) d'artiste qui doit endosser l'entière responsabilité de son œuvre, quitte à défier les conventions sociales, finit par faire imploser le système de *katagi*, ouvrant la voie à de nouvelles conceptions de la personnalité et de l'individu[470].

Le système de *katagi*, parce qu'il donne la voix à de multiple subjectivités (fussent-elles stéréotypées), peut paraître polyphonique. Mais dans la mesure où l'on attend d'un étudiant ou d'un marchand qu'ils parlent et agissent comme un étudiant ou un marchand, ils participent d'une vision du monde homogène fondée sur une structure sociale stable et compartimentée. En ce sens, l'abolition des classes sociales à Meiji, toute relative qu'elle fût, peut se lire non pas comme la possibilité pour l'individu d'un avancement social *(risshin shusse)*, mais celle de pouvoir tenir un discours autre que celui dévolu à sa condition. Ainsi, le roman de Rohan n'est pas un espace où s'expriment de manière individuée plusieurs consciences, mais plutôt une mise en scène de la libération d'une parole individuée.

L'exemple de *Gojūnotō* est évident, mais on peut en citer d'autres. En effet, dans la plupart des textes étudiés dans ce travail, Rohan laisse sourdre à un moment ou à un autre la rumeur du monde. Il exprime ainsi le point de vue conventionnel et consensuel de l'opinion publique face auquel son héros tentera de se libérer. Shuun peut imposer sa réalité intérieure au lecteur à partir du moment où il ne prête plus oreille aux rumeurs colportées par les journaux. Dans *Isanatori*, Hikoemon échoue dans

---

[470] Plus largement, l'analyse de Kamei tend vers la réévaluation des potentialités narratives du système de *katagi*. Le projet naturaliste, en cherchant une perspective narrative neutre et une description objective, serait devenu aveugle au fait que celles-ci n'étaient ni plus ni moins qu'une possibilité parmi d'autres, qu'elles constituaient un système de représentation, une langue, qui n'était au fond qu'une vérité subjective. De ce point de vue, le narrateur/auditeur immanent de Rohan aurait quelque chose de beaucoup plus lucide, parce qu'il ne perd pas de vue sa propre nature de système de représentation, mieux, parce qu'il en tire sa fierté.

un milieu (celui des baleiniers) où les conventions sociales usuelles ne semblent pas avoir prise puisque le massacre de sa famille ne compte pas aux yeux du chef de la communauté qui le lui pardonne. Dans *Daishijin* et *Taidokuro*, on a relevé à quel point le narrateur « Rohan », malgré la liberté d'esprit qu'il affiche, était caractérisé comme un homme ordinaire, très attachés aux conventions et soucieux du qu'en-dira-t-on (cf. chap. 4.3). On peut mesurer l'importance de cette caractérisation au fait qu'après le scindement de l'œuvre originale, Rohan dépeint à nouveau l'homme de *Dokushushin* comme un citadin ordinaire, dont la seule visée dans l'affaire est de se trouver une femme à marier. Or le discours de la femme, sa manière d'être, est précisément fondé sur l'idée de renversement des conventions (cf. chap. 5.2). Même O-Tae, si elle est moins extrême dans ses propos, défie le conformisme incarné par « Rohan », elle le terrorise. Incapable de comprendre le discours de la belle, celui-ci devient l'objet d'autodérision : le narrateur porte un regard critique et amusé sur lui-même.

Le narrateur rohanien, parce qu'il est aussi un personnage, n'est-il pas lui-même pris dans le système de *katagi* ? Celui d'un homme curieux, désireux d'entendre des histoires singulières afin de les romancer, c'est-à-dire, de les raconter. « Rohan » de *Daishijin* se sent « poussé par le désir de voir autant du monde que permettent les yeux incertains de ses antennes » et il a la ferme intention de tirer des confessions amoureuses d'O-Tae pour faire écrire à Ozaki Kōyō un second volume à son *Ninin bikuni irozange*. De même, le « Rohan » de *Tsuji jōruri* sort faire un tour en ville dans l'espoir d'entendre quelque histoire captivante qui stimulerait son écriture. Même quand il n'est pas incarné, le narrateur est poussé par cette motivation (cf. chap. 6.1). Sa curiosité, son attrait pour les choses et les gens hors du commun, n'est-elle pas une manifestation de son caractère *(katagi)* d'écrivain *fūryū* ? En mettant en scène la libération d'une parole individuelle (il y a également dans le désir d'émancipation des conventions quelque chose de l'ordre de *fūryū*), ne s'est-il pas senti, à un moment, lui-même prisonnier de son propre *katagi* et n'a-t-il pas voulu s'en émanciper ? N'est-ce pas cette tentation qui lui fit connaître de sérieux doutes à partir de 1890 ? Désireux d'un côté de proposer une vision monolithique du monde – et cela va de pair avec son souci de didactisme et sa croyance en une vérité unique et universelle –, de l'autre, il n'est pas insensible à la fragmentation du réel et la singularité des cognitions individuelles. La position du narrateur semble hésitante : il n'arrive pas à objectiver ces voix singulières, à les laisser simplement s'exprimer sans les commenter, les relativiser par rapport à l'opinion publique. On va désormais voir comment Rohan a exprimé ces hésitations, comment ces doutes sur la posture du narrateur, et partant, le sens même de l'entreprise d'écriture romanesque n'ont cessés de le travailler.

6.3 Lettre à Tsubouchi Shōyō

Après avoir fait une ascension fulgurante dans le monde des lettres, Rohan entame l'année 1890 sous le signe de la dépression et peine à assumer sa charge de feuilletoniste au *Yomiuri*. Un peu plus d'une année après avoir publié son premier roman, il s'interroge sérieusement sur ses pratiques d'écriture. Plusieurs textes témoignent de ces réflexions. Ce sont notamment *Saru kogoto* 猿小言 *(Remontrances d'un singe)*[471], *Kakusha zappitsu* 客舎雑筆 *(Notes d'auberge)*[472], *Ihara Saikaku* 井原西鶴[473], et surtout *Zōka to bungaku* 造化と文学 *(Création et littérature)*, une lettre que Rohan adressa à Shōyō[474]. Au risque de lui accorder une place trop importante, je situerai néanmoins ce dernier texte au centre de l'analyse qui suit, car il exprime de la manière la plus criante, me semble-t-il, le malaise d'un écrivain moderne face à cet objet hybride et protéiforme qu'est le roman.

6.3.1 Zōka to bungaku : une lettre à Tsubouchi Shōyō

À la fin juin 1890, Rohan s'était retiré dans une cabane au fond du mont Akagi, dans une vallée au nom évocateur de Jigoku-dani (« vallée infernale »)[475]. Il espérait grâce à cet exil volontaire fuir l'effervescence de la capitale[476] et trouver la sérénité nécessaire à la rédaction de deux romans : *Ikkōken* 一口剣 (Un sabre) et *Hige otoko* 髭男 (Le Barbu). Ce dernier était une commande du *Yomiuri*. Pour séduire le lecteur estival, il avait été prévu de faire paraître simultanément et en série les romans des deux jeunes écrivains en vogue : à côté de *Hige otoko* donc, il y aurait eu *Kyara makura* 伽羅枕 *(Oreiller d'aloès)* d'Ozaki Kōyō[477]. La parution commence le 5 juillet, mais très vite, alors que Kōyō

---

[471] Paru en deux livraisons les 8 et 13 juin 1889 dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞 *(RZ XXIV 8-15)*.

[472] Paru en seize livraisons entre le 7 février et le 16 mars 1890 dans le *Yomiuri shinbun (RZ XIV 49-71)*. Ce texte a déjà évoqué au chapitre 4.2.

[473] Publié dans le numéro de la dernière décade de mai 1890 de *Kokumin no tomo* 国民之友 *(RZ XV 1-9)*.

[474] Cette lettre est publiée dans le *Yūbin Hōchi shinbun* 郵便報知新聞 les 21 et 23 juillet, élaguée des passages relatifs à la sphère privée (le destinataire est notamment rendu anonyme) et de la mention du roman *Higeotoko (Le Barbu)*. La rédaction du journal a cru bon d'y adjoindre un titre de son invention, *Zōka to bungaku* 造化と文学 *(Création et littérature)*, tout en soulignant qu'il ne reflétait pas la volonté de l'auteur. Comment la lettre, qui devait être en la possession de Shōyō, arriva aux mains des journalistes est une question qui reste obscure ; il est cependant difficile d'imaginer que Rohan n'ait pas donné son accord *(RZ XXXIX 14-20)*.

[475] *Jigoku-kei nikki* 地獄渓日記 *(Journal de Jigokudani)* retrace ce séjour *(RZ XIV 121-130)*.

[476] Outre la chaleur étouffante de l'été et le brouhaha propre aux grandes villes, il régnait à cette époque à Tōkyō un climat de vive excitation en raison de la première élection des députés de la Chambre des représentants (*shūgiin* 衆議院), le 1er juillet 1890.

[477] Tayama Katai évoque cet événement : « La nouvelle qu'*Oreiller d'aloès* de Kōyō et *Le Barbu* de Rohan allaient être publiés dans le journal Y fit sensation. Pas étonnant que les passionnés de littérature de l'époque aient été si surpris, car cela voulait dire que le chef de file de l'école réaliste et celui de l'école

envoie tous les jours ses manuscrits au *Yomiuri*, Rohan peine à maintenir le rythme. Après la publication du troisième épisode le 8 juillet, il n'envoie rien pendant dix jours, publie les quatre et cinquième épisodes les 18 et 19 avant d'interrompre complètement la rédaction[478]. C'est entre une pratique quotidienne de la méditation et des promenades durant lesquelles il étudie la flore locale d'un côté et une écriture laborieuse, de violents maux de tête et des insomnies de l'autre, que Rohan rédige sa fameuse lettre à Shōyō. Sa motivation procède des difficultés qu'il éprouve à écrire ce roman historique de manière objective ; le texte peut se lire à la fois comme un constat d'échec et une excuse envers son supérieur, et comme l'expression de ses doutes en matière de littérature et la recherche de conseils auprès de son ami et aîné.

Voici d'abord la traduction intégrale de la lettre :

> {Monsieur,
>
> Il fait frais dans les montagnes, aussi n'ai-je pas encore quitté mon kimono doublé, mais j'imagine que la canicule s'est installée en ville. J'espère que vous êtes toujours en bonne santé et prie pour votre bonheur. Réjouissons-nous de l'élection de M. Takada[479]. Bien que je n'ai pas souvent eu l'occasion de discuter avec lui, je bénéficie grandement de sa gentillesse et de sa bonté ; je me sens vraiment heureux pour lui. J'imagine aussi quelle doit être votre joie, vous qui êtes son ami de longue date. Quand je pense que je suis un désespéré entouré de personnes à qui tout réussi,} je suis submergé par une obscure tristesse depuis deux mois et me voilà maintenant à gémir et à me plaindre. À vrai dire, si je suis venu m'installer seul dans une maison au milieu de cette vallée déserte, ce n'est pas seulement parce que je redoute la canicule. Quand je suis à Tōkyō où il y a tant de choses à voir et à entendre, mon esprit ne peut pas récupérer pendant la nuit de toutes les stimulations de la journée et je ne parviens pas à trouver un sommeil paisible et reposant. C'est pour éviter cette souffrance que je me suis retiré dans un tel endroit. Au fond, j'envie l'aveugle qui ne perçoit pas les couleurs laides et le sourd qui n'entend pas les sons discordants. Je suis parti dans un lieu où il n'y a rien à voir ni à entendre dans l'espoir de méditer, et pourtant, de la même manière qu'il est difficile de se détacher de son ombre, je suis tous les jours d'une humeur exécrable et la plupart de mes rêves ne sont pas délicieux.
>
> {Dès que je prend le pinceau pour continuer mon *Barbu*, je me perds dans des arguties. La prose qui transcrit des faits réels me rend colérique et me fait souffrir. Je m'emporte car j'ai tout de suite envie d'y insérer de force le fil enchevêtré de mes idées. Je suis donc contraint d'abandonner et j'en souffre. Je me rends compte que la cause de tout ceci est que je ne me connais pas moi-même, mais que puis-je faire d'autre ?}

---

idéaliste allaient être publiés dans le même journal en même temps. Le journal avait fait tout un battage et même affiché des publicités illustrées au coin des rues. » 紅葉山人の『伽羅枕』露伴の『ひげ男』それが一緒にＹ新聞に連載されるといふ広告が出た時は大した噂だつた。一方は写実派の頭領、一方は理想派の領袖、これが並んで同じ新聞に筆を執るといふのであるから、その当時の文学愛好者を動かしたのも無理はない。それに、新聞社でも、それを盛に広告して、絵ビラなどを拵へて、それを町の辻々に掲げた。(« Kōyō to Rohan » 紅葉と露伴, in *Tōkyō no sanjūnen* 東京の三十年 *(Trente ans à Tōkyō)*, Hakubunkan 博文館, 1917)

[478] Rohan reprendra cette œuvre en 1896 et la publiera en un volume aux éditions Hakubunkan.

[479] Takada Sanae 高田早苗 (1860-1938) est élu député le 10 juillet 1890. Il était également le rédacteur en chef du *Yomiuri shinbun* où étaient employés Shōyō et Rohan.

Sans parler de la période qui précède, depuis que je me suis mêlé de littérature, j'ai toujours aspiré de toute mon âme à *fūryū*, *fūryū*. Je parvenais habituellement à m'emparer de menus plaisirs avec beaucoup de joie et de fierté, et j'ai passé ainsi des jours heureux. Je me pardonnais d'être comme une alouette voletant dans l'azur. Je ne craignais ni la faim ni le froid, et s'il m'arrivait de croiser des voleurs en chemin, comme il y avait forcément une route qui mène à *fūryū*, je savais pouvoir trouver du réconfort dans ma tristesse et ma souffrance. Mais à mesure que j'avançais, j'ai découvert que la route du *fūryū* m'était bloquée, comme un fleuve sans bac. J'ai compris que je me rassurais en croyant que ***fūryū* est sentiment conforme à la raison**[480], mais finalement, j'étais loin de voir *fūryū*. J'ai pensé que, même en étant parfaitement libre, il arrive de trébucher au dernier instant, et j'ai réalisé que mes propres sentiments n'allaient pas toujours dans le sens de *fūryū*.

Je me suis d'abord reproché le fait que tous les romans que j'avais écrits jusqu'alors n'étaient absolument pas *fūryū*, ce qui m'a attristé. Quand je me demande si je peux encore dans cet esprit si peu *fūryū* appeler « **roman** » cet **univers diabolique**, je perds immédiatement le courage d'écrire. Tous les mots que j'ai écrits sont comme les vers de Bashō à l'époque où il plaisantait à tors et à travers, *Le premier du huitième mois – à Amanohashidate – une botte de noshi* [八朔や天の橋立たばね熨斗], *Ah, la lune ! – Les devantures à mille pièces d'or – de la grande avenue* [げにや月間口千金の通り町], *Des fleurs partout dans ce monde éphémère – mon saké est écru – mon riz noir* [花に浮世我が酒白く食黒し] ou *Pour mieux entendre – je brûle de l'encens dans mes oreilles – un coucou* [清く聞かむ耳に香炷て郭公][481] : ils présentent momentanément une **scène d'illusionniste** qui passe pour le monde réel. De la même manière, tous les écrits que j'appelle roman trompent les gens. J'en suis absolument stupéfait. Je pourrais encore produire d'innombrables romans dans cette veine, mais les bons passages ne seraient qu'illusion et les mauvais, un spectacle de marionnettes. Même si la description des caractères, le *manners painting* des personnages était plaisant, je me rends compte finalement avec une grande tristesse qu'ils ne seraient pas à la hauteur des originaux, de la même manière que les fausses perles ou les faux rubis des escrocs peuvent paraître uniques, mais ne peuvent en fin de compte se soustraire à la fausseté. De tous les temps, Bakin et Tanehiko n'ont fondamentalement aucune place dans le débat. Kiseki est également insignifiant. Je pense que seul Saikaku, bien qu'il ne produisit pas de vraies perles, parvint parfois à ramasser quelque véritable coquillage sur la grève pour les présenter à la face du monde. Sōin et Kikaku[482] sont également médiocres. Je crois qu'il n'y a que Bashō dans ses dernières années qui ait pu produire quelque chose d'authentique. Ce n'est que récemment que j'ai enfin découvert ce qui me semble être l'essence du poème *Dans le vieil étang*[483]. Le vénérable Saikaku voyait les choses de l'extérieur ; le vénérable Bashō les voyait de l'intérieur. L'un chantait le dernier jour de l'an comme une frontière fixée dans le temps illimité ; l'autre clamait qu'on épuise tout son bon sens à la fin de l'année[484]. Rohan a dit autrefois que la fin de l'année, c'est s'endormir après avoir bu un litre de saké : quelle honte ! Comme je regrette ce manque de *fūryū*.

J'ai découvert un certain nombre de choses en étudiant Bashō ces derniers temps et je me sens d'autant plus honteux. Voici une ou deux de ces découvertes. *Plein d'ardeur – le faucon se cale – est-ce la plaine sauvage ?* [勇み立つ鷹引き据ゆるあら野哉], *Le vent froid d'hiver – aiguise la roche – sous les cryptomères* [木枯しに岩吹き尖る杉間かな], *Dans l'étable – bourdonne à peine un moustique – le vent*

---

[480] 正理に協ふ情を風流といふ. (C'est l'auteur qui souligne ; idem pour la suite)

[481] *Haikai* composés par Bashō autour de 1680.

[482] Nishiyama Sōin 西山宗因 (1605-1682), Enomoto Kikaku 榎本其角 (1661-1707) : poètes de *haikai* de la période d'Edo.

[483] *Dans le vieil étang – une grenouille plonge – le bruit de l'eau* 古池や蛙飛びこむ水の音.

[484] La période où l'on est censé rembourser ses dettes.

d'automne [牛部屋に蚊の声弱し秋の風], *Ah le torrent Kiyotaki ! – Tombent dans les flots – les aiguilles de pin vertes* [清滝や浪に散り込む青松葉] ou *Au pied des montagnes – les traces d'un arc-en-ciel – sur les azalées* [裾山や虹はく跡の夕つゝじ][485]. Ce sont des vers dans lesquels le maître exprime ce qui s'est reflété dans ses yeux. Ils représentent le **mystère du monde** tel quel, **sans la moindre intervention de sa pensée**. *Après avoir écrit quelque chose – j'ai déchiré l'éventail – serait-ce la séparation ?* [物書いて扇ひき裂く別れかな] ou *Je regarde s'éloigner – votre silhouette de dos qui m'emplit de tristesse – vent d'automne* [見送りのうしろや淋し秋の風]. Ces vers représentent directement le sentiment qui jaillit de son cœur et ils sont *fūryū* sans dépasser la mesure. Ils représentent **le mystère du cœur humain** tel quel, **sans artifice**. Dans *Quand je parle*[486] ou *Sur la rosée blanche*[487], il ne cherche pas à élever son cœur, mais il exprime telle quelle l'élévation naturelle de son cœur (atteindre le bien ne se désire pas, c'est l'élan d'un noble sentiment inné dans l'homme). Dans tous les bons vers de Bashō, il raconte la nature, il exhale le mystère de l'être. Il compose ses vers avec son cœur qui tend vers les choses, avec les choses qui viennent à son cœur. En résumé, il fait parfois des vers qui reflètent l'univers comme un parfait miroir ; parfois il produit des vers qui s'échappent du grenier originel de son corps de vieillard serein (c'est également une perle rare de la nature), comme le parfum des lotus qui se répand dans le néant ; d'autres fois, il fait des vers en exprimant le sentiment sublime suscité au contact de la nature, comme le cri de la grue immortelle qui résonne dans les pinèdes ; et d'autres fois encore, il écrit des vers exactement tel qu'ils jaillissent de sa pensée qui s'harmonise avec la nature, comme une jeune feuille baignée par les rayons du soleil. Il n'y a pas un seul poème qui soit **l'œuvre de Bashō**, pas un auquel **il s'attache comme pour le posséder**. Ils ne montrent pas **la beauté d'hommes et de paysages fabriqués** par Bashō. Au contraire, je crois qu'il ne fait qu'**illuminer avec une torche, ou plutôt en se faisant lune, les sentiments et les phénomènes naturels tels qu'ils existent déjà**. Les poèmes de tout à l'heure, comme *Le premier du huitième mois* ou *Ah, la lune !*, présentent un certain intérêt, mais j'estime médiocres ces paysages illusoires construit par les vers de Bashō.

Après mûre réflexion, je crois que les romans aussi, en tant que produit de leur auteur, que ce soit *l'Histoire des huit chiens*[488] ou *Arabian Nights*[489], aussi grandioses et extraordinaires qu'ils soient, semblent tous à la lumière de la raison des **chimères produites par une folle imagination**[490], tel le mont Fuji des huit vues de la province d'Ōmi en papier collé. Ils paraissent aux yeux des spectateurs aussi émouvants qu'une étoile filante qui se consume en un instant. En fin de compte, le texte ne doit pas être l'univers privé de l'auteur. Si le poème est **l'œuvre du poète**, ce n'est qu'**un monstre difforme issu des divagations du poète lui-même** ou alors, **une image sans vie qu'il fait danser sur le papier**. Ce ne sont certainement pas encore de vrais romans véritablement *fūryū*. Les écrivains comme Bakin cumulent les ascèses pour s'engager sur la voie perverse qui consolide leur imagination délirante et fait d'eux les rois de la Grotte aux Démons de la Montagne Noire qui épuisent en vain leurs esprits. Je ne les envie absolument pas. Le monde produit par leur folle imagination **se soustrait au principe de l'univers et est dépourvu de sentiments humains ; ses**

---

[485] Tous ces *haikai* ont été composé autour de 1690. De même pour ceux qui suivent.

[486] *Quand je parle – mes lèvres sont froides – dans le vent d'automne* ものいはば唇寒し秋の風.

[487] 白露に… non identifié. Il s'agit peut-être de *La rosée blanche – son goût de l'amertume – ne l'oublie pas !* 白露のさびしき味わするるな.

[488] *Nansō Satomi hakken-den* 南総里見八犬伝 (1814-1842), roman d'aventure, fantastique et rocambolesque, de Bakin.

[489] Traduit en 1883 par Inoue Tsutomu 井上勤.

[490] 妄想所生の幻翳虚影.

destinées ne sont pas régies par une loi, **les formes qu'il engendre ne sont pas justes**[491]. Ainsi il peut y exister des hommes à moitié de pierre, des princesses mariées à un chien, des héros misogynes, des événements extraordinaires comme la découverte de mille pièces d'or dans le sable ou franchir d'un pas dix mille lieues, des vallées qui mènent aux enfers ou des montagnes où vivent les immortels. Mais ce n'est qu'errance dans le faux monde des sept passions, comme le fou qui pleure ou s'énerve en rêve.

Je ne penche pas pour la réalité que les gens appellent *real*. Le quatre dernier, un papillon est rentré chez moi et s'est posé sur mon épaule alors que j'étais assis. Puis il s'est mis à voleter autour de mon bureau. Je l'ai laissé et me suis assoupi. Quand je me suis éveillé au chant des oiseaux, le papillon s'est envolé au dehors. Conquis malgré moi, j'ai d'abord composé ce poème : *Un papillon – accompagne mon sommeil – dans une cabane de montagne* [蝶一つ我に添ひ寝の山家かな]. J'ai réécrit : *Du défunt – si tu n'es pas l'âme – papillon voletant – entre dans ma manche – que je dorme à poings fermés* [亡き人の魂にもあらば飛ぶ蝶の袖にも入れやわれしめて寝む], puis *Il adoucit mon rêve – qui n'en est pas un – le papillon* [夢もなき我ゆめ甜る蝴蝶哉], et encore *Sur une aile de papillon – comme mes poèmes – sont lourds !* [蝶の羽に我が俳諧の重たさよ], et enfin *De mon rêve – sort un papillon – dans une cabane de montagne* [我が夢を蝶の出ぬける山家哉]. Je me suis finalement décidé pour celui-là[492]. Sans l'anéantissement des chimères de l'imagination, il n'y a pas de roman qui ne soit absurde ; sans se placer dans le monde de la Grande Vérité[493], il n'y a pas de bon poème ou de bon roman. Au fond, **si l'on n'est pas un homme bon, on ne peut devenir poète**[494]. Voilà pourquoi, en fin de compte, je me suis résolu à laisser tomber pour un moment l'étude des connaissances et le travail sur la rhétorique. Je pense que *fūryū* est avant tout savoir trancher ses chimères au moment critique[495]. Je me suis rendu compte que finalement ma liberté passée revenait à me vendre et me jeter dans la fosse aux démons, mes connaissances passées, à polir la lame de mes chimères. Pour commencer, je me suis résolu à ignorer l'opinion publique, à mettre de côté le jugement d'autrui et à accepter de ne pas recevoir d'éloges pour les choses que j'aime. Je voudrais éclaircir mes yeux brouillés par le désir, jeter mes connaissances, démissionner des journaux qui **cherchent à s'attirer la faveur des lecteurs** et agir à ma guise sans regrets en oubliant la peur de la faim, de la mort ou de la chute. Mais les choses ne vont pas comme je le souhaite : mes bras sont tiraillés dans tous les sens et il ne me reste qu'un sentiment d'insatisfaction déplaisant. Ces idées ont vite germé en moi et pour chasser cette souffrance, je bois comme une baleine et laisse divaguer mon esprit. Finalement, j'atteins la limite de la folie. Le vieux Bashō disait, *Celui qui n'a pas d'illumination, comme il est vénérable !*[496] : il avait vraiment percé la cause du grand mal qui afflige ceux qui croient avoir atteint l'éveil. De mon côté, j'ai composé ce poème l'autre jour : *En zazen – mon corps est couvert de marques – traces des poux* [坐禅して総身に疵や蚤のあと]. Vous qui contrairement à moi êtes un homme instruit, pourriez-vous me renseigner sur ce que disent les théories des Occidentaux à propos des quelques points ci-dessus. Désolé de vous importuner avec mes idées stupides{ : je vous prie de jeter cette lettre au feu après l'avoir lue}. En souhaitant néanmoins vivement entendre votre opinion en la matière, je m'excuse encore d'avoir été si prolixe. {Mes amitiés.

---

[491] 妄想所生の世界には天理欠け人情備はらず、運命に法無く物象に義なく.

[492] En réalité, le même jour où paraît cette lettre dans le *Yūbin Hōchi*, le 21 juillet, Rohan publie quelques poèmes dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞, dont celui-ci : *Sur le papillon voletant – comme mes haikai – sont lourds !* 飛ぶ蝶に我が俳諧の重たさよ.

[493] *Daishinnyo* 大真如 : Terme bouddhique qui désigne la vérité, l'immuable ou encore le naturel.

[494] 善人とならずんば詩人にはなれず.

[495] 風流第一は生死関頭に妄想を切る事.

[496] *À la vue de l'éclair – celui qui n'a pas d'illumination – comme il est vénérable !* 稲妻に悟らぬ人の尊さよ.

Shigeyuki

À Me Shōyō}

Quand je me lasse de la méditation, je descend dans la vallée. Je me promène en ramassant des fleurs odorantes appelées *saishin* ou des champignons rouges comme le feu appelés *akatake*. Je mène un peu une vie d'ermite, mais le chant du bouvreuil la nuit sous la pluie triste est vraiment admirable et ne cesse de surprendre mes oreilles pleines de souffrances.

6.3.2 Réinterprétation de fūryū

Dans cette lettre, tout en traitant de diverses questions liées à l'écriture romanesque et poétique, Rohan réfute sa conception de *fūryū*, et toutes les œuvres qu'il a jusqu'alors écrites en son nom, pour définir ce qu'il appelle le « véritable *fūryū* » (*shin-fūryū* 真風流). Sa réfutation devrait donc jeter un peu de lumière sur les principes qui régissaient son écriture ; sa définition exposer les nouveaux objectifs qu'il entend se fixer.

Ce *fūryū* auquel Rohan déclare avoir toujours aspiré depuis qu'il s'est adonné à la littérature est rapproché de l'esprit de légèreté et de liberté propre au vagabond insouciant. Il précise en donnant la définition suivante :

正理に協ふ情を風流といふものと大安心し居たるも畢竟尚風流を見ること近からざりし故と悟り時々無礙三昧も最後の時一つに蹉躓するものと考へ自分の情も無風流に働く時のあるを見付け

J'ai compris que je me rassurais en croyant que *fūryū* est sentiment conforme à la raison[a], mais finalement, j'étais loin de voir *fūryū*. J'ai pensé que, même en étant parfaitement libre, il arrive de trébucher au dernier instant, et j'ai réalisé que mes propres sentiments n'allaient pas toujours dans le sens de *fūryū*.

[a] *Seiri* 正理 : terme formé des caractères *sei* « juste » et *ri* qui renvoie ici vraisemblablement à l'idée de *dōri* 道理, c'est-à-dire la raison, le bon sens.

La formulation n'est pas claire. Réfute-t-il la définition même de *fūryū* en tant que sentiment conforme à la raison ou constate-t-il simplement que les mouvements de son cœur étaient parfois loin d'être conformes à la raison, que la liberté absolue qu'il revendiquait pouvait être déraisonnable, voire immorale ? Miwa Takeo opte pour la seconde interprétation[497], qui semble largement confortée par le contexte. On a décrit

[497] Miwa Takeo 箕輪武雄, « Rohan no Meiji nijūsan-nen » 露伴の明治二十三年 (Rohan en 1890), *Kaikō* 蟹行, vol. 3, mars 1988, pp. 1-30 et vol. 4, mai 1990, pp. 1-20. Dans cet article, il analyse la pensée de Rohan autour de 1890 comme un mouvement cyclique où s'opposent les deux forces antinomiques de l'émotion (*kanjō* 感情) et de la morale (*rinri* 倫理). Alors que jusqu'en 1889 Rohan se serait satisfait de céder à ses impulsions émotives — en particulier son vif désir de se libérer des contraintes de la vie quotidienne —, il se rend compte vers 1890 du caractère excessif et dangereux de cette manière de vivre et exprimerait, dans des textes comme cette lettre à Tsubouchi ou dans le *Hannya shingyō dainigichū* 般若心経第二義注 *(Commentaire secondaire au « Soutra du cœur de la sagesse suprême »)* qu'il rédige le même été, son désir de juguler ses émotions par la morale. Mais Miwa ne voit pas dans ces textes une réponse définitive aux tourments de Rohan, car il reviendrait ensuite sur sa position de critique unilatérale de l'émotion du point de vue moral pour trouver un compromis, exprimé notamment dans *Gojūnotō*.

les tourments moraux et existentiels qui agitaient Rohan vers cette époque (chap. 2.5) ; il suffira de rappeler que, parmi les principes qu'il s'était donné de suivre au début de l'année (voir l'épisode du 3 janvier 1890 chez Shōyō, note 291), se trouvait une maxime qui témoigne des mêmes préoccupations que le « sentiment conforme à la raison » de la lettre : *jōri itchi* 情理一致 (harmonie des sentiments et de la raison). Rohan était manifestement en quête de repères moraux. Il exprime souvent dans les textes de cette époque cette sorte de repentir sur ses excès passés. Dans *Kakusha zappitsu* 客舎雑筆 *(Notes d'auberge)* par exemple, en filant la métaphore classique de la vie comme voyage, il évoque le danger de cheminer sans boussole, c'est-à-dire sans points de repère (religieux ou moraux en particulier).

> 我は暫時の旅にも用意すること少く、一生の旅には尚更用意なし。此旅行には此心、彼旅行には彼心、おもへば覚悟悪き男なり。
>
> Je me prépare peu pour un petit voyage, aussi suis-je davantage démuni pour le grand voyage de la vie. J'entame ce voyage-ci avec cet esprit-ci et ce voyage-là avec cet esprit-là. Quand j'y pense, quel homme imprudent je fais. *(RZ XIV 53)*

Mais l'intérêt de la lettre est ailleurs. Là où Rohan pense *fūryū* à la jonction de questions existentielles et littéraires. Après avoir constaté que ses propres sentiments n'allaient pas toujours dans le sens de *fūryū*, il enchaîne en effet en se reprochant que toutes les œuvres qu'il a écrites ne sont pas davantage *fūryū*. La logique de l'enchaînement n'est pas claire, car s'il prenait jusque là *fūryū* dans un sens éthique, ses réflexions littéraires semblent porter sur d'autres points. Non pas que sa prise de conscience éthique n'ait aucune implication sur le plan de la création littéraire (on l'a vu au chap. 4.2), mais la lettre en parle peu. Elle stigmatise plutôt l'écrivain *fūryū* sur deux points : quand il plaisante ou fabule à l'excès.

> 今までの文字は都て（中略）洒落れ散らし居たる頃の芭蕉の句の如く、すべて幻術者が作り出せし舞台を仮りに名づけて其世界と欺き候やうに、小説と名づけて人を欺むき候ものと驚愕の外なく候。
>
> Tous les mots que j'ai écrits sont comme les vers de Bashō à l'époque où il plaisantait à tors et à travers […] : ils présentent momentanément une scène d'illusionniste qui passe pour le monde réel. De la même manière, tous les écrits que j'appelle roman trompent les gens. J'en suis absolument stupéfait.

Les vers de Bashō que Rohan cite à l'appui ont été composés vers 1680, à une époque où il était encore sous l'influence de l'école Danrin 談林. Dans un effort pour se libérer des contraintes du classicisme, cette école de *haikai* favorisait l'audace qui frisait souvent l'épate. Selon Honma Hisao, il y aurait un parallèle à tirer entre Bashō qui se détache progressivement du style léger et cocasse de l'école Danrin pour une approche plus profonde de la poésie et Rohan qui cherche à redéfinir le « vrai *fūryū* »[498]. On

---

[498] HONMA Hisao 本間久雄, « Shōyō to Rohan – Rohan no Shōyō ate shokan o yomite » 逍遥と露伴—露伴の逍遥宛書簡を読みて (Shōyō et Rohan – lire les lettres de Rohan à Shōyō), in *Tsubouchi Shōyō kenkyū shiryō* 坪内逍遥研究資料 *(Documents pour l'étude de Tsubouchi Shōyō)*, 1973, vol. 7, p. 26.

comprendra mieux ce contre quoi Rohan s'élève ici en considérant les poèmes de Nouvel An composés par Bashō, Saikaku et lui-même, qu'il évoque plus loin.

> 鶴翁は外より見蕉翁は内より見て一は限り定めなき世の限り定めなる大晦日と吟じ一は分別の底たゝきけりと年の暮を詠じ露伴は曾て酒五合寝てすむものを大晦日と云ひたる真に耻かしく我は大無風流なることに悔ひ候
>
> Le vénérable Saikaku voyait les choses de l'extérieur ; le vénérable Bashō les voyait de l'intérieur. L'un chantait le dernier jour de l'an comme une frontière fixée dans le temps illimité ; l'autre clamait qu'on épuise tout son bon sens à la fin de l'année. Rohan a dit autrefois que la fin de l'année, c'est s'endormir après avoir bu un litre de saké : quelle honte ! Comme je regrette ce grand manque de *fūryū*.

Saikaku et Bashō, les deux seuls écrivains qui échappent à ses critiques, gagnent ici son admiration pour leur finesse d'observation. Le thème est limité : le Nouvel An. Mais tout deux révèlent un aspect de la nature humaine à travers lui. Le premier saisit cet instant comme un découpage artificiel de l'homme dans la ligne continue du temps. Le second évoque les gens qui se démènent à la fin de l'année pour rembourser leurs dettes. Par contraste, le poème de Rohan sonne creux, il est tourné sur lui-même, ne propose aucune vision. Il n'est que l'expression d'un jeune iconoclaste qui noie dans l'alcool les conventions sociales (la période importante du passage à la nouvelle année). C'est le ton du jeune Rohan. Cette sorte de grandiloquence qu'il affiche ostentatoirement dans ses journaux de voyage, ses romans, et même jusque dans ses essais, bref, à chaque fois que l'occasion lui est donnée de se mettre en scène, toujours à déclamer, se pavaner, plaisanter, se ridiculiser… Celle d'un écrivain qui puise son inspiration dans l'insolite et l'extraordinaire, cherche à plaire, cultive son univers personnel en esthète… En un mot, Rohan semble ici condamner tout ce qui dans *fūryū* relève d'une esthétique du paraître.

Plus importante encore est la critique sévère, quasi fanatique, de l'illusion romanesque. Si l'on en juge d'après les exemples qu'il donne de romans fallacieux, *Les Mille et une nuits* (traduit en 1883 par Inoue Tsutomu) et *Nansō Satomi hakken-den* 南総里見八犬伝 (*Chronique des huit chiens du clan Satomi de Nansō*, 1814-42) de Takizawa Bakin, il semblerait que ce soit l'imagination débridée de ses auteurs qui le dérange.

> 妄想所生の世界には天理欠け人情備はらず運命に法無く物象に義なく即ち半身石の人もあるべく狗を夫の姫もあるべく女嫌ひの豪傑もあるべく千金を砂中に得るの快事一躍万里を越ゆるの壮事もあるべく地獄に通する谷仙境の山もあるべくなれども
>
> Le monde produit par leur folle imagination se soustrait au principe de l'univers et est dépourvu de sentiments humains ; ses destinées ne sont pas régies par une loi, les formes qu'il engendre ne sont pas justes. Ainsi il peut y exister des hommes à moitié de pierre, des princesses mariées à un chien, des héros misogynes, des événements extraordinaires comme la découverte de mille pièces d'or dans le sable ou franchir d'un pas dix mille lieues, des vallées qui mènent aux enfers ou des montagnes où vivent les immortels.

« À la lumière de la raison » (*ri ni teraseba* 理に照せば), explique-t-il, tous ces romans paraissent comme des « chimères produites par une folle imagination » (*mōzō shosei no*

gen'ei kyokei 妄想所生の幻翳虚影). *Mōzō* ou *mōsō* est à l'origine un terme bouddhique qui désigne la production erronée de l'esprit humain troublé par les passions ; terme qui a été retenu par la psychanalyse pour traduire la notion de délire. L'opposition raison – imagination sonne comme un écho à la définition de *fūryū* avancée au début de la lettre : si l'homme *fūryū* doit contenir ses sentiments dans le cadre du raisonnable, l'écrivain *fūryū* ne serait-il pas celui qui sait juguler son imagination créatrice par ce même *ri* (raison) ? Encore faut-il saisir ce que serait ce *ri*. D'après les exemples cités (hommes de pierre, princesses zoophiles, etc.), il semblerait qu'il s'agisse de réalisme : le « vrai roman véritablement *fūryū* » (*shinfūryū no shinshōsetsu* 真風流の真小説) serait celui qui est régi par le principe de l'univers et pourvu de sentiments humains, en d'autres termes, un roman réaliste et sentimental tel que le concevait alors Tsubouchi Shōyō[499].

Le vrai *fūryū* se définit ainsi implicitement contre les artifices du paraître et de l'invraisemblance. Cette première déduction se voit confirmée et complétée par les exemples positifs qu'avance Rohan. Cette sorte d'authenticité qui semble lui faire défaut, il l'entrevoit chez Saikaku et la trouve pleinement incarnée par le vieux Bashō. Rien d'étonnant si l'on songe qu'à cette époque Rohan commence à s'éloigner du romancier pour découvrir le poète. Il avait d'ailleurs emporté avec lui dans sa retraite pour seul ouvrage le recueil de poésies de Bashō intitulé *Haikai hitohabune* 俳諧一葉舟 *(Barque de haikai)*.

Deux mois avant la rédaction de la lettre, Rohan avait publié un essai pénétrant sur Saikaku. Il résumait sa conception de la littérature à un passage de *Kōshoku ichidai onna* 好色一代女 (*Vie d'une libertine*, 1686) qui dit, en substance, que la sincérité (*makoto* 誠) devrait primer dans l'expression littéraire sur la technique (*takumi* 巧). Et de déclarer qu'il se réclame de cette pensée-là (à laquelle il rattache notamment un poète comme Uejima Onitsura 上島鬼貫 (1661-1738), auteur du célèbre aphorisme : « En dehors de la sincérité, pas de *haikai*. » 誠の外に俳諧なし). On rappellera au passage qu'il avait vu dans le style de Saikaku l'antithèse d'une littérature à l'épate : ce n'était pas le genre de romancier, pensait-il, à utiliser « des matériaux extraordinaires pour faire croire à une plume merveilleuse » (cf. p. 243).

Chez Bashō, Rohan admire par dessus tout son abnégation totale. Il classe ses poèmes en trois groupes. Les premiers décrivent un paysage qui s'est reflété dans ses yeux : « ils représentent le mystère du monde tel quel, sans la moindre intervention de sa pensée » 一毫の私念なく天地の妙を天地の妙と其まゝにあらはし. Les deuxièmes expriment un sentiment qui jaillit de son cœur : « ils représentent le mystère du cœur humain tel quel, sans artifice » 人情の妙を人情の妙と其まゝあらはし巧みたるにはあ

[499] Je maintiens ici le conditionnel car la question est plus complexe. Elle sera discutée plus loin.

らず. Le dernier groupe est plus vague : ces poèmes seraient l'expression directe de son élévation spirituelle (我心自然高く向ふたるを其まゝ出せし). Les traits constants derrière cette catégorisation sont la spontanéité de l'expression, l'absence d'artifice, et surtout, l'effacement derrière l'œuvre :

> 一も芭蕉が作の句はなく芭蕉が所有と執し着すべき句もなく芭蕉が作りし人形山川草木の美を見出せしにはあらずして元より有る人情万象を其まゝ芭蕉は炬火を把り若くは月となつて照らし出したるばかり
>
> Il n'y a pas un seul poème qui soit l'œuvre de Bashō, pas un auquel il s'attache comme pour le posséder. Ils ne montrent pas la beauté d'hommes et de paysages fabriqués par Bashō. Au contraire, je crois qu'il ne fait qu'illuminer avec une torche, ou plutôt en se faisant lune, les sentiments et les phénomènes naturels tels qu'ils existent déjà.

Cette position de l'auteur effacé paraît l'exacte antithèse de celle qu'il attribue à Bakin, et implicitement, à lui-même.

Après avoir cité Bashō comme une incarnation du vrai *fūryū*, Rohan avance vers la fin de la lettre quelque chose qui s'approche d'une définition :

> 到底妄想撲滅にあらすんは無茶ならさる小説はならず大真如界に住せすんは好句も好小説ならす終に善人とならすんは詩人にはなれす（中略）風流第一は生死関頭に妄想を切る事と考へ候
>
> Sans l'anéantissement des chimères de l'imagination, il n'y a pas de roman qui ne soit absurde ; sans se placer dans le monde de la Grande Vérité, il n'y a pas de bon poème ou de bon roman. Au fond, si l'on n'est pas un homme bon, on ne peut devenir poète. […] Je pense que *fūryū* est avant tout savoir trancher ses chimères au moment critique.

On retrouve cette hargne contre l'imagination romanesque. C'est un point capital qui sera discuté en détail plus loin. On entrevoit également le fait que la garantie d'authenticité d'une œuvre passe par un critère moral.

La remise en question de *fūryū* avait amené Rohan à interroger la littérature du point de vue éthique. Cette tendance est très perceptible dans son *Kakusha zappitsu* où il pose une véritable réflexion critique sur la question de l'observation dans le récit de voyage (cf. chap. 4.2). Le texte avait été élaboré durant un voyage à la station thermale de Yumoto, en février 1890, soit quelques mois avant la lettre à Shōyō. Il avait démontré par ses descriptions qu'il voulait davantage tourner son regard vers l'autre, se faire plus observateur qu'acteur. Il expliquait la nécessité de se frotter aux gens du peuple (en voyageant en troisième classe par exemple) et de décrire leur vie quotidienne. Il critiquait en somme le désengagement social attribué au *fūryūjin*. Dans cette perspective, on peut comprendre le « vrai romancier véritablement *fūryū* » de la lettre comme celui qui non seulement sait s'effacer pour se faire observateur, mais sait également porter son regard sur la vie ordinaire. C'est la posture que revendiquera le narrateur « Rohan » de *Tsujijōruri*, publié l'année suivante : « En restant toujours cloîtré à la maison à écrire des choses comme dans les rêves, peu probable que mon pinceau dégage un parfum capiteux ; si j'errais sans but de ci de là en portant mon regard sur la physionomie de la ville, je devrais en tirer quelque bénéfice et, avec de la chance, il ne serait pas impossible que j'entende quelque histoire captivante… » (cf. p. 274)

Dans l'ensemble, on peut donc conclure, provisoirement, que le nouveau *fūryū* littéraire auquel aspire Rohan cherche à casser l'enfermement dans le beau (imaginaire romanesque autonome et nombriliste) pour s'ouvrir sur le vrai (l'authentique, le réel) et le bien (engagement social). La lettre est une prise de conscience de l'impossibilité esthétique et morale d'ignorer le « vulgaire ».

Écrire était une aspiration profondément ancrée dans l'esprit du jeune Rohan, mais écrire *quoi* et *comment* sont vraisemblablement des questions qui ne l'avaient pas tellement effleuré avant 1890. Son œuvre reposait beaucoup sur l'autoreprésentation ludique et la projection de fantasmes personnels. Autant, jusqu'à ce moment, ce savant décalage maintenu avec la réalité constituait l'essence même de son idée de *fūryū*, autant, après, il lui parut artificiel, voire immoral. La part de « l'homme qui se pique de *fūryū* » (風流がる男)[500] aura dès lors tendance à se réduire significativement au profit d'une vision de la littérature plus centrée sur l'authenticité. Il faut cependant se garder de voir cette « crise » et celles qui suivront comme autant de changements radicaux dans sa conception de la littérature. Elles expriment plutôt des moments extrêmes et récurrents de doute qui mettent à jour les problèmes qu'il n'a jamais cessé de rencontrer dans sa pratique de l'écriture.
Cela signifie que les doutes que Rohan entretenait sur la nature même et les potentialités du roman n'ont été que passagèrement exprimés à travers la notion de *fūryū*, à une époque où il ramenait tout à cette esthétique. Les doutes sont restés, bien longtemps après qu'il se soit éloigné de *fūryū*. Avant de mieux les cerner, observons d'abord l'évolution de la crise du *fūryū*.

Jusqu'à quand d'abord Rohan s'est-il intéressé activement à cette notion ? Si l'on mesure son attachement à l'emploi qu'il en fait dans les titres de ses œuvres, *Fūryū Mijinzō* 風流微塵蔵 (1893-95) semble marquer un moment limite. Mais l'apogée se situe vers 1889-91 (*Fūryū Zentenma* 風流禅天魔 : 1888, *Fūryūbutsu* 風流仏 : 1889, *Fūryū Enmaden* 風流艶魔伝 : 1891, *Fūryūgo* 風流悟 : 1891, *Ka fūryū* 呵風流 : 1891), au moment même où Rohan rédige la lettre à Shōyō. Parmi cet ensemble d'œuvres, seule la dernière laisse présager d'un réel revirement dans sa conception de *fūryū* : le titre, *Fi ! Fūryū*, semble en effet s'inscrire dans le mouvement de rejet qui caractérise la lettre. Une annonce du 17 janvier 1892 dans *Kokkai* précisait l'intention de l'auteur : « surprendre le lecteur en tançant et injuriant grandement *fūryū* » (大に風流を呵り罵り

[500] Il avait utilisé cette expressions dans une lettre adressée à son ami d'enfance Chizuka Reisui : « Quel avenir pour l'homme qui se pique de *fūryū* ? » 風流がる男行く末は何になるべきや (14 juillet 1890, *RZ XXXIX 19*).

読者諸君を驚かし). Le dessein original avait été présenté un peu avant, le 27 décembre 1891 :

> 篇中笑つて嘆ずるの詩僧あり泣いて罵るの武士あり美人は忽然として頑石と化し亡霊は突如として暗雲より舞下る変幻怪奇の自在文字、アラビアンナイト乎、否、鬼史乎、否、剣侠伝乎、述異記乎、否、否、否、否、読者たゞ目を刮して待て
>
> Dans cette œuvre, il y aura un moine poète qui rit et se lamente, un guerrier qui pleure et injurie, une belle femme qui se transforme tout à coup en pierre et un fantôme qui descend soudainement en dansant de sombres nuages. Cette prose libre, fantasmagorique et mystérieuse, serait-ce *Arabian nights* ? Non. L'*Histoire du démon*[b] ? Non plus. La *Chronique des vaillants bretteurs*[b] ? Les *Récits étranges*[c] ? Non, non et non. Lecteur, ouvrez bien vos yeux et attendez !
>
> gardez vos yeux bien ouverts

[a] *Gui shi* : non identifié.

[b] *Jianxia zhuan* : ouvrage écrit sous les Tang.

[c] *Shuyiji* : recueil d'histoires fantastiques compilé par Zu Chongzhi 祖冲之 (429-500).

La publicité avait certainement été conçue par un journaliste, mais le contenu qu'elle laisse entrevoir ne paraît en rien s'éloigner de l'écriture que Rohan vilipendait dans la lettre. Les cinq premiers épisodes de l'œuvre paraîtront du 12 au 27 mai sous un nouveau titre, *Futsuka monogatari – Kono hitohi* 二日ものがたり　此一日 *(Histoire de deux jours – Ce jour-ci)*. Rohan avait l'intention de revisiter l'épisode légendaire de la rencontre entre Saigyō et le fantôme de l'empereur Sutoku au mont Shiramine, tel qu'il fut immortalisé notamment par Ueda Akinari dans *Shiramine* 白峯 (contenu dans le recueil *Ugetsu monogatari* 雨月物語 *Contes de pluie et de lune*, 1768). Mais à la différence de celui-ci, où Saigyō finit par apaiser le fantôme par le pouvoir de sa poésie, le Saigyō de Rohan faillit à convaincre l'empereur de la vanité de son attachement. Le fantôme se moque de lui en expliquant combien il se complait à avancer sur la voie du mal et disparaîtra finalement, laissant Saigyō pantois[501]. L'intention originale avait sans doute été de se moquer de ce Saigyō qui avait abandonné femme et enfant pour se lancer dans une quête spirituelle et poétique, mais si Rohan portait désormais un jugement éthique sévère sur le manque d'humanité de ce genre de *fūryū*, force est de constater que sur le plan de l'écriture, il restait cantonné aux artifices qu'il entendait dénoncer.

Un autre texte publié en 1891 laisse paraître l'attachement de Rohan au mot *fūryū* : *Suki na koto* 好きなこと *(Les Choses que j'aime)*. Il s'agit de la contribution de Rohan à un projet éditorial lancé par deux de ses amis, Kōdō Tokuchi et Miyazaki Sanmai, pour recueillir des fonds en faveur des victimes du tremblement de terre de Mino-Owari (28 octobre 1891). Le texte, très court, met en scène un balai épuisé de ramasser des feuilles et un livre farci de mensonges qui discutent de *fūryū* en imitant leurs maîtres, deux

[501] Le sixième épisode ne fut complété que tardivement, quand la première partie, *Kono hitohi* 此一日 *(Ce jour-ci)*, paraît en février 1898 dans *Bungei kurabu* 文芸倶楽部. La seconde partie, *Kano hitohi* 彼一日 *(Ce jour-là)*, qui traite de la rencontre entre Saigyō et sa femme, ne paraîtra qu'en janvier 1901 dans la même revue. L'œuvre complète, *Futsuka monogatari* 二日物語, sera réunie pour la première fois dans le recueil *Rohan sōsho* 露伴叢書 parut chez Hakubunkan 博文館 en juin 1902.

moines chinois de l'époque Tang, Hanshan 寒山 et Shide 拾得, transposés sur le sol japonais. Le ton est le suivant :

> 紅の花にほふ春、緑の葉しげる夏はけつかうなり、月明らかに露冷やかなる秋、時雨さびしく雪つれなき冬は風流なり。よろづの事そなはれる都はけつかうなり、不自由がちの山里は風流なり。名所の景色はけつかうなり、雑木山のあしたに霞み色どる、浜の夕日に照らされたるさまなどは風流なり。
>
> Le printemps des fleurs rouges odorantes, l'été des feuilles vertes luxuriantes : splendide [*kekkō*] ! L'automne de la lune claire et la rosée fraîche, l'hiver de l'averse triste et de la neige froide : poétique [*fūryū*] ! Une ville où l'on trouve de tout : splendide ! Un hameau de montagne incommode : poétique ! Le panorama d'un lieu célèbre : splendide ! Un coteau boisé dans la brume du matin, une plage baignée par le soleil couchant : poétique !

D'autres exemples abondent dans ce petit catalogue du *fūryū* (encore une liste !). Il propose dans l'ensemble une définition du concept dans la droite ligne de l'esthétique dépouillée des maîtres de thé ou de *haikai* qui s'était construite en opposition au faste *(basara)* des guerriers (qui s'apparente au *kekkō* cité ici). La chute du texte exprime néanmoins la distance qu'entend marquer Rohan avec ce genre de discours :

> 風流をもつて極好を凌がんとし、極好をもつて風流を圧せんとするものは、馬糞を牡丹餅より甘しとなし、作り花を花よりよしとおもふ人ならむ、馬糞風流阿呆極好あゝすかぬこといの。
>
> Ceux qui invoquent la poésie pour surpasser la splendeur doivent trouver le fumier plus doux qu'un *botamochi* ; ceux qui invoquent la splendeur pour écraser la poésie doivent préférer une fleur artificielle à une vraie fleur. Ah ! Je n'apprécierai jamais la poésie fumier ni la splendeur idiote !

Il n'empêche que le ton cocasse n'a pas changé par rapport à un récit comme *Higurashi monogatari* par exemple. En restant enfermé dans une esthétique du paraître, Rohan ne peux aller plus loin que la simple critique ou l'autodérision.

Le dernier texte où Rohan discute la notion de *fūryū* est l'annonce de la parution de *Fūryū mijin-zō* 風流微塵蔵 (*Le Grenier des poussières subtiles ou La Petite Écriture du monde vu par des yeux ordinaires)* [502] où il s'explique sur le sens du titre. *Zō* 蔵 (grenier) serait apparenté à *kyō* 経 (trame) ou *sen* 線 (fil), dans le sens de texte canonique, mais à cette différence près qu'il exprime l'idée de contenant :

> 我心に得るある冉々たる雲の如きもの、我が筆に発するところの黯々たる夜の如きものゝ中に蔵せられて而して後奕々冥々半明半暗僅に存するの意に取るのみ.
>
> Cela signifie seulement que ces choses comme de cotonneux nuages que mon esprit a absorbées sont contenues dans cette sorte de nuit obscure qui jaillit de mon pinceau et existent faiblement dans un demi-jour brillant et ténébreux.

Mijin 微塵 (minuscule grain de poussière, atome) qualifierait sa petitesse, tout en faisant référence au passage suivant du *Kegon-kyō* 華厳経 (*Soutra de la Guirlande de Fleurs*, partie XXXII-3, première traduction chinoise en 60 volumes) :

> 彼三千大千世界等經卷。在一微塵内。一切微塵亦復如是。時有一人。出興於世。智慧聰達。具足成就清淨天眼。見此經卷在微塵内。作如是念。云何如此廣大經卷在微塵内。而不饒益衆生耶。我當勤作方便破彼微塵。出此經卷饒益衆生。爾時彼人。即作方便破壞微塵。出此經卷饒益衆生。

[502] 3 janvier 1893, in *Kokkai*. *(RZ VIII* 3)

> Ce soutra, semblable aux trois mille milliers d'univers, est entièrement contenu dans un seul atome. Et il en va de même de tous les atomes. Un jour, un homme est apparu dans ce monde. Il possédait une intelligence aiguë et avait atteint la vision céleste pur et limpide. Voyant que ce soutra résidait dans chaque atome, il songea : « Pourquoi ce vaste soutra contenu dans un seul atome ne profite-t-il pas aux êtres vivants ? Je vais m'efforcer de trouver le moyen de le casser et libérer le soutra pour qu'il leur soit profitable. » Et c'est ce qu'il fit.

Mais n'ayant pas la puissance de voir l'infinité des univers dans un grain de poussière, Rohan déclare, en affectant la modestie, qu'il aurait ajouté le mot *fūryū* pour signifier qu'il « se limitait à scruter ce grain de poussière avec ses yeux ordinaires et aligner de petites phrases qui font l'éloge de la lune et des fleurs » 単に凡眼を以て微塵を照破し品花評月の小文字を羅織し出すに止まる. Il fait sans doute ici référence à ce *fūga* 風雅 définit par Bashō dans *Oi no kobumi* 笈の小文 *(Carnet de la hotte)* comme une sorte de regard poétique sur le monde :

> 西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休が茶における、其貫道する物は一なり。しかも風雅におけるもの、造化にしたがひて四時を友とす。見る処花にあらずといふ事なし。おもふ処月にあらずといふ事なし。
>
> Que ce soit le *waka* chez Saigyō, que ce soit le *renga* chez Sōgi, que ce soit la peinture chez Sesshū, que ce soit l'art du thé chez Rikyū, un seul et même principe régit leur voie. Qui plus est, en matière d'art *(fūga)*, il convient de suivre la nature créatrice et de faire des quatre saisons ses compagnes. De ce que nous voyons, il n'est rien qui ne soit fleur, de ce que nous ressentons, rien qui ne soit lune.[503]

L'idée exprimée dans le titre de l'œuvre serait donc de porter un regard ordinaire et poétique sur le monde. Elle s'inscrit dans la lignée des préoccupations des journaux de voyage comme *Kyakusha zappitsu (Notes d'auberge)* ou *Ekishin kōgo (Propos après avoir changé mon esprit)*. Sans doute Rohan avait-il tenté là d'écrire ce « vrai roman véritablement *fūryū* » auquel il aspirait depuis 1890. Et en effet, le projet, tant par son ampleur, que son sujet ou son style, avait quelque chose de neuf et d'extrêmement ambitieux.

> この連鎖的、或は環聯的小説で自分が意図したものは、まづ種々の運命を辿る人間の生涯の或る場合場合を、個々のそれを主として沢山描いて、そしてそれ等が或る場合にぶつかり合つて行つたり又幽にすれ合つていつたりするのを、人物なり事件なりで連環させて、綜合的に小さいながら複雑した人間事象を髣髴させやうとするにあつた。
>
> Avec ce roman en chaîne ou en anneau, mon intention avait été de décrire individuellement une multitude d'épisodes de la vie d'humains qui suivent diverses destinées, puis de lier grâce à des personnages ou des incidents ces instants où elles se rencontrent ou se frôlent, afin d'évoquer une image globale de l'homme, complexe et détaillée.[504]

---

[503] MATSUO Bashō 松尾芭蕉, *Bashô – Journaux de voyage*, traduit et présenté par René Sieffert, 1977, p. 45.

[504] Propos rapporté par YANAGIDA Izumi dans *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学, août 1934 ; cité par NIHEI Aizō 二瓶愛蔵, *Rohan – Fūryū no ningen sekai* 露伴・風流の人間世界 *(Rohan et le monde humain de fūryū)*, 1988, p. 93.

Rohan avait ainsi cherché à peindre une grande fresque de la classe moyenne du début de Meiji : une entreprise qui fut parfois comparée à *La Comédie humaine* de Balzac[505]. Pour la mener à bien, il devait trouver une écriture à la mesure de son ambition. Sa fameuse « structure en chaîne » (*renkantai* 連環体) s'inspire vraisemblablement de la prose de Saikaku dont il avait saisi avec acuité l'originalité narrative : « Une œuvre de Saikaku est comme un collier de perles multicolores reliées par un fil qui forme le thème. » 西鶴の書は箇々異色の珠を貫ける頸飾りの如し、而して其珠を貫ぬく所の糸は即ち一条にして一部の着眼なり *(RZ XV 7)*. Le « fil » du récit aurait été constitué par le couple de jeunes enfants, Shinsaburō et O-Koya, qui fait son apparition au premier chapitre. Des histoires parallèles (les « perles » ou les « anneaux ») devaient se développer à partir de personnages en lien plus ou moins direct avec le couple, mais peu à peu, le récit devait se resserrer sur eux : ces deux connaissances d'enfance allaient être séparées, suivre chacun de leur côté un parcours divergent et se rencontrer adolescents, mais chacun s'étant émotionnellement construit différemment, ils ne retrouveraient plus leur entente d'autrefois et goûteraient l'« amertume de la vie » (*jinsei no kuhai* 人生の苦杯), suivant dès lors un destin tragique, ils finiraient néanmoins par trouver un « havre de paix transcendant » (*gedatsu anjū no chi* 解脱安住の地)[506].

Le projet sera toutefois abandonné en cours d'écriture (cf. chap. 2.5) et, dès lors, Rohan cessera de discourir sur *fūryū*. Comme s'il avait tenté de pousser *fūryū* jusqu'à la limite, en y intégrant la responsabilité vis-à-vis du réel de l'écrivain moderne. Mais ce « véritable *fūryū* » ainsi défini pouvait-il encore être *fūryū* ? Renoncer à la transcendance de la réalité vulgaire, s'affranchir de l'enfermement sur soi, revenait à nier l'essence même de *fūryū*. L'histoire de *Fūryū Mijinzō* ne devait-elle d'ailleurs pas aboutir à la transcendance *(gedatsu)* comme celle de *Fūryūbutsu* par exemple ? L'éclatement était inévitable : l'écriture de Rohan avait évolué jusqu'à un point où il ne pouvait plus affirmer, comme en 1890, que sa littérature se résumait à ce simple mot. Bien sûr, on pourrait dégager des traces d'une esthétique *fūryū* dans sa vie et son œuvre après la guerre sino-japonaise, mais on ne décèle plus la volonté de mettre ces éléments en avant de manière ostentatoire, de se montrer en tant que *fūryūjin*.

Peut-être se sera-t-il simplement contenter de l'être ? Mais cela fait toute la différence, il semble bien que *fūryū* chez Rohan ait été indissociable de ce contre quoi il s'élevait dans la lettre à Shōyō : une esthétique du paraître et de l'artifice. On ne sera dès lors pas surpris de constater que son expression la plus manifeste, le ton cocasse et

---

[505] TANAKA Nishijirō 田中西二郎, « Rohan ni kaere » 露伴に還れ (Retournons à Rohan !), in *Gunzō* 群像, novembre 1954, p. 182 ; cité par NIHEI Aizō 二瓶愛蔵, *Rohan – Fūryū no ningen sekai* 露伴・風流の人間世界 *(Rohan et le monde humain de fūryū)*, 1988, p. 90.

[506] Tel aurait été le développement général du récit, d'après les souvenirs que Rohan a raconté à Yanagida Izumi (*Kōda Rohan* 幸田露伴, 1942, pp. 202-204).

l'autodérision des mises en scène du moi, tend à disparaître en même temps que Rohan se désintéresse du mot *fūryū*. Que l'on songe par exemple au ton des préfaces de *Daishijin (Le Grand Poète)* ou de *Fūryūbutsu (Le Bouddha d'Amour)*, complètement débridé en comparaison du sérieux avec lequel Rohan expose son projet de *Fūryū Mijinzō*. Et le dernier texte de fiction où Rohan se met en scène à la manière d'un *Higurashi monogatari (Récits de vie au jour le jour)*, *Yūfuku shijin (Le Poète fortuné)*, date de 1894. Il y expose avec humour et une pointe d'amertume ses souffrances de feuilletoniste, se croquant sous les traits d'un poète médiocre, forcé de se plier aux goûts de son temps pour publier tous les jours dans son journal. Passé le cap de 1894-95, on ne trouvera plus ce genre d'autofiction fantasmatique. Parallèlement, les changements dans son activité littéraire sont notoires. C'est à partir de cette époque qu'il cesse de travailler comme feuilletoniste (dissolution de *Kokkai* en décembre 1895) pour entreprendre un travail d'éditeur (de la revue *Shinshōsetsu*), qu'il commence à préférer les commentaires et études à l'écriture fictionnelle, que parmi ses quelques textes de fictions, il privilégie les matériaux historiques ou la relecture de mythes, qu'il s'adonne même au *genbun-itchi*. Quelques événements importants traversent son existence également : une maladie qui manque de lui coûter la vie (printemps 1894), la guerre sino-japonaise (94-95), un mariage (mars 95), la dissolution progressive du groupe de Negishi (autour de 94-95). Causes, symptômes ou simples coïncidences ? Peu importe, le fait est qu'après l'abandon de *Fūryū Mijinzō*, Rohan cesse manifestement d'être obnubilé par *fūryū*. Ceci étant dit, les problèmes soulevés par son adhésion parfois aveugle à cette esthétique continueront de hanter son écriture : il convient désormais de revenir sur la question du réalisme, laissée en suspens dans l'analyse de la lettre.

6.3.3 Le prétendu revirement réaliste

Dans la lettre à Shōyō, Rohan prend position, en stigmatisant Bakin, contre l'écrivain qui manipule les personnages à sa guise, laisse courir son imagination débridée et se repaît d'extraordinaire et de surnaturel pour épater le lecteur. Il admire en contrepartie le regard discret mais pénétrant de Bashō qui décrit, mieux, « représente » le monde tel qu'il est, sans intervention de la pensée ni artifice. Tout porte à croire que, à travers Bashō, Rohan cherchait ce narrateur effacé, qui porte un regard objectif sur le monde ordinaire, tel que le concevait Shōyō.

En effet, celui-ci cherchait à élargir la palette des personnages de roman qui jusqu'alors étaient inhumain de vertu *(yomihon)*, appartenaient au monde particulier des quartiers de plaisir *(ninjōbon)* ou se voyaient caricaturés à l'extrême *(kokkeibon)*. Il incitait les romanciers à prendre pour sujet des gens du commun (même si dans la pratique, il restera lui-même souvent confiné dans l'univers des étudiants et des jeunes filles de

bonne famille) et rendre compte des sentiments complexes qui les animent. Il leur demandait surtout de calquer le comportement de leurs personnages sur la réalité : ceux-ci devaient être mus par les même principes qui régissent le monde réel. Après les avoir créés selon les lois de la psychologie, l'auteur ne devait en aucun cas les manipuler à sa guise, mais se faire le simple observateur de leurs tendances naturelles (*shizen no omomuki* 自然の趣)[507].

En un sens, la lettre de Rohan (et ce n'est certainement pas un hasard si elle est adressée à Shōyō lui-même) marque un moment où sa pensée frôle au plus près les théories littéraires « réalistes » (encore qu'il reste attaché à une terminologie bouddhique – *shinnyo* 真如, *mōzō* 妄想 – pour parler littérature, preuve qu'il n'a que partiellement assimilé le langage de la nouvelle critique). Aussi, la tentation était-elle grande de chercher une tendance au réalisme dans sa production ultérieure. Certains de ses contemporains, déjà, crurent la déceler dans les romans qu'il écrivit peu après son entrée à *Kokkai* : *Tsujijōruri (Le Conteur de rue)* et sa suite *Nemimi-deppō (Détonation surprenante)*, *Isanatori (Le Chasseur de baleines)*, *Gojūnotō (La Pagode à cinq étages)* ou, plus tard, *Fūryū Mijinzō (Le Grenier des poussières subtiles)*. Kitamura Tōkoku avait notamment écrit en 1892 la célèbre formule : « L'un prend pour but la réalité. L'autre a pour objectif l'imaginaire. Kōyō et Rohan. » 一は実を主とし一は想を旨とする紅葉と露伴[508]. Et de souligner un peu plus loin dans le même article ce changement de cap : « Rohan s'est approché de Kōyō ».

Suivant la voie ouverte par Tōkoku, la critique continua longtemps à évaluer cette série d'œuvres du point de vue d'un revirement vers le réalisme. Yanagida Izumi par exemple, dans son analyse de *Tsujijōruri*, déclarait que Rohan tendait à se rapprocher de ses personnages, à les décrire de façon plus réaliste et les laisser vivre, tandis qu'ils n'étaient jusqu'alors que des marionnettes destinées à mettre en scène ses idéaux artistiques. Il observait en outre que le ton lyrique de *Fūryūbutsu* ou *Taidokuro* avait cédé le pas, légèrement mais significativement, à des descriptions plus prosaïques[509].

Ces remarques ne sont certes pas dénuées de fondements. Voici par exemple l'ouverture de *Gojūnotō* :

> 木理美(もくめうるは)しき槻胴(けやきどう)、縁にはわざと赤樫を用ひたる岩畳作りの長火鉢に対ひて話し敵(がたき)もなく唯一人、少しは淋しさうに坐り居る三十前後の女、男のやうに立派な眉を何日(いつ)掃ひしか剃つたる痕の青々と、見る眼も覚むべき雨後の山の色をとゞめて翠の匂ひ一トしほ床しく、鼻筋つんと通り眼尻キ

---

[507] Voir le chapitre de la *Quintessence* intitulé « Shōsetsu no shugan » 小説の主眼 (L'Objectif principal du roman) (*Nihon kindai bungaku taikei – Tsubouchi Shōyō-shū* 日本近代文学大系　坪内逍遥集 *(Collection de littérature japonaise moderne – Tsubouchi Shōyō)*, 1974, vol. 3, pp. 68-78)

[508] *« Kyara makura » oyobi « Shin Hazue-shū »* 「伽羅枕」及び「新葉末集」 *(« L'Oreiller d'aloès » et « Le Nouveau Recueil de la pointe d'une feuille »)*, in *Jogaku zasshi* 女学雑誌, 12 et 19 mars 1892. Voir KITAMURA Tōkoku 北村透谷, *Tōkoku zenshū* 透谷全集 *(Œuvres complètes de Tōkoku)*, 1950, vol. 1, pp. 272-279.

[509] *Kōda Rohan…*, pp. 139-140.

リヽと上り、洗ひ髪をぐるぐると酷く丸めて引裂紙をあしらひに一本簪でぐいと留めを刺した色気無の様はつくれど、憎いほど烏黒にて艶ある髪の毛の一ト綜二綜後れ乱れて、浅黒いながら渋気の抜けたる顔にかゝれる趣きは、年増嫌ひでも褒めずには置かれまじき風体、我がものならば着せてやりたい好みのあるにと好色漢が随分頼まれもせぬ詮議を蔭では為べきに、さりとは外見を捨てゝ堅義を自慢にした身の装り方、柄の選択こそ野暮ならね高が二子の綿入れに繻子襟かけたを着て何所に紅くさいところもなく、引つ掛けたねゝねこばかりは往時何なりしやら疎い縞の糸織なれど、此とて幾度か水を潜つて来た奴なるべし。

今しも台所にては下婢が器物洗ふ音ばかりして家内静かに、他には人ある様子もなく、何心なくいたづらに黒文字を舌端で嬲り躍らせなどして居し女、ぷつりと其を噛み切つてぷいと吹き飛ばし、火鉢の灰かきならし炭火体よく埋け、芋籠より小巾とり出し、銀ほど光れる長五徳を磨きおとしを拭き銅壺の蓋まで奇麗にして、さて南部霰地の大鉄瓶を正然かけし後、石尊様詣りのついでに箱根へ寄つて来しものが姉御へ御土産と呉れたらしき寄木細工の小繊麗なる煙草箱を、右の手に持た鼈甲管の煙管で引き寄せ、長閑に一服吸ふて線香の烟るやうに緩々と烟りを噴き出し、思はず知らず太息吐いて、

Face à un solide brasero allongé en orme aux élégantes veinures, judicieusement bordé de chêne rouge, était assise une femme seule d'une trentaine d'années, l'air un peu triste de n'avoir personne à qui parler. La trace bleuâtre de ses sourcils rasés, remarquablement virils, mais dont la peinture s'était estompée, évoquait l'élégance particulière de l'éclat vert profond des montagnes après la pluie. Le nez droit, les yeux en amande fortement montants, et ses cheveux fraîchement lavés cruellement enroulés en chignon, piqués d'une aiguille et garnis d'une bande de papier, lui donnaient une allure peu attirante. Mais une ou deux mèches rebelles provocantes d'un noir luisant donnaient néanmoins un certain charme à son visage raffiné bien que légèrement hâlé, un air qu'un homme ne pourrait qu'admirer même s'il préférait les femmes plus jeunes. Si elle était sienne, il saurait certainement comment l'habiller, et les libertins devaient pas mal jaser dans l'ombre sans y avoir été invité. Quoi qu'il en soit, elle s'habillait sans prêter attention à son apparence, s'enorgueillissant plutôt de sa droiture. Ses choix des motifs n'étaient pas peu raffinés, mais elle n'avait rien de mieux à se mettre qu'un kimono matelassé en double fil rehaussé d'un col en satin sans aucune touche de vulgarité, à l'exception de la veste aux larges rayures en soie jetée sur ses épaules, qui ressemblait peut-être à quelque chose autrefois, mais ne présentait plus que l'aspect d'un tissu maintes fois plongé dans l'eau.

À cet instant même, la maison était silencieuse, excepté le bruit de la servante qui lavait la vaisselle dans la cuisine. Il ne semblait pas y avoir quelqu'un d'autre. La femme, oisive et lasse, cassa puis cracha un bout de cure-dent qu'elle faisait tournoyer du bout de la langue. Elle ratissa les cendres du brasero et y enfouit soigneusement quelques charbons ardents. Sortant un morceau de tissu d'un panier à patate, elle polit le long trépied déjà aussi brillant que de l'argent, essuya le cendrier et nettoya même le couvercle d'un pot en cuivre. Après avoir minutieusement posé une grosse bouilloire en fonte de Nambu sur le feu, elle tira vers elle, avec une pipe en carapace de tortue qu'elle tenait dans la main droite, une boîte à tabac de fine marqueterie, apparemment un souvenir rapporté à la dame par quelqu'un qui s'était arrêté à Hakone à l'occasion d'un pèlerinage au sanctuaire d'Afuri. Elle tira calmement une bouffée et laissa doucement s'échapper la fumée, de sorte qu'elle semblait s'élever d'un bâton d'encens, puis poussa un soupir involontaire…

Si l'on compare ce passage avec les incipits de *Fūryūbutsu* ou *Daishijin*, la différence est nette. Absence de préface désopilante. Moins de « lyrisme » et plus de « prosaïsme »,

au sens où il n'y a pas la densité d'intertextualité des deux œuvres précédentes, où l'on ne relève qu'une seule métaphore (le vert des montagnes après la pluie), encore que la structure complexe de la phrase, surtout dans le premier paragraphe, relève d'un style assez soutenu. Plus de détails et de précision dans la description ; non seulement des indications sur l'apparence de la femme[510], mais chacun de ses gestes est décrit avec minutie. On notera enfin le *imashimo* (juste à l'instant) qui ouvre le second paragraphe et contribue à actualiser la scène, à donner au lecteur une sensation de perception immédiate : on brûle de traduire en français par un présent historique.

Cela dit, sous bien d'autres points de vue, cette série d'œuvres ne manifeste en rien un « revirement réaliste ». Elles comportent des scènes fantastiques : Hikoemon tourmenté par les fantômes lors d'une tempête en mer dans *Isanatori*, l'orage mené par le démon céleste dans *Gojūnotō*. Les protagonistes des trois histoires n'ont rien de personnes ordinaires : ils font preuve d'une volonté hors du commun de pousser jusqu'au bout leurs convictions. La narration conserve la « structure de conte » chère à Rohan : fortement marquée dans *Tsujijōruri* / *Nemimideppō*, avec l'apparition d'un narrateur-auditeur nommé « Rohan », plus légère dans *Gojūnotō* (voir chap. 6.2.3). Quant à *Isanatori*, il exemplifie sur bien des points la conception romanesque des *yomihon* ou des *xiaoshuo* populaires chinois, à savoir : Une structure reflétant une *logique numérique*. Difficile à mesurer précisément puisque Rohan avoua avoir raccourci la seconde partie et précipité la fin, par lassitude et par impatience de publier son nouveau projet de roman, *Gojūnotō*[511]. Il n'empêche : le récit se compose d'exactement cent épisodes ; l'histoire (souvenir) de Hikoemon est enchâssée par une introduction (14 épisodes) et un dénouement (2 épisodes : effet probable de la hâte de Rohan à finir qui rompt ainsi l'effet de parallélisme) ; moment clé au milieu du récit (épisodes 49-50) : fuite de Hikoemon qui vient de commettre un adultère et qui est à l'origine de l'enchaînement karmique qui le conduira au meurtre ; meurtre, apex de la tension dramatique, qui se déroule aux épisodes 80-81…[512] Une *large étendue spatio-temporelle*. Le récit présente

---

[510] On rappellera toutefois que Rohan avait déjà, dans sa critique de *Tsuyugo hime*, souligné l'importance de la description minutieuse de l'apparence extérieure des personnages ; une technique qu'il n'attribuait pas aux « réalistes » mais aux *gesakusha*. (cf p. 270)

[511] *Isanatori atogaki* いさなとり後書 *(Postface à Isanatori)*, in *Kokkai*, 6 novembre 1891. *(RZ X 202)*

[512] Le roman chinois traditionnel est généralement structuré selon ce genre d'esthétique numérique (voire numérologique), le summum du genre étant le *Jin Ping Mei* : cent chapitres structurés en deux grands mouvements centripète puis centrifuge autour d'un point culminant (chap. 50), un prologue (20) où les personnages principaux entre en scène au fur et à mesure et une séquence finale symétrique (20) où le cadre narratif est démantelé et les personnages se dispersent, vagues narratives par unité de dix chapitres (la destinée des personnages subit un changement décisif à chaque neuvième chapitre d'une séquence de dix)… Et ce ne sont là que quelques effets structurels simples. Bien que beaucoup de romans n'atteignent pas forcément cette perfection formelle, certains maîtres placent des effets narratifs particuliers selon des logiques numériques carrément baroques. (Andrew PLAKS, « Il romanzo nella Cina

deux mouvements contraires sur tout le territoire japonais : le voyage (au temps présent) de Hikoemon avec sa famille de son village dans la péninsule d'Izu vers la capitale et, à l'inverse, le voyage du jeune Hikoemon de son village natal vers l'extrémité ouest du Japon et jusqu'aux rives de Corée. La vie du héros est ainsi survolée depuis sa fugue à quatorze ans jusqu'à sa vieillesse. Enfin, un personnage régit par la *loi de causalité*, illustrée par l'enchaînement d'événements dramatiques qui conduisent Hikoemon au meurtre, puis à sa rédemption[513].

Ce n'est pas tout, car pour autant de romans prétendument « réalistes », on pourrait citer de contre-exemples. Des œuvres certes moins importantes, mais qui témoignent que Rohan n'avait de loin pas renoncé à une écriture laissant libre cours à son imagination. Par exemple *Fūjibumi* 封じ文 (*La Lettre cachetée*, 1890), *Kekkōsei* 血紅星 (*L'Étoile rouge sang*, 1891) ou *Shin Urashima* 新浦島 (*Le Nouvel Urashima*, 1895). La première relate les visions fantasmagoriques d'un ermite qui se voit torturé par un démon et broyé par les montagnes par remords d'avoir abandonné sa femme et sa petite fille. La deuxième dépeint un poète nihiliste qui explose dans l'univers après s'être révélé incapable de composer un poème sur l'homme à la demande d'une princesse lunaire. La troisième raconte comment le descendant d'Urashima Tarō invoque un démon qui lui attribue un double prêt à satisfaire tout ses désirs et fini par lui demander de le pétrifier le jour où il se rend compte des exactions commises par celui-ci pour lui procurer femmes et richesses.

Rohan dénonçait ainsi l'arrogance et l'inhumanité du détachement spirituel ou artistique, la vanité du désir de transcendance… conceptuellement du moins, car formellement, puisant dans l'encrier de l'extraordinaire, du fantastique ou de la satire, son pinceau n'incarnait-il pas ce *fūryū* détaché du réel qu'il tentait de combattre ? Manifestement, réfléchir sur son œuvre de jeunesse à partir de la notion de réalisme conduit au paradoxe. Certes, paradoxe il y a. Son écriture est indéniablement parcourue de mouvements contradictoires, signes des tensions qui l'animent. Mais penser que les interrogations de Rohan en matière de création littéraire, exprimées à

---

premoderna », in Franco MORETTI (éd.), *Il romanzo. III. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 57-82) Rohan, qui avait dans son jeune âge écrit un essai sur les carrés magiques (*Hōjin hisetsu* 方陣秘説 *(Secrets des carrés magiques)*, publication posthume, *RZ XL 3-16*), était vraisemblablement assez sensible à ce genre de beauté formelle : le nombre de cent épisodes d'*Isanatori* ne tient certainement pas du hasard.

[513] La lecture des romans de Rohan du point de vue des conceptions littéraires chinoises mériterait une analyse plus approfondie. On retrouve par exemple l'extension spatio-temporelle dans son premier roman, *Tsuyu dandan*, mais surtout dans ses deux grands projets inachevés : *Fūryū Mijinzō* et *Sora utsu nami* ; les sous-titres de chapitre en diptyques dans *Fūryūbutsu* sont également typiques du *xiaoshuo*… Et sachant qu'il a traduit deux des six grands romans classiques chinois, *Honglou Meng* 紅楼夢 en 1921 (à quatre mains) et *Shuihu Zhuan* 水滸伝 en 1923, l'étude de sa production tardive ne peut faire abstraction du *xiaoshuo*.

cette époque comme une problématique du *fūryū*, relèvent simplement d'un rapprochement de l'écriture réaliste ne suffit pas à en saisir la nature.

6.3.4 L'illusion mimétique

Rohan avait clairement indiqué qu'il n'entendait pas se rapprocher du réalisme : « Je ne penche pas pour la réalité que les gens appellent *real*. » 小生はリヤルと世の云ふ実に偏するにはあらず. Qu'entendait-il donc par là ?

Il faut se souvenir qu'à l'origine de la lettre, il y a l'interruption de *Higeotoko (Le Barbu)* :

> 髯男のつゞきも筆を取りさへ致せは議論めかしくばかり相なりとても事実を記するの文は癇癪にて煩はしくおぼえ直ちに一念の乱麻をたゝき付けたくむしやくしや致し候
>
> Dès que je prends le pinceau pour continuer mon *Barbu*, je me perds en polémiques. La prose qui transcrit des faits réels me rend colérique et me fait souffrir. Je m'emporte car j'ai tout de suite envie d'y insérer de force le fil enchevêtré de mes idées. *(RZ XXXIX 14)*

La première remarque réfère à la tournure qu'avait pris son roman. *Hige otoko* prend pour cadre historique la défaite de Takeda Katsuyori à la bataille de Nagashino en 1575. Rohan n'avait écrit que cinq épisodes, mais il entendait, sur le ton du conteur (« Que ceux qui daignent écouter écoutent, l'histoire que bien maladroitement je vais vous conter » 聞かうなら聞け、拙くも我語らむ), raconter l'histoire singulière (*kimyō na hanashi* 奇妙な話し) d'hommes de bien (*zennin* 善人) dans un monde sans foi ni loi. Il avait créé deux personnages fictifs, Baba Hidenaga et Miyama Nagimaru, appartenant aux deux parties adverses. Et les chapitres 2 à 5 s'étendent effectivement en de longues discussions : Hidenaga et un moine nommé Enkan, sur la résolution du guerrier à mourir au combat, Nagimaru et sa sœur, sur les moyens de servir son seigneur[514].

Le problème qu'éprouve Rohan semble provenir d'une tension entre les « faits réels » et son imagination envahissante. Rohan avait déjà tenté de traiter un matériau historique : la figure de Murakami Kiken dans *Kidanji* 奇男児 *(Un homme extraordinaire)*[515] et la dernière grande révolte aïnou de 1669 dans *Yuki funpun* 雪紛々 *(Flocons de neige)*[516]. Mais la préface de ce dernier révèle un état d'esprit sensiblement différent de celui du *Barbu* :

---

[514] Rohan changera radicalement cette introduction quand il complètera le roman en 1896.

[515] Publié en six livraisons dans le *Yomiuri shinbun* du 13 au 18 novembre 1889 *(RZ V 1-19)*. Murakami Kiken apparaît dans l'histoire des quarante-sept guerriers d'Akō. Il aurait insulté leur chef, Ōishi Kuranosuke, pour sa veulerie, ignorant qu'il préparait dans l'ombre sa vengeance. Apprenant plus tard son erreur, il se serait donné la mort devant la tombe de ce dernier. C'est l'histoire de cette méprise tragique que relate Rohan. Il convient de souligner que derrière cet épisode légendaire, il n'existe qu'un seul véritable document historique : le simple nom de Kiken qui figure sur une tombe du Sengakuji, le temple où les guerriers se donnèrent la mort.

[516] Interrompu après treize livraisons parues entre le 25 novembre et le 25 décembre 1889 dans le *Yomiuri shinbun (RZ VII 145-334)*. Un de ses disciples complètera l'œuvre en 1901 en suivant ses instructions.

> 時代物語りは多少の事実を取りて是を潤色し又は是より話頭を起す事普通の例なるが如くなれど、雪紛々は然らず、全く予の随意に書き流す積りなり。殊に昔し所謂蝦夷に付ての時代物語りなれば、歴史の不明、地理の不詳、人情風俗の知り難く察し難き点、及び同地の事に関せる書類の僅少にして然も曖昧なる点は、自然予をして随意に書流すより外に好策なしと感ぜしむるが故なり。但し人物の名称等は有名なる者を其儘用ふるもあるべく、出来事の幾分、風俗習慣の記事等に於ても実際に近き者少からざるべしといへども、（中略）雪紛々全体を挙げて露伴の放談と御見做し下され（後略）
>
> En général, l'auteur de récit historique prend un certain nombre de faits réels, les embellit et construit une histoire à partir de là[517]. *Flocons de neige* ne fonctionne pas ainsi. J'ai l'intention de laisser couler ma plume tout à fait librement. S'agissant d'un récit historique sur ceux que l'on appelait autrefois *ezo* [= aïnous], il y a des points historiques obscurs, une topographie approximative, des questions relatives aux mœurs qui sont difficiles à connaître ou même à deviner, en outre, les documents sur cette région sont rares et flous. C'est la raison pour laquelle j'ai senti que je n'avais pas d'autre option que d'écrire en suivant le fil de ma pensée. Toutefois, les noms des personnages célèbres resteront tels quels et un certain nombre d'événements et de descriptions de mœurs seront proches de la réalité. […] Mais] dans l'ensemble, vous pouvez considérer *Flocons de neige* comme les divagations de Rohan. […] *(RZ X 194-195)*

Bien que son entreprise se soit également soldée par un échec, Rohan n'éprouvait à ce moment aucune difficulté à relire des « faits réels » de manière très personnelle. La relative pauvreté de la documentation avait sans doute favorisé l'envol de son imagination. Ce n'est pas le cas de *Higeotoko* qui met en scène des personnages certes fictifs, mais qui évoluent dans un contexte historique beaucoup plus documenté. En un sens, cette forte contrainte extérieure pèse sur Rohan qui a toujours régné en tyran sur ses univers romanesques, manipulant les personnages à sa guise, multipliant les digressions anecdotiques, privilégiant l'idée originale plutôt que de sacrifier à un quelconque besoin de vraisemblance. La fiction historique lui fait cruellement ressentir qu'il est incapable de s'effacer derrière son roman : c'est un point important qui est développé dans la lettre. Mais d'un autre côté, la tension entre réalité historique et imagination romanesque dépasse la simple question de la vraisemblance. Bien que de manière encore confuse, n'est-ce pas la nature même du roman, en tant que fiction (indépendamment du réalisme ou idéalisme), que Rohan remet en cause ?

Bien sûr, il est encore au début de sa carrière, il croît encore au roman. Pourtant, il utilise dans la lettre des mots très durs à son égard : « univers diabolique » (*masaku no sekai* 魔作の世界), « scène d'illusionniste » (*genjutsusha ga tsukuridaseshi butai* 幻術者が作り出せし舞台), « chimères produites par une folle imagination » (*mōzō shosei no gen'ei kyokei* 妄想所生の幻翳虚影). Je pourrais facilement continuer à produire de tel roman, dit-il, mais au mieux ils ne seraient qu'une belle illusion, au pire, un mauvais spectacle

---

[517] Pour garantir la respectabilité de leur travail, les auteurs de *yomihon* notamment, avaient l'habitude de chercher une légitimation dans l'histoire : ils prétendaient ainsi présenter sous une forme plus accessible à un large public les valeurs morales qu'elle était censée receler. Cette vision est encore largement partagée par les écrivains du début de Meiji. (cf. p. 57)

de marionnettes. L'illusion mimétique, l'essence même du roman moderne occidental, ne serait-elle pas la cause de cette gêne ? Rohan critique le roman de Bakin, mais de manière assez symptomatique, il se révèle incapable de citer un exemple de « vrai roman véritablement *fūryū* ». Il n'en trouve l'incarnation que dans la poésie de Bashō. Dans la poésie précisément, pas le roman.

Après l'abandon de ses deux grands projets romanesques, *Fūryū Mijinzō* en 1895 et *Sora utsu nami* en 1905, Rohan s'éloigne rapidement des cénacles littéraires. Il écrit encore quelques nouvelles, songe à compléter *Sora utsu nami* pendant quelques années, avant de renoncer, presque définitivement, au *shōsetsu*. Parmi d'autres activités littéraires, il défriche alors le nouveau territoire, plus ou moins en parallèle avec Mori Ōgai, de ce genre particulier au Japon que l'on appelle communément *shiden* 史伝 (« chronique historique »).

Le revirement n'est ni soudain ni vraiment surprenant : il avait depuis longtemps donné une importance grandissante au travail de documentation dans l'élaboration de ses romans. C'est dans ce sens aussi qu'il entendait donner voix au réel dans le cadre de la fiction. Mais à mesure que sa suspicion à l'égard du fictif s'installait, quand il eut poussé à bout sans succès les frontières du roman qui se révéla impuissant face à la réalité de la guerre, le récit historique demeurait peut-être la seule issue. À condition de sacrifier la fiction.

La position de Rohan vis-à-vis de ses biographies historiques s'affirme au fil des introductions (ce ne sont pas des préfaces à proprement parler puisque ces considérations sur son activité littéraire font partie intégrante du récit). En voici trois extraits :

Yoritomo 頼朝 (1908) :

> 歴史家は、文明の歴史を供給するにおいて、その重大の任務と責任とを有している。歴史家にむかって、古の野史氏のなせるが如き興味ある小話を供給せんことを要求するのは、大いにまちがっている。この意味からして、古英雄の個人としての事跡は、漸くにして、今の歴史からは閑却されてもまたやむをえぬのである。しかし古英雄の個人としての事跡は、これを談ずる価値がないのではない。すくなくともその興味ある点において、これを抛棄すべからざるものがある。この頼朝は、そういう点から書いてみた。事実はみなもとづくところがあって、捏造や仮託はまったくなさぬのである。けれども無論歴史家の領域に入って、その真似をなしたのではない。いわば頼朝に関した一夕話を試みた。
>
> L'historien, en ce qu'il transmet l'histoire de la civilisation, a une lourde tâche, une lourde responsabilité. Demander à un historien de transmettre des petites histoires intéressantes comme le faisaient les anciens rédacteurs de chroniques officieuses serait une grave erreur. En ce sens, il est inévitable que les hauts faits personnels des héros d'autrefois finissent par être négligés par l'histoire aujourd'hui. Mais cela ne veut pas dire qu'il ne vaut pas la peine d'en parler. Du moins, il ne faudrait pas jeter les plus captivants. J'ai tenté d'écrire mon *Yoritomo* de ce point de vue. Tous les faits sont fondés ; je n'ai absolument rien inventé ni déguisé. Mais je n'ai évidemment pas pour

autant usurpé la place des historiens. J'ai tout simplement essayé de raconter une histoire, comme de celle qu'on raconte le soir, à propos de Yoritomo.

Unmei 運命 (1919) :

古より今に至るまで、成敗の跡、禍福の運、人をして思を潜めしめ歎を発せしむるに足るもの固(もと)より多し。されども人の奇を好むや、猶以て足れりとせず。是(ここ)に於て才子は才を馳せ、妄人は妄を恣にして、空中に楼閣を築き、夢裏に悲喜を画き、意設筆綴して、烏有の談を為(つく)る。或は微(すこ)しく本づくところあり、或は全く拠るところ無し。小説といひ、稗史といひ、戯曲といひ、寓言といふもの即ち是なり。作者の心おもへらく、奇を極め妙を極むと。豈図らんや造物の脚色は、綺語の奇より奇にして、狂言の妙より妙に、才子の才も敵する能はざるの巧緻あり、妄人の妄も及ぶ可からざるの警抜あらんとは。吾が言をば信ぜざる者は、試に看よ建文永楽の事を。

D'autrefois jusqu'à aujourd'hui, nombreux sont les événements susceptibles de plonger les gens dans leurs pensées et de leur tirer quelque émoi : victoires et défaites, heurs et malheurs. Pourtant, est-ce dû à leur curiosité ?, ils ne s'en satisfont pas. L'homme doué déploie tout son talent, l'homme fantaisiste laisse courir son imagination, ils bâtissent des tours dans les airs, décrivent tristesse et joie dans leurs rêves, couchent leurs idées sur le papier pour fabriquer des histoires invraisemblables. Elles ne s'appuient sur pas grand chose, voire n'ont carrément aucun fondement. Les romans, les histoires officieuses, les pièces de théâtre, les allégories sont tous de cet acabit. L'auteur pense pousser l'insolite et le merveilleux à l'extrême. Mais qui pourrait sonder le scénario de la Création ? Plus insolite que leurs phrases alambiquées, plus merveilleux que leurs propos extravagants. D'une finesse qui surclasse le talent des hommes doués, d'une audace qui dépasse l'imagination des hommes fantaisistes. Si vous ne me croyez pas, regardez seulement l'histoire de Jianwen et Yongle [les deux empereurs, protagonistes de *Unmei*].

Gamō Ujisato 蒲生氏郷 (1925) :

歴史家は歴史家だ、歴史家くさい顔つきはしたくない。伝記家と囚われて終うのもうるさい。考証家、穿鑿家、古文書いじり、紙魚の化物と続西遊記に罵られているような然(そう)様いう者の真似もしたくない。さればとて古い人を新らしく捏直して、何の拠り処もなく自分勝手の糸を疝気筋に引張りまわして変な牽糸傀儡(あやつりにんぎょう)を働かせ、芸術家らしく乙に澄ますのなぞは、地下の枯骨に気の毒で出来ない。おおよそは何かしらに拠って、手製の万八を無遠慮に加えず、斯(こう)様も有ったろうというだけを評釈的に述べて、夜涼の縁側に団扇を揮って放談するという格で語ろう。

L'historien est un historien. Je n'ai pas l'intention de poser comme tel. Me sentir contraint comme un biographe m'est tout aussi pénible. Philologue, documentaliste, tripoteur de manuscrits… je ne veux pas singer ces « mites mutantes » comme les insultait l'auteur de la *Suite au Voyage en Occident* [*Xu Xiyou Ji*, début XIX^e^ s. ?]. Cela dit, je suis incapable, par égard pour les vieux os, de prendre les airs spirituels de l'artiste qui remodèle les personnages du passé et, sans aucun fondement, tire librement les fils dans le mauvais sens pour en faire de drôles de marionnettes. Je vais raconter, en me reposant dans la plupart des cas sur quelque fondement, sans ajouter impunément des mensonges de mon cru, mais en commentant simplement par quelques supputations, un peu comme on bavarde librement sur l'*engawa* par une fraîche nuit d'été, un éventail à la main.

Rohan semble avoir déclaré une guerre totale à l'idée de fiction. Tout ce qu'il va raconter, prétend-t-il, sera dûment fondé sur des faits avérés, des documents. Il s'aligne ici sur la vision néo-confucéenne de l'histoire et du roman (cf. p. 57). Il était en effet courant pour les auteurs de *yomihon* à Edo ou de roman politique à Meiji de situer leur travail en complément de celui des historiens. Yano Ryūkei, par exemple, se défendait dans son *Keikoku bidan (Une belle histoire de gouvernement)* d'altérer les faits historiques ;

son travail de romancier n'aurait consisté qu'à ajouter quelques « enjolivements ». Mais Rohan réfute cette conception du romanesque : il refuse catégoriquement toute invention, toute fantaisie, n'accepte que les faits et les commentaires. Son *shiden* semble ainsi naviguer quelque part dans les eaux troubles entre les territoires de l'histoire et du roman.

Cherchant à expliquer les causes de cette réfutation, Noborio Yutaka[518] a montré qu'une résurgence de la pensée néo-confucéenne[519] se manifeste dans ses écrits vers la fin de l'ère Meiji et à l'ère Taishō en deux directions : ses traités éthiques (*Doryokuron* 努力論 *De l'effort*, 1912 ; *Shūseiron* 修省論 *De l'introspection*, 1914 ; etc.) et ses nombreuses contributions, au ton moraliste, dans la presse féminine et enfantine. Rohan y adopte la pose de l'érudit confucéen, qui donne du poids à l'application pratique, s'implique dans les affaires publiques et… fait peu de cas de la fiction romanesque. Noborio cite à l'appui ce passage de *Tōka kashin* 燈下可親 *(Lecture intime sous la lampe)*[520] :

> 人の年なほ弱き時は、歴史伝記のたぐひの、正しきを読むが益多し。余暇ありとて、小説作り物語の、吾が心に叶ひておもしろく思はるゝやうなるを読むは、小益無きにもあらねど、或は大害あり。
>
> 小説作り物語の類はもとより浮きたることを記せるものにて、定かなるものを記せるものにはあらず。年若く、心清き人の、かゝるものを読むは、たとへば土軟かに地肥えたる花壇に、何とも知れぬ草花を植うるがごとし。花壇の為に惜しむべし。
>
> Une personne, encore dans l'âge tendre, a beaucoup à tirer de la lecture de ce qui est juste, comme les livres d'histoire ou les biographies historiques. Lire pendant ses loisirs ce qui lui paraît intéressant afin de satisfaire ses désirs, comme des romans ou des histoires fictives, n'est certes pas sans le moindre profit, mais peut se révéler fort nuisible.
>
> Les romans et les histoires fictives relatent des choses frivoles, rien de solide. Quand une personne jeune et pure lit ce genre de livres, c'est comme si l'on plantait des herbes inconnues dans le sol souple et fertile d'un parterre de fleurs. Il faut s'en abstenir pour son bien.

Une position qui trouverait écho dans la préface qu'il rédigea pour son recueil de treize biographies de personnages historiques chinois qui étaient tous impliqués dans la pratique de la poésie, *Yūjōki* 幽情記 (*Récits d'émotions profondes*, 1919) :

> 吾たゞ吾が燈前茶後の閑事業、世に無毒にして人に小補あるを得ば、望外の幸とするのみ。
>
> Si je pouvais simplement, avec mes propos d'oisif à l'heure du thé, être d'une petite aide pour les gens, sans devenir un poison pour la société, mon bonheur dépasserait toutes mes attentes.

---

[518] NOBORIO Yutaka 登尾豊, « *Yūjōki* no shūhen – Rohan no Meiji kara Taishō e » 『幽情記』の周辺－露伴の明治から大正へ (Autour de *Yujōki* – Rohan et le passage de Meiji à Taishō), in *Kōda Rohan ronkō* 幸田露伴論考 *(Essais sur Kōda Rohan)*, Gakujutsu shuppan-kai 学術出版会, 2006, pp. 174-177.

[519] D'une plus manière générale, Yanagida Izumi note que si le bouddhisme a exercé une forte influence sur la pensée du jeune Rohan, dans l'ensemble, excepté certains concepts comme la loi de causalité (*inga* 因果) ou le principe des renaissances (*rinne* 輪廻), il se nourrit intellectuellement de pragmatisme néo-confucéen et de métaphysique taoïste. (*Kōda Rohan* 幸田露伴, 1942, pp. 440-441).

[520] Septembre 1916 in *Omoshiro kurabu* 面白倶楽部. Le titre est une citation d'un vers de Han Yu qui évoque les longues soirées d'automne où il fait bon lire à la lueur de la lampe.

Cette condamnation sèche du roman (comme « nuisance », « poison ») rappelle certes les propos les plus hargneux des confucéens anti-roman, comme Nakamura Masanao (cf. p. 54). Mais il faut souligner que dans le second cas, le contexte d'énonciation est différent, et il est clair que Rohan feint de poser en érudit confucéen qui déplore l'inutilité de la littérature : une posture d'humilité qui n'est pas sans rappeler celle du lettré d'Edo *(bunjin)*[521]. Toujours est-il que, conclut Noborio, sa méfiance à l'égard de la fiction (on retrouve dans cette préface toujours le même refus d'invention) est certainement plus conditionnée par cette résurgence de la pensée néo-confucéenne que par une quelconque révolte contre les tendances littéraires de son époque.

Noborio souligne un autre élément dans la préface de *Yūjōki*, déterminant pour mieux saisir la nature des créations littéraires de Rohan après 1905. Celui-ci déclarait avoir rassemblé dans cet ouvrage des « histoires qui ont une intrigue » (*suji no aru monogatari* 筋のある物語). Ce qui suggère qu'il refuserait la fiction, mais pas la mise en intrigue romanesque. Si l'on prête attention aux préfaces des *shiden* citées ci-dessus, on remarquera qu'il semble envisager l'acte d'écriture comme un acte de *raconter*. Tout en insistant sur le fait qu'il n'inventera rien, qu'il se bornera tout au plus à faire quelques commentaires ou suppositions, il semble surtout rechercher le ton du conteur, pas le discours aride de l'historien, mais la décontraction de celui qui raconte une histoire un soir d'été. Mettre en intrigue l'histoire contenue dans les documents (et chez Rohan, il faut prendre « document » au sens large de « trace du passé », incluant aussi bien les versions « officielles » de l'histoire que les rumeurs colportées par les légendes) signifierait simplement la raconter. Il y a évidemment aussi une mise en intrigue, une sorte de romanesque, dans l'histoire des historiens. Mais le *shiden* de Rohan s'en distingue principalement par la structure enchâssée qu'implique son procédé narratif et par le fait qu'il paraphrase (raconte) volontiers ses sources. On pourrait ajouter : par ce qu'il tente de saisir la psychologie de ses personnages, les jugements parfois assez subjectifs qu'il porte sur les faits ou tout simplement par le style.

Vers la fin de sa vie, Rohan revient dit-on au « roman ». Il n'avait pas publié de nouvelle « création » depuis longtemps quand Shimomura Ryōichi 下村亮一, éditeur de *Nihon hyōron* 日本評論, vint le trouver pour lui demander une contribution à sa revue. Il n'avait fixé aucun sujet et lui avait même dit que s'il ne voulait pas écrire quelque chose, il écouterait volontiers ce qu'il voudrait bien lui raconter. Rohan acquiesça et lui dicta en deux jours, sans qu'il ait été sollicité dans cette direction, un « roman » : *Gendan* 幻談 (*Histoires fantomatiques*, 1938). Il corrigea par la suite le

[521] On songe par exemple à Narushima Ryūhoku qui, en épigone du *bunjin*, se présentait comme un « homme inutile » (cf. note 256).

manuscrit sténographié et écrivit même pour *Nihon hyōron* trois autres récits : *Yuki tataki* 雪たゝき (*Balayer la neige*, 1939), *Gachō* 鵞鳥 (*L'Oie*, 1939) et *Renkanki* 連環記 (*Récits enchaînés*, 1941). L'acte de dicter son premier récit revêt ici une importance particulière, que l'on aura devinée. Malgré ses soixante-dix ans passés, Rohan était parfaitement capable de tenir le pinceau, mais il choisit précisément de raconter son histoire (il s'adresse directement au lecteur en usant des formes de politesse : « L'histoire que je vais vous conter à présent est une histoire de mer, mais pour commencer laissez moi vous raconter une histoire de montagne. » 今お話し致そうというのは海の話ですが、先に山の話を一度申して置きます). C'est cela qui l'intéressait dans le « roman ». Il faut mettre ici roman entre guillemets, car si son récit ne tient pas vraiment de la biographie historique, il y adopte la même posture de suspicion à l'égard de la fiction. La première histoire est tirée du récit de l'expédition au Cervin rapporté par Edward Whymper dans son *Scrambles among the Alps* (1871). Rohan suit en gros le développement du récit original (traduit en japonais en 1936), qu'il paraphrase et commente. La seconde histoire, il prétend l'avoir entendue d'un ami de pêche. L'important est que dans les deux cas, il se « contente » de raconter une histoire qu'il tient pour véridique (pas de fiction donc[522]), comme si en dictant, il racontait l'histoire tel qu'il s'en souvient, avec ses propres mots. Son travail serait donc principalement double : mise en intrigue (choix d'une scénographie, « je vais vous raconter l'histoire… », et d'un agencement narratif) et reformulation (« avec mes termes à moi »).

La quintessence de cet art du *raconter* est sans doute atteinte dans sa dernière œuvre, *Renkanki*, une chronique historique autour de Kamo no Yasutane, dont voici un extrait :

> 保胤は遂に寛和二年を以て、自分が折角こしらえた繭を咬破って出て、落髪出家の身となって終った。戒師は誰であったか、何(ど)の書にも見えぬが、保胤ほどの善信の人に取っては、道の傍(かたえ)の杉の樹でも、田の畦の立杭でも、戒師たるに足るであろうから、誰でも宜かったのである。多武峰の増賀上人、横川の源信僧都、皆いずれも当時の高僧で、しかも保胤には有縁の人であったし、其他にも然るべき人で得度させて呉れる者は沢山有ったろうが、まさか野菜売りの老翁が小娘を失った悲みに自剃りで坊主になったというような次第でもあるまいに、更に其噂の伝わらぬのは不思議である。匡房が続往生伝には、子息の冠笄纔(かんけいわずか)に畢るに及んで、遂に以て入道す、とあるばかりだ。それによれば、何等の機縁が有ったのでも無く、我児が一人で世に立って行かれるようになったので、予(かね)ての心願に任せて至極安穏に、時至って瓜が蒂から離れるが如く俗世界からコロリと滑り出して後生願い一方の人となったのであろう。保胤の妻及び子は何様(どん)な人であったか、更に分らぬ。子は有ったに相違ないが、傍系の故だか、加茂氏系図にも見当らぬ。思うに妻も子も尋常無異の人で、善人ではあったろうが、所謂草芥とともに朽ちたものと見える。
>
> En l'an 2 de l'ère Kanwa [986], [Kamo no] Yasutane sortit enfin du cocon qu'il s'était confectionné avec attention et prit la tonsure du moine. Qui était son maître ? Aucun livre ne le mentionne. Pour un fervent croyant du bien de la trempe de Yasutane, un cryptomère au bord du chemin ou un

[522] Ces quatre récits tardifs reposent d'ailleurs tous sur quelque « fondement », c'est-à-dire des documents écrits.

> piquet le long d'une rizière auraient certainement pu lui servir de maître, alors qu'importe. Le Saint Sōga de Tōnomine ou le Bonze Genshin de Yokawa étaient tous deux des moines de haut rang à cette époque et ils étaient en outre liés à Yasutane. Il y avait sans doute beaucoup d'autres personnes qui auraient pu l'ordonner. Ne s'agissant pas de l'histoire d'un vieux maraîcher qui se serait rasé le crâne par tristesse d'avoir perdu sa petite fille, il est tout de même étrange qu'il n'ait filtré aucune histoire à ce sujet. Dans le *Zoku [honchō] ōjō-den* de [Ōe no] Masafusa, il est uniquement mentionné qu'il est entré en religion peu avant la fin de la cérémonie de maturité de son fils. À en juger d'après cette source, ce n'est pas qu'il fût particulièrement porté pour la robe, mais son propre enfant étant devenu capable d'avancer seul dans le monde, il laissa sans doute parler son cœur et, tout à fait paisiblement, comme le fruit mûr tombe de l'arbre quand vient son temps, il se laissa glisser hors du monde vulgaire et finit sa vie comme un homme de foi. Qui étaient la femme et l'enfant de Yasutane ? Nous n'en savons rien. Il est certain qu'il avait un enfant, mais sans doute devait-il appartenir à une branche parallèle, car il ne figure nulle part dans la généalogie des Kamo. Je pense que sa femme et son enfant étaient des gens ordinaires. Ils étaient sans doute bons, mais ils ont disparus [de l'histoire] comme pourrissent les herbes sauvages.

Pour éclairer la position de Rohan, il peut être intéressant de tirer un parallèle avec Mori Ōgai qui, comme lui, abandonna le roman pour écrire des récits et chroniques historiques. Il s'était déjà écarté un temps de la création romanesque après la publication de nouvelles romantiques en 1890, puis était revenu en scène en 1906, produisant, dans les dernières années de l'ère Meiji, des romans avec une certaine frénésie. Mais le changement d'ère marque un tournant dans son écriture et signe son adieu au roman, car il semble refuser catégoriquement cette appellation générique à sa production littéraire ultérieure. Pourquoi Ōgai a-t-il abandonné le roman et refuse-t-il à ses *denki* toute classification en ce sens ? Selon Emmanuel Lozerand[523], ce changement est parallèle à un mouvement d'« attrait et répulsion à l'égard du romanesque », la répulsion étant dictée par le caractère figé du roman (qui utilise des schémas narratifs fixes) et par le fait que les images qu'il véhicule seraient « fascinantes mais par essence mensongères »[524]. Mais attention, refus du roman ne veut pas dire que dans les *denki* le *romanesque* soit complètement évacué. Il est toujours présent, jouant à plusieurs niveaux, semant derrière lui des traces de roman policier, de roman d'éducation, de saga familiale, en somme, tout son « fumet savoureux ». Au point qu'il peut être considéré comme le dernier « constituant élémentaire » du *denki*, sur une liste de dix : 1. effet d'érudition, 2. mise en scène de la recherche, 3. citation de documents bruts, 4. recours aux anecdotes, 5. style généalogique, 6. style des annales, 7. biographies parallèles, 8. propension à la digression et 9. importance de la place du narrateur-auteur[525]. Le romanesque des *denki* consisterait, grosso modo, en leur capacité « à faire

[523] *Récits et chroniques historiques d'Ōgai Mori Rintarō (1912-1921),* thèse de doctorat présentée à l'INALCO, 1995.

[524] *Ibid.*, p. 524.

[525] *Ibid.*, p. 755.

rêver ou attendre, mais aussi cet élan intérieur qui les conduit à associer l'émotion à la réflexion »[526]. Plus largement, ce qui distingue la chronique historique du roman tiendrait à ce que « l'extrême fragmentation de la narration d'une part, la mise en perspective des éclats du passé ainsi obtenus d'autre part, autorisent une recomposition de la durée. La biographie ordinaire, avec ses tendances à l'hagiographie ou à la charge, cède la place à une méditation sur les traces, leur transmission et leur évanouissement. La scansion très particulière des chroniques, avec leurs déserts et leurs oasis, leurs pulsations digressives, bouscule un lecteur habitué aux confortables mirages d'un passé reconstruit en trompe-l'œil [...]. L'histoire n'est pas racontée par un narrateur absent, deus ex machina, mais par un enquêteur présent, patient, en admiration devant un héros qu'il respecte, qui raconte dans l'œuvre même comment il en est venu à l'écrire. Les 'chroniques historiques' sont invention d'une forme nouvelle qui bouleverse les rapports du réel et du fictif, casse les moules ordinaires de la biographie, excède et désarçonne les notions littéraires reçues. Elles mettent en place [...] une vision originale du temps, de la mémoire et du passé, qui laisse place aux irrégularités, au travail de l'anamnèse comme aux surprises de la réminiscence »[527].

Ainsi, chez Ōgai, l'écriture de la chronique serait une attaque contre le roman[528], autant dans sa dimension mimétique (son « essence mensongère ») que diégétique (la chronologie de la narration). La comparaison avec Rohan mériterait une étude plus poussée[529], mais il apparaît déjà que, par son attachement à l'intrigue et à la narration, ce dernier ne vise pas l'éclatement diégétique. Inversement, la relation de (ra)conteur

---

[526] *Ibid.*, p. 833.

[527] *Ibid.*, pp. 855-856.

[528] Il y a, semble-t-il, chez Ōgai une conscience nettement marquée de jouer contre le roman. Il s'interrogeait ainsi en 1913, préfaçant *Jūgo* 銃後 *(Derrière le front)* de Sakurai Tadayoshi : « La conception présente selon laquelle le roman est une fiction, éloignée de la réalité, ne va-t-elle pas progressivement s'effondrer ? » (現に小説は架空なものだ、事実で無いものだと云ふ見解は、次第に破れて行くでは無いか) (*Ibid.*, p. 856)

[529] Dans « Rekishi shōsetsu mata wa shiden kara mita Rohan to Ōgai » 歴史小説または史伝から見た露伴と鴎外 (Rohan et Ogai vus à travers leurs récits et chroniques historiques), Fukumoto Kazuo s'essaie à la comparaison, nuançant la vision établie qui oppose les chroniques tardives d'Ōgai centrées sur les médecins confucéens de l'École de vérification des preuves (*kōshōgaku* 考証学, c'est-à-dire la philologie chinoise des XVII-XVIII[e] siècles) à celle de Rohan qui montrent une préférence pour les guerriers du XVI[e] siècle, pour démontrer la transversalité des thématiques et l'esprit d'émulation qui animait les deux auteurs. Il peine toutefois à dépasser l'analyse des influences croisées : une véritable étude de fond reste encore à faire… (in FUKUMOTO Kazuo 福本和夫, *Nihon runessansu shiron kara mita Kōda Rohan* 日本ルネッサンス史論から見た幸田露伴 *(Kōda Rohan du point de vue de l'histoire de la Renaissance au Japon)*, Hōsei Daigaku shuppan-kyoku 法政大学出版局, 1972, pp. 295-313)

qu'il lie avec le lecteur mine davantage l'illusion mimétique, puisque par l'affirmation de sa présence même, il empêche ce dernier de faire *comme si*.

Bien qu'exprimées de manières parfois confuses, les premières interrogations de Rohan en matière de littérature tournaient autour de la question du vraisemblable. En critiquant le fantastique de Bakin, en prônant l'effacement du narrateur ou en défendant la responsabilité éthique, il semblait avoir adhéré aux principales thèses de la littérature réaliste. Mais dans ses réalisations, il paraît incapable de se soumettre à l'exigence de vraisemblance qui lui commande de brider son pouvoir d'imagination. Toutes ses tentatives d'alignement esthétique et éthique sur la réalité ordinaire sont vouées à l'échec. Simple lassitude peut-être. Mais au-delà, il semble que le cœur du problème soit devenu le roman lui-même, pressenti comme incapable de décrire le réel. Il ne sera résolu qu'en abandonnant ce qui dans le roman fait écran à la réalité, c'est-à-dire la fiction.

Il ne s'agit pas ici de prétendre que les doutes exprimés en 1890 tendent vers une finalité qui serait, mettons, l'écriture de *Renkanki* cinquante ans plus tard, mais surtout de montrer d'un côté la récurrence des doutes esthétiques et éthiques autour de la fiction romanesque et, de l'autre, de souligner le fait que, au-delà des formes (des genres), l'œuvre de Rohan semble traversée de part en part par cet art du *raconter* (c'est le trait principal qu'il retient du romanesque, après avoir mené le genre dans une impasse). Le *raconter*, comme un défi lancé au roman mimétique que tenta d'imposer la tendance majoritaire dans la littérature japonaise moderne, constitue peut-être bien l'essence du *style* de Rohan.

CONCLUSION

Je posais en introduction que dans ses jeunes années d'écrivain, entre 1889 et 1894 environ, Kōda Rohan construit son identité littéraire en adoptant la posture de l'écrivain *fūryū*. Cette approche, au-delà de l'étude de cas ponctuel et les différents éclairages qu'elle pouvait apporter sur une période précise de l'histoire littéraire, un écrivain ou une notion esthétique, visait à amorcer une réflexion plus générale sur l'émergence de l'écrivain « moderne » au Japon et son rapport avec ce moyen d'expression privilégié qu'était devenu le roman, et dans un second temps, sur la nature même de ce roman moderne japonais dont j'avais souligné d'emblée l'aspect hybride et protéiforme. Avant de mener plus loin ces considérations, il convient de rappeler brièvement les acquis de mes investigations concernant la proposition de base.

Le terme *fūryū* apparaît pour la première fois dans les écrits de Rohan, avant même qu'il soit reconnu comme romancier, dans ses premières compositions poétiques datées entre 1883 et 1887. C'est le début d'un attachement particulier qui perdurera jusque vers 1894, période durant laquelle il conçoit pas moins de sept récits qui arborent ce terme en titre, se réclame plusieurs fois ouvertement de cette esthétique, tantôt dans un poème (*Yūgendō zappitsu*, *Jukkai*), un essai (*Ichiwan no chawan o Ningestu-koji ni susumu*, *Suki na koto*) ou une lettre (à Tsubouchi Shōyō, à Chizuka Reisui), écrit un journal de voyage (*Ekishin kōgo*) où le mot apparaît avec une insistante récurrence… La prégnance de l'idée de *fūryū* durant cette période est une évidence.
En revanche, la raison pour laquelle Rohan s'en détourne après la guerre sino-japonaise est moins claire. Le fait est que beaucoup d'événements concomitants, au niveau de sa vie intime et professionnelle ou plus largement des changements dans l'air du temps, marquent un tournant dans sa carrière littéraire. On a évoqué sa grave maladie, son mariage, sa lassitude pour le roman, la cessation de *Kokkai*… On ajoutera que la guerre avait entraîné dans son sillage une reconfiguration de la cartographie du monde des lettres avec l'émergence de nouveaux écrivains et de nouvelles tendances, notamment une résurgence de la veine réaliste. Rohan se voit ainsi amener à renégocier sa position au sein du *bundan*. Ce n'est pas une prise de distance, comme il le fera après la guerre russo-japonaise, mais un redéploiement de ses forces. Le premier pas, et le plus significatif, dans cette direction est le rôle de promoteur de jeunes talents qu'il entend se donner en prenant d'un côté en main l'édition de la revue *Shinshōsetsu* et, de l'autre, à travers son activité critique dans *Sannin jōgo* puis *Unchūgo*. Il n'abandonne

pas pour autant la fiction, mais découvre de nouveaux horizons : récit historique, relecture d'épisodes légendaires, expérimentation du style *genbun-itchi*.

Ce repositionnement, qui s'accompagne de l'évanouissement de certains traits dans son écriture (le cocasse, le fantastique, voire le fictif), donne un éclairage rétrospectif sur ce que furent ses premières années de romancier. Chacune a ses singularités, bien sûr. 1889 annonce son entrée fulgurante dans le *bundan* avec la publication de *Tsuyu dandan* puis *Fūryūbutsu*. 1890 est l'année du *Yomiuri* et de l'« ébranlement spirituel », un moment critique où les tensions internes de son écriture ressortent le plus crûment. 1891 voit la parution dans *Kokkai* de ses grands romans : *Tsuji jōruri*, *Nemimi deppō*, *Isanatori*, *Gojūnotō*. 1892 marque un moment de repos et d'intense fréquentation du groupe de Negishi, qui donnera naissance néanmoins à la publication de son recueil de journaux de voyage, *Chintō sansui*. 1893 et 94, enfin, sont accaparées par la rédaction de son roman-fleuve inachevé, *Fūryū Mijinzō*. Elles sont toutefois traversées par une certaine homogénéité que j'ai cru déceler dans la relative unité de sa posture auctoriale. Entre 1890 et 1895, Rohan est un feuilletoniste, au *Yomiuri* puis à *Kokkai*, qui veut s'imposer dans le *bundan* par la force de son écriture romanesque en laquelle il a entièrement foi. Mais c'est aussi le « Bonze de Yanaka », pour reprendre le sobriquet que lui avaient donné ses amis en raison de son goût pour le zen et du crâne rasé qu'il arborait durant ces années-là ; un personnage qui plus généralement s'évertue, notamment par un travail d'autoreprésentation dans ses œuvres, à se donner l'air dégagé d'un *fūryūjin*.

Ce dénominatif est sujet à caution. Si je l'ai employé pour qualifier la posture du jeune Rohan, ce n'est pas uniquement pour prêter foi aux allégations qui fonderaient son identité de *fūryū shōnen* « jeune homme *fūryū* » (*Yūgendō zappitsu*) ou de *fūryūgaru otoko* « homme qui se pique de *fūryū* » (lettre à Chizuka Reisui), mais aussi et surtout parce qu'il me paraît le plus fédérateurs de tous les indices posturaux observés durant cette période.

Ces indices sont classés en deux catégories par la socio-poétique, selon qu'ils relèvent ou non du discours. Concrètement, on rattachera par exemple son « look » de moine zen (crâné rasé, vêtement traditionnel) ou son goût affiché pour la boisson et les maisons closes (quand il se présente ivre à une assemblée d'écrivain) à cet ensemble de conduites non verbales de présentation de soi. C'est le genre d'indices qui ferait le pain béni des biographes et journalistes, mais force est de constater, peut-être à cause de la distance temporelle, que la récolte d'informations de ce côté-là est plutôt faible. Elles confirment néanmoins le penchant excentrique du personnage qui se prolonge dans son discours. L'image de l'auteur qu'il construit, son ethos, constitue le second versant de la notion de posture, le plus apte sans doute à retenir l'attention du « littéraire ». S'y rattachent le travail de figuration de soi dans ses nombreux textes à caractère

« autobiographique » (où il se présente tantôt comme un lettré dilettante, un moine sarcastique et excentrique, un voyageur nonchalant ou intrépide, un écrivain cocasse…), ainsi que des options linguistiques, stylistiques ou encore thématiques (écrire en langue « classique » par opposition au *genbun-itchi*, références intertextuelles copieuses à la mythologie bouddhique…). L'analyse de ces éléments montre que sa posture s'inspire de l'image du *fūryūjin*.

J'ai défini globalement *fūryū*, quand il s'apparente le plus à un concept esthétique doublé d'une éthique de vie, comme ce qui relève d'un mouvement d'émancipation de l'ordinaire, de la norme, pour se fondre dans la jouissance du beau. Deux éléments majeurs constituent le cœur de cette définition : le détachement du « vulgaire » *(zoku)* et l'esthétisation de la vie. Comment s'articulent-ils dans la pensée de Rohan ?

La question du détachement est présente à plusieurs niveaux. Il y a d'abord chez Rohan une véritable aspiration à la transcendance. On connaît désormais son goût pour le bouddhisme et l'on sait qu'il a réellement songé à embrasser la vie monacale. C'est cela qui a sans doute fait dire à Satō Haruo qu'il est le plus « spirituel » des *fūryūjin* modernes. L'imaginaire qui nourrit ses fantasmes identitaires est aussi largement fondé sur une esthétique du détachement (*haikai*, zen, taoïsme…). Stylistiquement et thématiquement, il montre une forte propension à rechercher l'insolite (de la métaphore cocasse au sujet qui étonnera le lecteur) qui peut également se lire comme un dédain du commun. Ses excentricités, mais aussi ce que l'on pourrait appeler son goût de la transgression (du tabou de la maladie ou la mort dans sa description d'O-Tae, de la licence avec *Enmaden*, de la religion dans *Shōdensama* ou *Dokushushin*), visent pareillement l'émancipation par rapport à la norme. En un sens, même ce qu'il a appelé le « véritable *fūryū* », qui exigerait non pas l'éloignement du vulgaire mais au contraire que l'on s'y plonge, reste cantonné au domaine de l'élégance *(ga)* puisqu'il s'agirait grosso modo de « regarder le monde ordinaire comme on contemple la lune et les fleurs » (préface à *Fūryū Mijinzō*). Ce que je voudrais relever enfin est que le détachement chez Rohan est presque toujours incomplet, imparfait, et donc, problématique. D'après Kuki Shūzō, le *fūryūjin* détruit la norme, se détache du vulgaire, pour reconstruire ensuite un univers de jouissance artistique où il trouve une forme d'apaisement. Mais pour le cas de Rohan, il me semble plus juste, plutôt que de recourir à l'image destruction-reconstruction, de parler d'un en-deçà de la transcendance, au sens où, dans ses romans par exemple, la tranquillité n'est jamais atteinte, toujours ambiguë, malgré les *happy-ending*. Si les premières œuvres mettent plutôt en scène le mouvement d'émancipation qui se termine par une paix apparente (*Fūryūbutsu, Gojūnotō, Isanatori*), il y a toujours un prix à payer (aliénation dans l'imaginaire, bafouement des règles sociales, meurtre et remords qui s'ensuivent), qui sera de plus en plus souligné dans les œuvres ultérieures (déchirement mental :

Fūjibumi, mort : *Kekkōsei*, sarcasme : *Futsuka monogatari,* pétrification : *Shin Urashima Tarō*, etc.). Ainsi, la transcendance de *fūryū* est toujours présentée comme problématique : un tiraillement entre le *ga* et le *zoku*. C'est de cette dialectique que naît son écriture.

Le *fūryūjin* aime non seulement marquer sa distance avec le vulgaire, mais il montre également une tendance à faire de sa vie une quête à la poursuite du beau. Chez Rohan, qui a peut-être en plus la propension de l'*edokko* à se mettre en avant avec ostentation, elle confine à ce que j'ai appelé une esthétique du paraître, qui ressort crument dans ces œuvres où il se met en scène directement et de manière assez théâtrale.

Le travail de figuration de soi passe chez Rohan par une relecture de la tradition littéraire. À ce sujet, on peut dire qu'il partage le goût de ses contemporains – des fils de samouraïs, pour la plupart, dotés d'une solide éducation confucéenne – pour les classiques chinois, le *gesaku* d'Edo ou les grands *xiaoshuo* des dynasties Ming et Qing. Il participe à la renaissance de la littérature de l'ère Genroku (Bashō et Saikaku notamment), se distingue par sa profonde connaissance des canons bouddhiques et, dans une moindre mesure, taoïstes. En quoi sa relecture du passé concerne-t-elle la posture du *fūryūjin* ? Disons qu'elle se singularise le plus là où elle touche à l'esthétique de *fūryū*, en particulier sa tendance érémitique. Il y trouve des points d'accroche à ses fantasmes identitaires, parfois incarnés par des personnages précis comme Saigyō et surtout Bashō, ou plus diffus, comme l'image du moine zen, du poète chinois ou du lettré dilettante. L'autre pan de *fūryū*, plus sensuel, n'est pas complètement absent de ses mises en scène : il affiche parfois son penchant pour les quartiers de plaisirs ou son érudition dans les domaines de la littérature libertine. Mais on ne peut pas dire qu'il pose en véritable « connaisseur », comme le firent Narushima Ryūkoku ou plus tardivement son épigone Nagai Kafū. On comprend vite par ailleurs, qu'à la différence de Bashō, dont il avait projeté la biographie, chez Saikaku, ce n'est pas tellement l'homme qui l'attire, mais l'œuvre, dans sa dimension stylistique notamment. Toujours est-il que tout « traditionnaliste » qu'il puisse paraître, Rohan ne sombre jamais dans le passéisme ni même la nostalgie. On observe une continuité entre le sarcasme zen et le cocasse qu'il apprend en fréquentant le groupe de Negishi, entre l'art de l'amour chez Saikaku, qui peut mener à la sublimation du désir, et l'amour platonique qu'il lit peut-être dans le christianisme. Évidemment, toutes les facettes de l'image de Rohan ne peuvent pas se réduire à *fūryū*. Le terme fait certes preuve d'une étonnante porosité, mais il reste certains éléments avec qui il s'accommode mal, notamment l'ambition. À en juger d'après le personnage, Rohan me paraît un jeune écrivain extrêmement ambitieux, mais cela me conforte d'autant plus dans l'idée qu'il

joue au *fūryūjin*, parce qu'il n'a de cesse de claironner son désintérêt pour l'argent et la gloire.

Mais Rohan ne pose pas en *fūryūjin* uniquement dans les textes où il dit « je ». Il faut en effet rappeler que la notion de posture ne se limite pas à l'autoreprésentation mais engage plus largement l'image de l'auteur construite par le discours. Autrement dit, l'adoption d'une posture de *fūryūjin* se convertit aussi en options linguistiques et stylistiques. Par la connivence qu'il cherche à établir avec le lecteur ou sa propension à traiter de matériaux insolites, Rohan affirme sa qualité de *fūryūjin*. Mais le plus intéressant est que, inversement, les tensions qui traversent son écriture – dans le choix du matériau (insolite *vs* ordinaire, fiction *vs* réalité) ou de la position du narrateur (effacé ou non, observateur ou acteur), mais aussi les contraintes imposées par la publication en feuilleton – remontent au niveau supérieur et remettent en question sa conception de *fūryū*.

Ainsi, le masque du *fūryūjin* cache de nombreuses fissures. D'où peut-être cet étonnant éclatement de l'œuvre romanesque du jeune Rohan. Œuvres scindées *(Daishijin)*, avortées *(Suikyōki, Miren, Mujin, Inmyō engi)*, puis parfois reprises *(Fūryūma, Higeotoko, Futsuka monogatari, Shin Hagoromo monogatari)* ou complétées par un disciple *(Yuki funpun, Fūryū Mijinzō)*, compactées *(Ikkōken, Isanatori)*… sans compter les simples retards dans la parution. Il était certes de ce genre d'auteur qui aiment laisser reposer et mûrir leurs idées ; il avait par ailleurs la plume relativement coulante : il écrivait vite et corrigeait peu. On ne peut s'empêcher de penser pourtant que, pour lui, l'écriture n'allait pas de soi.

Que peut nous apprendre l'examen des tensions qui traversent cette écriture sur la littérature « moderne » au Japon ?

Notons d'abord que si Rohan semble particulièrement enclin à se donner des airs de *fūryūjin*, il n'est de loin pas le seul écrivain à concevoir la littérature dans cette optique-là. On a relevé à quel point le terme était encore vivace sous la plume de ses contemporains. Et il faut bien reconnaître que *fūryū* procède d'un dévouement à l'art pour l'art et que l'idée d'une littérature libérée du joug de la morale, de la politique ou du divertissement, est largement partagée par les jeunes écrivains du *bundan* de Meiji (même si certains rejettent *fūryū* parce qu'ils l'associaient précisément au divertissement). La plupart semblent mus par une sorte de vocation et ils entendent se dédier à leur art avec tout le sérieux possible. Mais ces auteurs qui ont foi en la littérature comme un art noble et pur doivent aussi, comme le cas de Rohan l'a montré, négocier avec les contraintes du marché de l'édition. Et c'est un dilemme difficile à assumer pour beaucoup d'entre eux.

Mais pourquoi cette tension entre une aspiration à un idéal artistique et des contraintes matérielles serait-elle plus vive chez ces auteurs-là, alors qu'elle présente tous les aspects d'un topos de la littérature moderne, à partir du moment où émerge un marché du livre et que l'écrivain se professionnalise, c'est-à-dire, dans le cas du Japon, depuis le milieu de la période d'Edo ? Il faut bien comprendre que le champ de ce qu'on appelle aujourd'hui littérature, les belles-lettres, était notamment régi à Edo par la logique bipolaire de l'élégance *(ga)* et du vulgaire *(zoku)* (cf. chap. 1.1), et que le premier était plutôt le domaine d'élection du *bunjin* (lettré) tandis que le *gesakusha* (littérateur) s'emparait du second[530]. Or pour le *bunjin*, l'exercice littéraire, ou plus largement la poursuite d'un idéal artistique, implique le détachement des préoccupations mondaines, car il affecte de pratiquer les arts et lettres en dilettante, en marge de ses activités officielles. Il participe ainsi d'une conception de l'art qui revendique l'affranchissement du pouvoir économique. En revanche, le *gesakusha*, bien qu'il parvienne rarement à vivre entièrement de sa plume, s'inscrit pleinement dans une dynamique de marché. On peut dire, un peu schématiquement certes, que l'écrivain moderne se trouve à la jonction des deux mondes : son statut de professionnel le rapproche du *gesakusha*, mais il partage, au moins en partie, l'idéal artistique du *bunjin*.

Ce dilemme semble surgir de manière très aigue dans la conscience de Rohan à partir du moment où il s'engage comme feuilletoniste au *Yomiuri* puis à *Kokkai*. On sent bien que cet auteur, qui écrivait jusqu'alors en dilettante, ou du moins qui concevait sa pratique artistique à travers les yeux d'un *fūryūjin*, tente de ménager au maximum son indépendance quand il négocie son contrat avec le *Yomiuri* : il gagne moins mais jouit davantage de liberté. Bien qu'il peine à publier régulièrement dans le *Yomiuri*, il connaîtra quelques années fastes à *Kokkai*, 1891 et 1893 en particulier. Mais le « mal » paraît endémique, et c'est peu après s'être représenté, moitié pour plaisanter moitié par amertume, en « petit poète » médiocre aspirant à produire une grande œuvre mais contraint de se plier aux goûts et exigences du public et de son journal *(Yūfuku shijin)* qu'il renoncera au travail de feuilletoniste.

Les difficultés morales de gagner de l'argent grâce à sa plume et la peine à s'adapter aux contraintes du marché (ce qui peut aller du rythme de publication imposé par la

[530] La frontière entre les deux n'est sans doute pas aussi tranchée. On observe néanmoins une différenciation notable dans leurs genres de prédilection. Les *bunjin* privilégient la poésie chinoise *(kanshi)* et japonaise *(waka, haikai, renga)*, l'essai ou le récit de voyage ; plus rarement le *yomihon* que l'on peut considérer comme le genre le plus « noble » du *gesaku*. Ils se sont surtout mêlés à cette fiction de divertissement quand le genre était encore élitiste, avant la naissance d'un véritable marché de consommation, ou parfois au début de leur carrière quand leur position de *bunjin* n'est pas encore affirmée. (YOKOTA Toshiko, « The Bunjin Subfield within the Literary Field of Eighteenth Century Japan », in *Buson as Bunjin*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Californie, Irvine 2000, pp. 159-242)

presse quotidienne à la pression ressentie de l'opinion publique) ne sont pas propres à Rohan. En voici deux exemples.

Futabatei Shimei semble avoir été particulièrement mal à l'aise à l'idée d'écrire pour de l'argent. La gêne, la honte même, qu'il ressentait l'empêchait de travailler sereinement et aurait été un facteur majeur dans sa décision de renoncer à l'écriture en professionnel et de rejoindre les rangs de l'administration. Son pseudonyme même est l'expression de cette frustration :

> 之は甚(ひど)い進退維谷(ジレンマ)だ。実際的(プラクチカル)と理想的(アイデイアル)との衝突だ。で、そのジレンマを頭で解く事は出来ぬが、併し一方生活上の必要は益々迫つて来るので、よんどころなくも『浮雲』を作(こしら)へて金を取らなきやならんこととなつた。で、自分の理想からいへば、不埒な不埒な人間となつて、銭を取りは取つたが、どうも自分ながら情ない、愛想の尽きた下らない人間だと熟々(つくづく)自覚する。そこで苦悶の極、自ら放つた声が、くたばつて仕舞へ（二葉亭四迷）！
>
> C'était un *dilemma* violent : un choc entre le *practical* et le *ideal*. J'étais incapable de le résoudre. Mais j'étais pressé par le besoin croissant de gagner ma vie. Alors j'ai dû me résigner à écrire *Ukigumo* pour gagner de l'argent. Du point de vue de mon idéal, j'étais devenu un homme sans aucun principe. Certes, j'ai gagné de l'argent, mais je me sentais vraiment misérable. J'ai réalisé à quel point j'étais un homme méprisable et futile. À l'apogée de ma souffrance, une voix a jailli de moi : *kutabatte shimae* [crève] (Futabatei Shimei) ![531]

À propos de l'inachèvement du troisième volume d'*Ukigumo*, il a même été souligné que le rythme de la publication en revue (les deux premières parties sont parues en volumes), avec ses dates butoirs, posait des difficultés d'écriture à Futabatei[532].

Un autre témoignage intéressant est rapporté par Jonathan Zwicker[533] dans son analyse des deux immenses succès populaires du tournant du siècle que furent *Konjiki yasha* d'Ozaki Kōyō et *Hototogisu* de Tokutomi Roka, deux romans publiés en feuilleton. Celui-ci note en effet que les ambitions artistiques très élevées des deux auteurs se trouva rapidement entravée par les pressions de l'édition et de l'argent. Ils avaient cru un moment, à la fin des années 1890, qu'un compromis serait possible, mais rapidement il parut évident que la « structure dualiste du champ littéraire »[534] exigeait un prix à payer. Kōyō s'exprime ainsi sur la question :

> 日本の文学者は、職業として著作しなければならない可憐(あはれ)な境遇にあるのですもの、其日々々の生活に追れながら、傑作も何も出来るものじやありませんよ、然かし既に職業として著作し、新聞社

---

[531] *Yo ga hansei no zange* 予が半生の懺悔 *(Confession de ma vie passée)* in *Bunshō sekai* 文章世界, juin 1908 ; cité par Marleigh Grayer RYAN, *Japan's First Modern Novel – 'Ukigumo' of Futabatei Shimei*, University of Michigan, 1990², p. 78-79.

[532] TOGAWA Shinsuke 十川信介, *Meiji bungaku – Kotoba no isō* 明治文学　ことばの位相 *(Littérature de Meiji – Différences de langage)*, Iwanami shoten, 2004, pp. 15-19.

[533] « The Long Road Ahead », in *Practices of the Sentimental Imagination…*, Harvard University Press, 2006, pp. 169-204.

[534] D'après la conception de Pierre Bourdieu qui structure le champ littéraire autour de deux forces antagonistes, art et argent : une qui tire vers l'indépendance, l'exaltation des valeurs du désintérêt, et l'autre qui tend vers la demande du marché.

> に繋がれて新聞小説を書く以上は、亦其心掛がなければならぬ。私の『金色夜叉』が大層世間の評判が宜(よ)くツて、所謂俗受とでもいひますか、多情多恨などの比ではないのです、亦私が新聞小説を書いてから、アノ位評判を取つたものはありませんよ、ですから今まで読者から私の小説を催促して、何日(いつか)までに書けの、何のと言つて来た事は余り無(なかつ)たのですが、金色夜叉だけは、四方から郵便の催促を受けて居るので、此次には是非書かうと思つて居るのですがね、評判と云ふものは奇態なものです。
>
> Les écrivains japonais se trouvent dans la situation pitoyable où ils doivent écrire pour gagner leur vie. Acculés par les besoins du quotidien, il leur est impossible de produire un chef-d'œuvre ou quoique ce soit. Mais dans la mesure où ils écrivent pour gagner leur vie, où ils sont liés aux journaux pour qui ils écrivent des feuilletons, ils doivent s'y résigner. Mon *Konjiki yasha* [*Le Démon doré*] a eu une très bonne réputation auprès du public, un succès populaire comme on dit, rien à voir avec *Tajō takon* [*Haines et passions*] par exemple. Depuis que j'en écris, aucun de mes feuilletons n'a jamais reçu un tel accueil. C'est pourquoi je n'avais pas tellement eu jusqu'à aujourd'hui des requêtes de la part des lecteurs concernant mes romans, dans le genre « continuez encore à écrire ! ». Mais avec *Konjiki yasha*, j'ai reçu des demandes de toutes parts, alors voyez-vous, j'ai la ferme intention de poursuivre… la popularité est décidément une chose bien étrange.[535]

Le tourment de Kōyō ressemble de près à celui exprimé par le « petit poète » Rohan contraint de se plier aux exigences des éditeurs et du public pour gagner sa vie sans pouvoir réaliser les œuvres dont il rêvait. On remarquera cependant que là où le premier décide de poursuivre malgré les difficultés, par éthique professionnelle pourrait-on dire, le second n'hésite pas à trahir les attentes du lecteur en abandonnant son roman (*Fūryū Mijinzō*) pour préserver son intégrité artistique (« je dois vous avouer franchement que j'ai perdu l'envie d'écrire… »). Kōyō mourra cependant en 1903, à 37 ans, quelques mois seulement après avoir été congédié par le *Yomiuri shinbun* dont le directeur avait cette fois signifié son agacement définitif contre la nouvelle que son feuilletoniste, payé royalement, avait pour la énième fois laissé tomber.

Une autre tension qui a été soulignée dans l'œuvre de jeunesse de Rohan dénote un rapport ambigu au cocasse. On pourrait l'interpréter comme le symptôme d'un processus de fond plus général à l'œuvre dans la construction du roman moderne. Nakamura Mitsuo[536] note par exemple que la satire et l'humour disparaissent de la littérature japonaise, à partir des années 20 de Meiji et de manière plus marquée après l'avènement du naturalisme. Il analyse cette évolution comme une perte de la distance critique vis-à-vis de la modernisation (qu'on ne retrouverait que chez quelques auteurs comme Kafū ou Sōseki). De même, Maruya Saiichi[537], note qu'en se construisant contre

---

[535] *Kōyō sanjin o otonau* 紅葉山人を訪ふ *(Visite à Kōyō l'ermite des montagnes)*, in *Bungei kurabu* 文芸倶楽部, 10 juillet 1897 ; cité par Jonathan ZWICKER, *Practices of the Sentimental Imagination…*, pp. 171-172.

[536] NAKAMURA Mitsuo 中村光夫, *Nihon no kindai shōsetsu* 日本の近代小説 *(Le Roman moderne japonais)*, Iwanami shinsho, 1954, pp. 16-18.

[537] MARUYA Saiichi 丸谷才一, *s.v.* « gesaku » 戯作, in *Nihon kindai bungaku daijiten* 日本近代文学大事典 *(Grand dictionnaire de la littérature japonaise moderne)*, vol. 4, Kōdansha, 1977 ; qui se fonde sur « Warai no

l'esthétique du Ken'yūsha, le naturalisme a consommé la rupture avec la culture d'Edo. Ce faisant, la littérature moderne aurait perdu, entre autres, le rire et le ludique. Car du point de vue de la pose sérieuse adoptée par ses auteurs, le rire d'Edo était à rejeter comme divertissement frivole et la littérature occidentale de la fin du XIX[e] qui leur servait de modèle était elle-même pauvre en humour, ou quand il y en avait, ses récepteurs japonais auraient manqué la capacité de le comprendre. Il y aurait certes eu des résistances, incarnées notamment par Kafū, mais telle serait néanmoins la direction générale prise par la littérature moderne, au moins jusqu'au milieu des années 1930. On modérera cette vision en précisant que le rire semble survivre avec vivacité en dehors de la « littérature pure » produite par l'avant-garde, dans des genres peut-être plus populaires comme le *rakugo*, ou plus tard, le *manga.*

Il me semble déceler clairement cette pression de l'idéologie du roman moderne réaliste/naturaliste autour de 1890 chez les écrivains du Ken'yūsha ou du groupe de Negishi. On l'a vu à l'œuvre à travers les témoignages de Tayama Katai, qui rappelle comment la jeune génération d'écrivain qui commence à s'imposer autour de la guerre russo-japonaise considérait l'esthétique de ces deux groupes comme démodée (cf. chap. 2.4), ou d'Uchida Roan, qui stigmatise l'écriture des *gesakusha* (cf. chap. 3.4). Et l'on voit très nettement que dans son *Shōsetsu shinzui*, Tsubouchi Shōyō pose le roman moderne comme une amélioration du *ninjōbon*, alors qu'il condamne sévèrement le didactisme et le fantastique du *yomihon* et qu'il mentionne à peine la veine comique du *gesaku*, typifiée par le *kokkeibon*, comme si son exclusion allait de soi. Or il me semble que cette pression a entraîné une sorte de réflexe d'autocensure, voire de rejet. On peut supposer que ces auteurs ont la même attitude ambiguë que vis-à-vis de Bakin : on le lit volontiers, comme on lit le *kokkeibon* ou du moins on va rire au spectacle de *rakugo*, mais quand il s'agit d'écrire un roman, on s'efforce de bannir le comique et le fantastique. Même Kōyō ou Bimyō comprennent que s'ils veulent prétendre à une place dans le *bundan*, ils doivent dépasser la posture du *gesakusha* qu'ils avaient dans *Garakuta bunko*. On observe chez Rohan une tendance similaire. Il montre au début des années 1890 un goût marqué pour l'écrit satirique et cocasse. On le voit dans de nombreux récits, souvent jugés mineurs d'ailleurs – *Dokushushin, Kenkai Suikoden, Shōdensama*… – et dans nombre de ses textes critiques. Mais en même temps, l'éclatement de *Daishijin* illustre bien ce réflexe d'« autocensure ». Quand on lit les œuvres produites vers 1890, on remarque rapidement une prédilection pour le mélodrame, et ce quelque soit la tendance des auteurs, car l'idée avancée avec force par Shōyō que le roman doit décrire *ninjō*, le cœur humain, était largement partagée. Or l'exemple de *Daishijin* montre comment Rohan a lui-même écarté le discours loufoque

---

sōshitsu » 笑ひの喪失 (Perte du rire) de NAKAMURA Mitsuo 中村光夫 (in *Nijisseiki no shōsetsu* 二十世紀の小説 *(Le roman au XX[e] siècle)*, Chikuma shobō, 1949).

de son héroïne sur le Bouddha poète pour le remplacer par une romance un peu mièvre, qui en définitive fond le texte dans le goût de l'époque.
La question du comique à Meiji exige bien davantage de considération. Il y a certainement beaucoup à apprendre de l'étude d'un groupe comme le Negishi, qui est relativement passé sous silence dans l'historiographie littéraire. Au-delà même de l'intérêt historique, je crois lire chez Rohan, et plus généralement dans les écrits satiriques de Meiji, une rhétorique du cocasse assez efficace qui peut transcender le temps et toucher encore le lecteur contemporain.

L'autre problème que j'ai évoqué au cours de ce travail a trait à la nature même du roman. Comme le révèle le débat autour de la parution d'*Ukishiro monogatari* en 1890, l'extension sémantique de termes comme *shōsetsu* (« roman ») ou *bungaku* (« littérature ») reste extrêmement mouvante. Comment dans cette perspective interpréter l'éloignement de Rohan du *bundan* et le manifeste refus de fiction qu'il exprime dans ses récits ultérieurs[538]. Si l'on considère que l'écriture de récit ne représente qu'une infime portion de son travail d'écrivain après la guerre russo-japonaise, en comparaison notamment à ses transcriptions du chinois de *Shuihu zhuan* et *Honglou meng* ou sa somme critique sur Bashō, on peut y déceler un « retour » (si tant est qu'il ne l'ait jamais quittée) à une vision plus large de la littérature d'inspiration confucéenne. Et quand dans ses récits il conserve une posture de narrateur/raconteur, plutôt que celle d'un historien, il semble se situer comme les romanciers sino-japonais pré-modernes dans un discours contre l'historiographie officielle. Encore faudrait-il savoir de quelle histoire on parle, car le contexte des années 1910-30 est évidemment fort différent et exigerait un examen spécifique. Et cela tient également pour le roman. On peut dès lors s'attendre à ce que le sens de sa posture diffère sensiblement de celle d'un auteur de *yomihon* par exemple. En effet, elle ne dit pas : mon travail d'imagination supplée à l'histoire, parce qu'il est plus accessible, voire touche parfois une vérité que celle-ci ne peut atteindre. Mais mon

[538] On remarquera au passage que la critique peine à catégoriser ces « récits historiques ». Dans les œuvres complètes, on trouvera une fiction comme *Gojūnotō*, un récit qui fait évoluer des personnages fictifs dans un fond historique comme *Hige otoko*, la réécriture d'un épisode mythique de la vie d'un personnage historique comme *Futsuka monogatari* ou les récits centrés sur des personnages historiques et appuyés par des documents comme *Unmei* ou *Renkanki*, également rangés sous l'appellation « roman historique » (*jidai shōsetsu* 時代小説), alors qu'un essai comme *Ihara Saikaku* est taxé de « chronique historique » (*shiden* 史伝)… Le critère retenu pour qualifier une œuvre de *shōsetsu* n'est apparemment pas celui de fiction (on se souvient que Rohan insiste dans les préfaces d'*Unmei* ou *Renkanki* qu'il n'invente rien), mais bien celui de posture narrative, la présence ou non d'une mise en intrigue (ce qui exclu *Ihara Saikaku* qui ne raconte pas d'« histoire »). La position de ces classificateurs abonde dans mon sens : c'est bien le *raconter* qui caractérise le romanesque chez Rohan.

travail de mise en intrigue supplée à l'histoire en ce qu'il met en lumière des faits et personnages historiques, susceptibles de captiver le lecteur car ils sont parfois plus étonnants que les produits de l'imagination, et leur restitue leur dimension humaine en sondant leurs motivations. Bref, ce n'est pas un auteur qui revendique son droit à créer des œuvres d'imagination, mais qui au contraire prend une attitude méfiante, voire de « défi », à l'égard de la fiction, tout en restant cependant fasciné par quelques aspects du romanesque (raconter une histoire, captiver le lecteur, pénétrer le cœur humain).

Cette attraction mêlée de répulsion pour le roman semble l'avoir toujours tenaillé, même dans sa jeunesse où sa verve créatrice était encore étincelante. Rappelons la préface de *Daishijin* en 1889. Voilà grosso modo ce qu'il nous dit : j'avais une idée, la théorie du bouddha poète, je voulais la publier mais j'étais un peu embêté parce que ça n'avait pas l'air d'un roman, alors j'ai inventé une intrigue avec une belle et un gentilhomme, mais je n'étais toujours pas satisfait car cela me paraissait *lâche*, j'ai donc pris mes *responsabilités* et j'ai nommé le protagoniste « Rohan ». Ce qui était lâche, c'est d'avoir créé une histoire et de la servir sous forme de roman. Il devait donc prendre la responsabilité de sa propre imagination et la mettre dans la tête d'un « Rohan »… qui finirait par être moqué pour sa propension à fabuler.

En parallèle aux chroniques historiques de Rohan ou Ōgai, le courant littéraire majeur au sein du *bundan* se dirige vers le roman du moi *(shi-shōsetsu)*, qui sous un angle tout à fait différent interroge également la nature fictive du genre romanesque. Si ce genre a souvent été décrit comme « un récit autobiographique où l'auteur est supposé relater les détails de sa vie personnelle sous un fin voile de fiction », sa définition précise pose problème. Tentant de repérer des motifs structurels inhérents, Hijiya-Kirschnereit[539] dégage deux principes majeurs : *Faktizität*, la reconnaissance partagée par l'auteur et son lecteur de la fidélité référentielle de l'expérience vécue par le premier, et *Fokusfigur*, l'unicité de point de vue entre le protagoniste, le narrateur et l'auteur[540]. Mais elle précise aussi que le roman du moi ne se réalise qu'au moment où le lecteur adopte ces deux principes. À partir de là, les avis divergent. Pour Tomi Suzuki[541], cet horizon d'attente du lecteur, qui suppose que ces œuvres sont une expression directe et authentique du moi de l'auteur écrite dans une langue transparente, est une construction du discours « idéologique » élaboré autour du roman du moi. Mais pour d'autres[542], il s'ancre dans la tradition linguistique et épistémologique japonaise, qui

---

[539] *Rituals of self-revelation: Shishōsetsu as literary genre and socio-cultural phenomenon*, Harvard University Press, 1996.

[540] Malgré son nom, le roman du moi n'est pas forcément narré à la première personne.

[541] *Narrating the Self – Fictions of Japanese Modernity*, Stanford University Press, 1996.

[542] Edward FOWLER, *The rhetoric of confession: shishōsetsu in early twentieth-century Japanese fiction*, University of California Press, 1998 ; Irmela HIJIYA-KIRSCHENREIT, *Rituals of self-revelation…* ; MIYOSHI

prise l'expérience vécue et immédiate (Fowler), la sincérité et l'authenticité définie en poétique par le terme *makoto* (Hijiya), ou encore l'oralité, l'autoréférentialité, le subjectivisme et la perception immédiate (Miyoshi). Quoi qu'il en soit, il reste que, à partir des années 1920, l'idée avancée notamment par Kume Masao que l'art ne peut être la création de vies extérieures à soi mais uniquement la recréation de sa propre expérience[543], a influencé la production et la réception des œuvres, mais aussi largement conditionné l'interprétation des textes antérieurs[544], et ce jusque dans les années 60 au moins.

Ces deux critiques obliques, par le *shiden* et le *shi-shōsetsu*, semblent suggérer que le roman japonais de la première moitié du XXe siècle a des comptes à régler avec la fiction. Plus largement, on entrevoit que la littérature moderne japonaise pose une réflexion féconde sur les rapports complexes et problématiques entre le moi, le langage et le réel, qui fut peut-être garant de sa vitalité créatrice.

Mon travail procède d'un mouvement de convergence de quatre zones d'intérêt (Kōda Rohan, *fūryū*, le roman et les années 1885-95) vers la mise en lumière de l'instabilité ontologique de l'écrivain de Meiji. J'étais parti de la nécessité d'apprivoiser le personnage pour dépasser le sentiment d'étrangeté (structure narrative apparemment naïve, personnages stéréotypés, intrigues mélodramatiques) que me laissait la lecture de ses romans de jeunesse, et cela devait passer par son déchiffrement à partir d'une catégorie endogène *(fūryū)*, ouvrant ainsi la possibilité de le saisir dans son rapport au texte, à la langue, au passé, à l'esprit de son temps.

Je me suis concentré sur Rohan, en évitant autant que possible l'isolement auquel l'a souvent cantonné la critique, en lançant des ponts vers ses contemporains, parce que je voulais aussi en faire un exemple, certes singulier, mais non moins représentatifs d'une génération d'écrivains et de ses interrogations. Je reste convaincu que pour pouvoir comprendre et apprécier leurs textes à la juste mesure, il faut éviter de les approcher à rebours depuis un XXe siècle sécurisant et les embrasser d'une vision qui s'étend sur un XIXe siècle élargi, ne pas rechigner à se plonger dans la littérature d'Edo et reconsidérer l'héritage chinois.

L'approche socio-poétique, la notion de posture notamment, m'a servi de cadre pour articuler ma réflexion autour de l'auteur, du texte et du contexte, mais je ne voulais pas me priver non plus ponctuellement de l'appui d'autres méthodes (critique des

---

Masao, « Against the Native Grain: The Japanese Novel and the 'Postmodern' », in ID., *Postmodernism and Japan*, Duke University Press, 1989, pp. 143-168.

[543] Luisa BIENATI, « Introduzione », in ID., *Letteratura giapponese. II…*, Einaudi, 2005, p.19.

[544] Ce qui explique peut-être pourquoi un texte comme *Gojūnotō*, qui met en scène l'émergence d'un individu libre, a davantage été canonisé que le reste de la production de Rohan.

variantes, stylistique, narratologie…). Parce que je ne voulais faire l'impasse sur aucun moyen, aucun indice permettant de déceler ce que l'on ne pouvait que pressentir : le déchirement de la modernité. Et si Rohan peine parfois à rationaliser cette déchirure, j'ai pu la sentir, la palper au corps-à-corps avec le texte, avec les textes, car il ne fallait pas se limiter non plus à la portion la plus visible de son œuvre, les romans retenus par l'histoire littéraire *(Fūryūbutsu, Taidokuro, Gojūnotō)*, elle pouvait se lire dans une variante, un écrit satirique, une lettre, un journal de voyage, quelques vers maladroits d'adolescent…

Au-delà de tout discours critique, j'espère enfin, à travers les traductions de quatre de ses nouvelles mais aussi les citations que j'ai voulu généreuses, avoir contribué à restituer l'originalité d'une écriture, avoir ouvert l'accès à un imaginaire singulier nourri au grand air de ses voyages et à la poussière des bibliothèques, avoir pu faire sentir le ton particulier de sa rhétorique grandiloquente. L'espace linguistique de Meiji est réputé aride, mais cette apparente difficulté ne doit pas nous détourner du plaisir du texte.

Au final, je crois avoir pu montrer que les « romans », en tout cas à Meiji, ont été écrits, lus et pensés avec des critères épistémologiques qui ne recouvrent que partiellement ceux occidentaux et que les écrivains eux-mêmes furent bien en peine de maîtriser cette hydre que l'éclatement des contraintes génériques du *gesaku* et les apports étrangers avaient contribué à produire. Et si d'aucuns, comme Rohan, ne purent pas toujours mesurer rationnellement l'ampleur des bouleversements en cours, par leur capacité à assimiler tout ce qui passait à portée de leur esprit, à faire violence aux normes, ils se révélèrent de véritables créateurs.

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

D'après la chronologie compilée par OKA Yasuo 岡保生 *dans* Nihon kindai bungaku taikei – Kōda Rohan-shū 日本近代文学大系　幸田露伴集 (Collection de littérature japonaise moderne – Kōda Rohan)*, 1974, vol. 6, pp. 572-594 ; et SHIOTANI San* 塩谷賛, Kōda Rohan 幸田露伴*, 1945, vol. 1, pp. 15-22 pour « la famille ».*

La famille

Les Kōda étaient des fonctionnaires depuis des générations. Le grand-père de Rohan, Kōda Toshisada 幸田利貞 (?-1871), travaillait au château shogounal comme *omote-bōzu* 表坊主, un petit fonctionnaire au service des *daimyō* (seigneurs provinciaux) montés à la capitale. Il eut de sa femme Yoshi 芳 (?-1879) une seule fille appelée Yū 猷 (1842-1919). Unique héritière de la famille, celle-ci épousa un moine au service du shogoun chargé des audiences officielles et des cérémonies du thé (*oku-bōzu* 奥坊主) du nom de Imanishi Shigenobu 今西成延 (1840-1914), qui prit le nom de Kōda. C'était un homme cultivé et travailleur. Il était doué d'un certain talent pour l'écriture, portait de l'intérêt à la musique et était un fervent croyant. Son salaire lui permettait une vie relativement aisée. Il possédait une grande maison d'environ septante tatamis avec une imposante porte ornée de bronze, ainsi qu'une dizaine de terrains dans la ville. Son père rêvait d'introduire Rohan dans la profession, mais la Restauration de l'ère Meiji (1868) changea ses projets. Après quelques vicissitudes, il trouva un poste dans le nouveau Ministère des Finances, mais la situation économique de la famille ne cessa de se dégrader. Yū était exceptionnellement douée pour la musique. Elle pratiquait également la calligraphie et le chant. Elle donna naissance à de nombreux enfants. L'aîné Shigetsune 成常 (1858-1925), se lança dans les affaires et devint le directeur d'une grande entreprise de filage. Le second Shigetada 成忠 (1860-1924), succéda à la famille Gunji 郡司 et devint lieutenant dans la marine. Il est connu pour avoir participé à la colonisation des îles Kouriles. Le troisième fils mourut prématurément au début de l'année 1867. Le quatrième fut Rohan. Sa première sœur cadette, Nobu 延 (1870-1946), encouragée par le talent exceptionnel de sa mère pour la musique, devint une célèbre pianiste après des études à l'École de Musique de Tōkyō. Son frère cadet Shigetomo 成友 (1873-1954), fut nommé professeur à l'École Supérieur de Commerce de Tōkyō après des études en histoire à l'Université de Tōkyō. Il est reconnu pour ses travaux en histoire économique. La seconde fille Kō 幸 (1878-1963), suivit les même études que sa sœur et devint une célèbre violoniste (elle prendra le nom de Andō 安藤). Elle

contribuèrent toutes deux à l'introduction et à l'enseignement de la musique occidentale dans leur école. Le fils cadet Shūzō 修造 (1882-1907) décéda de maladie durant ses études à l'École de Musique de Tōkyō.

1867

Naissance de Kōda Tetsushirō 鉄四郎, prénommé ensuite Shigeyuki 成行.

1871

Déménagement à Yamada (Kanda) puis Suehiro, pour des raisons financières.

1872

Apprend la calligraphie dans une école de quartier. Atteint d'une grave maladie aux yeux, il manque de perdre la vue.

1873

Entre dans une école confucianiste où il apprend par cœur le *Xiao Jing* 孝経 *(Livre de la piété filiale)*.

1875

Entre à l'École primaire d'Ocha-no-mizu お茶の水師範学校. Débuts difficiles, mais rapidement, il saute des classes. Excellent en mathématiques. Commence à lire des romans populaires (*kusa-zōshi*, *yomihon*, romans épiques chinois).

1879

Entre à l'École secondaire de Hitotsubashi 東京府第一中学校. Il a pour camarade Kawakami Bizan 川上眉山.

1880

Se retire de l'école. Commence à fréquenter la librairie de Tōkyō à Yushima 東京図書館 où il fait la connaissance d'Awashima Kangetsu 淡島寒月.

1881

Entre à l'École d'anglais de Ginza 東京英学校 (= Aoyama Gakuin 青山学院). Déménage chez son frère aîné Shigetsune à Sakai (Nihonbashi). Participe parfois aux réunions poétiques organisées par celui-ci.

1882

Entre dans l'école privée confucéenne de Kikuchi Shōken 菊池松軒 à Kanda. Abandonne ses études d'anglais. Devient intime avec Chizuka Reisui 遅塚麗水.

1883

Devient boursier à l'École de télégraphie de Shiodome. Déménage chez son second frère à Atago. Abandonne les cours chez Shōken, mais continue de lire avidement tous les ouvrages qui lui passent sous la main. Écrit un essai, *Hōjin hisetsu* 方陣秘説 *(Secrets du carré magique)*, et commence à tenir un journal de poésie chinoises,

Yūgendō zappitsu 幽玄洞雑筆 *(Carnet de la caverne mystérieuse)*. Il aurait également écrit un roman en *kanbun* aujourd'hui perdu.

1884

Lit le *Yijing* 易経 *(Livre des mutations)*. Stage de télégraphiste à Tsukiji (salaire mensuel : 7 yens). Retourne vivre avec son grand frère à Fukagawa.

1885

Nommé à un poste de télégraphiste à Yoichi en Hokkaidō (salaire mesuel : 30 yens). Devient familier d'un moine zen à qui il emprunte beaucoup de livres. S'éveille à la littérature contemporaine à travers la lecture de Tsubouchi Shōyō 坪内逍遥 et Tōkai Sanshi 東海散士 notamment.

1887

Démissionne de son poste et rentre à Tōkyō. Relate ce voyage dans *Tokkan kikō* 突貫紀行 *(Journal d'une charge en avant)*. Toute sa famille s'est entre-temps convertie au protestantisme. Travaille dans la papeterie qu'avait ouvert son père. Lit la Bible, des ouvrages bouddhiques, découvre Ihara Saikaku 井原西鶴 grâce à Kangetsu.

1888

Écrit son premier roman, *Zentenma* 禅天魔 *(Le Démon du zen)*, mais jette le manuscrit. Rencontre Ozaki Kōyō 尾崎紅葉. Voyage à Kamakura.

1889

Publie son premier roman *Tsuyu dandan* 露団々 *(Gouttelettes de rosée)* (pour 50 yens). Voyage jusqu'à Ōsaka, *Suikyōki* 酔興記 *(Ivre d'allégresse)*. Sa sœur Nobu obtient une bourse pour aller étudier la musique aux États-Unis. Voyage à Chiba et à Nikkō. Publie son premier grand succès, *Fūryūbutsu* 風流仏 *(Le Bouddha d'Amour)* (pour 20 yens), un récit historique sur les aïnous *Yuki funpun* 雪紛々 *(Flocons de neige)*. Écrit *Issetsuna* 一刹那 *(L'Instant)* pour Kōyō. Entre au *Yomiuri shinbun* 読売新聞 (salaire mensuel : 25 yens ?).

1890

Traverse une période de crise. Lit Saigyō 西行, Bashō 芭蕉, Chikamatsu 近松. Publie les nouvelles *Dokushushin* 毒朱唇 *(Venimeuses lèvres de corail)* et *Engaien* 縁外縁 *(Liaison contre destin)* / *Taidokuro* 対髑髏 *(Face au crâne)*. Voyage à Hakone, *Kakusha zappitsu* 客舎雑筆 *(Notes d'auberge)*. Voyage dans l'Ouest avec ses amis du groupe Negishi 根岸党 (Aeba Kōson 饗庭篁村, Nakanishi Baika 中西梅花, Takahashi Taika 高橋太華), *Jōkyōki* 乗興記 *(Porté par l'entrain)* et *Makifude nikki* まき筆日記 *(Journal du pinceau orné)*. Publie une nouvelle, *Higurashi monogatari* 日ぐらし物語 *(Récits de vie au jour le jour)*, et un essai, *Kushinroku* 苦心録 *(Chronique d'un travail astreignant)*, autour de l'Exposition Nationale d'Ueno. Essai sur *Ihara Saikaku* 井原西鶴. Retraite

dans le mont Akagi d'où il écrit une lettre à Tsubouchi Shōyō pour lui faire part de ses doutes en matière de création littéraire, *Zōka to bungaku* 造化と文学 *(Création et littérature)*. Nouvelle d'artisan, *Ikkōken* 一口剣 *(Un sabre)*. Parodie du monde des lettres, *Kenkai Suikoden* 硯海水滸伝 *(Au bord de l'encrier)*. Se rase le crâne et rédige un commentaire au Soutra du Cœur. Plusieurs voyages en automne. Nouvelle, *Fūji-bumi* 封じ文 *(La Lettre cachetée)*. Entre au journal *Kokkai* 国会 (salaire mensuel : 60 yens). S'installe à Yanaka. Voyage à Nagoya.

1891

Commence à s'intéresser à la chasse. *Enmaden* 艶魔伝 *(Le Démon de luxure)*. Publie plusieurs romans plus proches de la veine « réaliste » : *Tsujijōruri* 辻浄瑠璃 *(Le Conteur de rue)* et sa suite *Nemimi-deppō* 寝耳鉄砲 *(Détonation surprenante)*, *Isanatori* いさなとり *(Le Chasseur de baleines)* et son chef-d'œuvre de jeunesse, *Gojūnotō* 五重塔 *(La Pagode à cinq étages)*. Fait un discours sur l'abolition des bibliothèques privées. Rédige un catalogue de *sharebon*. Nouvelle romantique sur l'amour, *Fūryūgo* 風流悟 *(Éveil à l'Amour)*. Essai sur *Ninomiya Sontoku* 二宮尊徳. Voyage de fin d'année à Kanagawa avec Mori Ōgai 森鴎外 et Inoue Michiyasu 井上通泰.

1892

Année assez peu productive pour Rohan qui s'amuse surtout avec ses amis de Negishi. Visite de Masaoka Shiki 正岡子規. Voyage vers le Tōhoku et le long de la Mer du Japon, *Ekishin kōgo* 易心後語 *(Propos rédigés après avoir changé ma disposition d'esprit)*. Roman pour enfant, *Takara no kura* 宝の蔵 *(Grenier au trésor)*. Ascension du mont Myōgi.

1893

Projette un roman sur les pirates japonais de Muromachi. Abandonne, mais publie un lexique de termes liés à la mer, *Suijō goi* 水上語彙. Déménage à Kyōbashi. Commence la rédaction d'un grand roman construit avec des histoires « en chaîne », *Fūryū mijin-zō* 風流微塵蔵 *(Le Grenier des poussières subtiles)*, inachevé. Édite la revue du groupe de Negishi, mais le projet est abandonné après le premier numéro. Publie une adaptation pour enfant du roman chinois *Xiyouji*, *Shin Saiyūki* 新西遊記. Son frère part en expédition dans les îles Kouriles. Publie le recueil de récits de voyage *Chintō sansui* 枕頭山水 *(Paysages de chevet)*. Traduit avec son frère *The Great Frozen Sea* (1878) du capitaine Albert Hastings Markham. Rédige une préface pour une géographie des plus beaux paysages japonais, *Nihon meishō chishi* 日本名勝地誌. Déménage à Terajima.

1894

Publie dans une collection de littérature enfantine un récit sur Nichiren, *Nichiren shōnin* 日蓮上人. Attrape la fièvre typhoïde et frôle la mort. Écrit une pièce de

théâtre, *Yūfuku shijin* 有福詩人 *(Le Poète heureux)*. Évoque dans *Sensō ni tsukite* 戦争につきて *(De la guerre)* son désir de se retirer du monde des lettres. En convalescence, se met à faire de petits travaux d'artisanat, à lire des livres de cuisine. S'installe à l'extérieur de la ville, à Mōda (Chiba). Déplore la perte durant le déménagement d'une partie de sa collection de livres sur le taoïsme.

1895

Publie un texte lyrique et introspectif, *Meian futa omote* 明暗ふたおもて *(Clair – Obscur, recto verso)*, une suite moderne de la légende d'Urashima Tarō, *Shin Urashima* 新浦島. S'intéresse au théâtre mongol *Genkyoku* 元曲. Épouse Yamamuro Kimiko 山室機美子 et s'installe à Shiba. Se passionne pour les échecs japonais. Le journal *Kokkai* cesse de publier.

1896

Publie un récit, *Gyōkō* 僥倖 *(Une chance inespérée)*. Commence à composer des poésies courtes 短詩 (jusqu'en 1915). Publie des critiques de littérature contemporaine avec Mori Ōgai 森鴎外 et Saitō Ryokuu 斎藤緑雨, *Sannin jōgo* 三人冗語 *(Propos futiles à trois voix)* ; ils découvrent notamment Higuchi Ichiyō 樋口一葉. Édite une revue conçue comme un espace d'expression pour les jeunes écrivains, *Shinshōsetsu* 新小説, dans laquelle il publiera toutes sortes d'essais. S'éloigne des échecs suite aux remontrances de sa femme. Parution du roman historique *Hige otoko* ひげ男 *(Le Barbu)*.

1897

Suggère aux jeunes dans une interview la lecture de *Hōtokuki* 報徳記 *(Rétribution de la vertu)* de Ninomiya Sontoku 二宮尊徳. Déménage à Kanda, puis Terajima. Voyage en famille à Shiobara. Se plonge à nouveau dans la réécriture d'une légende japonaise, *Shin Hagoromo monogatari* 新羽衣物語. Rédige un catalogue de nuages, *Kumo no iroiro* 雲のいろいろ *(Nuages divers)*. Voyage avec Ōhashi Otowa 大橋乙羽 dans le Tōhoku. Se retire de *Shinshōsetsu*.

1898

S'intéresse à la pêche et à la photographie. Nouvelle sur Saigyō, *Futsuka monogatari* 二日物語 *(Histoire de deux jours)*. Écrit une étude de botanique, *Hana no iroiro* 花のいろいろ *(Fleurs diverses)*. Voyage à Chichibu avec Awashima Kangetsu, *Chichibu kikō* 知々夫紀行. Nouvelle d'artisan, *Chōchūsho* 帳中書 *(Lettre derrière le rideau)* [*Fūryū-ma* 風流魔 *(Le Démon de l'amour)*].

1899

Publie une autre nouvelle d'artisan, *Wankyū monogatari* 椀久物語. Voyage à Izu avec ses deux petits frères, publie ses photos dans *Shinshōsetsu*. Écrit un récit sur le géographe Inō Tadataka 伊能忠敬 dans une série de littérature enfantine. Publie un

essai d'urbanisme, *Ikkoku no shuto* 一国の首都 *(La Capitale d'une nation)*. Forme un groupe avec ses disciples, *Saikōkai* 最好会.

1900

Publie des essais sur Bashō, la pêche, la littérature japonaise et la mer, les échecs… Donne une conférence devant la société de *tanka*, *Chikuhaku-kai* 竹柏会 : *Kokoro no ga kokoro no ongaku* 心の画心の音楽 *(Peinture du cœur – Musique du cœur)*. Publie une nouvelle en langue « orale » *(genbun-itchi)*, *Tarōbō* 太郎坊.

1901

Écrit un récit avec un de ses disciples, *Mitsuho monogatari* 三保物語, et termine avec un autre son roman historique sur les aïnous, *Yuki funpun*. Naissance de sa fille Uta 歌. Publie deux recueils d'essais, *Rangen* 讕言 *(Paroles perdues)* et *Chōgo* 長語 *(Propos interminable)*.

1902

Sa fille tombe malade. *Hige otoko* est adapté au théâtre. Publication d'un recueil d'œuvres choisies, *Rohan sōsho* 露伴叢書.

1903

Publie plusieurs essais philologiques. Édite des textes de Bashō, Saigyō, Takizawa Bakin 滝沢馬琴. Voyage à Hakone. Compile une sélection d'œuvres de Saikaku avec Ozaki Kōyō, *Saikaku bunsui* 西鶴文粋, une édition critique de *kyōgen* 狂言 en trois volumes, de l'histoire de l'empire mongol *Heida shilüe* 黒韃事略 (1237). Commence la publication d'un long roman utopique, *Sora utsu nami* 天うつ浪 *(Vagues contre le ciel)*. Conférence à l'Université Impériale de Tōkyō 東京帝国大学 sur *Wagakuni bungaku no kokkei no ichimen* 我国文学の滑稽の一面 *(Un aspect du comique dans la littérature de notre pays)*.

1904

Fait des recherches sur la musique et la danse. Abandonne *Sora utsu nami* au début de la guerre russo-japonaise, et publie un long poème de style libre *Shutsuro* 出廬 *(Quitter l'ermitage)*. Voyage à Shiobara. Naissance de sa deuxième fille, Aya 文. Adaptation théâtrale de *Gojūnotō*. Conférence à l'école d'art 日本美術院 sur *Gadai to shite no shisen* 画題としての詩仙 *(Le Poète immortel comme sujet pictural)*.

1905

Travaille pour le *Nihon shinbun* 日本新聞. Recueille des poèmes didactiques bouddhiques *wasan* 和讃. Publie divers essais. Voyage à Yumoto. Nouvelle, *Dogū mokugū* 土偶木偶 *(Statuette en terre – Statuette en bois)*. Publication d'un recueil de poésies composées par les membres de *Saikōkai*.

1906

Publie un recueil d'essais, *Shiomachigusa* 潮待ち草 *(Herbes en attente de la marée)* et de poésies, *Sawarabi* さわらび *(Jeunes fougères)*. Se joint à l'équipe chargée de compiler le recueil de textes rares d'Edo, *Shin gunsho ruijū* 新群書類従 *(Nouveau Répertoire de classiques)* ; s'occupe des sections bibliographie *shomoku* 書目, musique de danse *bukyoku* 舞曲, chant *kakyoku* 歌曲 et poèmes fous *kyōka* 狂歌. Adaptation théâtrale de *Wankyoku monogatari*. *Fuzōan monogatari* 不蔵庵物語.

1907

Décès de son jeune frère Shūzō. Naissance de son premier fils, Shigetoyo 成豊. Invité à une réception donnée par le Premier ministre Saionji Kinmochi 西園寺公望. Publie une étude sur le roman taoïsant chinois des Tang *Yūsenkutsu* [chin. *Youxianku*] 遊仙窟. Ascension du mont Tsukuba. Publie un recueil d'essais, *Kagyūan yatan* 蝸牛庵夜譚 *(Récits du soir à l'Ermitage de l'escargot)*.

1908

Déménage à Mukōjima. Conférence pour l'Église de Fujimi 東京富士見教会 sur *Bakin no shōsetsu to sono tōji no jitsushakai* 馬琴の小説と其当時の実社会 *(Les romans de Bakin et la société réelle de son temps)*. Nommé lecteur à la Faculté des Lettres de l'Université de Kyōto ; déménage à Kyōto. Publie un recueil de petites nouvelles *Shōhin jisshu* 小品十種 *(Dix petites œuvres)*, sa première biographie historique, *Yoritomo* 頼朝, une théorie littéraire, *Futsū bunshō-ron* 普通文章論 *(Théorie de la prose ordinaire)*.

1909

Traduction en anglais de *Gojūnotō*, *The Pagoda*, par Shioya Sakae 塩谷栄. Conférence au temple Tōji 東寺 sur *Bungakujō ni okeru Kōbōdaishi* 文学上に於ける弘法大師 *(Kōbōdaishi [=Kūkai] dans la littérature)*. Parution d'une sélection d'œuvres de Rohan en deux volumes, *Rohan sōsho* 露伴叢書. Démissionne de son poste à l'université et rentre à Tōkyō.

1910

Décès de sa femme Kimiko. Inondation dans sa maison.

1911

Participe au projet d'édition d'une collection d'œuvres de la littérature japonaise en deux cents volumes, *Nihon bungei sōsho* 日本文芸叢書. Parution de deux volumes d'œuvres choisies, *Rohan-shū* 露伴集. Reçoit le titre de docteur ès lettres. Sa vue se dégrade. Édite le roman-fleuve de Bakin, *Nansō Satomi hakkenden* 南総里見八犬伝 *(Chronique des huit chiens du clan de Satomi de Nansō)*. Entre à l'Association de recherches en littérature 文芸調査会. Édite un recueil d'anciens récits de voyage,

Shōchū sansui 掌中山水 *(Paysages au creux de la main)*. Voyage aux monts Katsuragi et Yoshino.

1912

Décès de sa première fille Uta. Publie un long essai, *Doryokuron* 努力論 *(De l'effort)*. Épouse Kodama Yayoko 児玉八代子 (mariage peu heureux). Édite des textes de Bakin et Saikaku. Voyage dans l'Ouest avec sa nouvelle femme.

1913

Publie *Rikyū no tsuma* 利休の妻 *(La Femme de Rikyū)* et un recueil de biographies historiques en deux volumes, *Nihon seiei* 日本精英 *(Héros japonais)*. Ascension du mont Fuji. Écrit une pièce de théâtre sur *Nawa Nagatoshi* 名和長年, représentée au Théâtre Impérial 東京帝国劇場.

1914

Voyage à Chūzenji. Publie l'essai *Shūseiron* 修省論 *(De l'introspection)*. Voyage à Chiba, pris dans une violente tempête en mer. Publie un recueil d'essais, *Senshinroku* 洗心録 *(Purification de l'esprit)*. Décès de son père. Refuse une nouvelle nomination à l'Université de Kyōto. Publie un texte pour la jeunesse, *Risshi rikkō* 立志立功 *(Ambition et succès)*. Reçoit la visite du fondateur des éditions Iwanami, Iwanami Shigeo 岩波茂雄.

1915

Publie un essai, *Etsuraku* 悦楽 *(Le Plaisir)*. Nouvelle représentation de *Nawa Nagatoshi* au Théâtre Impérial.

1916

Représentation de *Wankyū monogatari* à Ōsaka puis Tōkyō. Reçoit son deuxième dan en échecs japonais.

1917

Parution de *Kōda Rohan biji meiku shū* 幸田露伴美辞名句集 *(Recueil de belles expressions et propos célèbres de Kōda Rohan)*.

1919

Décès de sa mère. Publie un recueil de treize nouvelles inspirées de l'histoire chinoise, *Yūjōki* 幽情記 *(Récits d'émotions profondes)*, et un roman historique sur un empereur de la dynastie Ming, *Unmei* 運命 *(Destinée)*.

1920

Voyage à Waka-no-ura, Suma. Commence la rédaction d'un monumental commentaire des sept recueils de poésies de Bashō *Bashō shichibu-shū* 芭蕉七部集. Publie une biographie historique, *Taira no Masakado* 平将門.

1921

Traduction à quatre mains avec Hiraoka Ryūjō 平岡龍城 du roman chinois *Honglou Meng* 紅楼夢 *(Le Rêve dans le Pavillon Rouge)*. Participe avec plusieurs chercheurs à la publication d'une étude sur les *haiku* de Bashō en trois volumes (1921-23). Voyage dans le Nord.

1922

Publie un récit biographique sur un des Huit Immortels 八仙 taoïstes Lü Dongbin 呂洞賓, *Sennin no hanashi* 仙人の話 *(Histoire d'un immortel)*. Reçoit son quatrième dan d'échecs. Écrit un essai sur les échecs et le go. Compose l'hymne pour une école secondaire de Tōkyō. Voyage avec son fils dans le Tōhoku.

1923

Voyage à Miyako. Se fait construire une retraite sur les pentes du mont Asama qu'il appelle Chiseian 池西庵. Publie une traduction annotée du roman chinois *Shuihu Zhuan* 水滸伝 *(Au bord de l'eau)*.

1924

S'installe à Koishikawa. Séjour au mont Asama. Décès de son second frère Shigetada. Publie le premier volet de son étude sur Bashō, *Fuyu no hi shō* 冬の日抄.

1925

Traduction anglaise de son poème *Shutsuro* par Nakura Jirō 奈倉次郎. Séjour à Asama. Décès de son frère aîné Shigetsune. Publie des œuvres inspirées du taoïsme, *Yūhiki* 幽秘記 *(Chronique du profond secret)* et *Kangadan* 観画談 *(Contemplation d'une peinture)* ; une biographie historique, *Gamō Ujisato* 蒲生氏郷.

1926

Publie un récit historique, *Tametomo* 為朝, la biographie d'un taoïste, *Katsushinin Ō Gaifū* 活死人王害風 *(Wang Haifeng le mort-vivant)*, des essais *Ko-Shina bungaku ni okeru shōsetsu no chii* 古支那文学に於ける小説の地位 *(La Place du roman dans la littérature chinoise ancienne)*, *Shinabungaku to Nihonbungaku to no kōshō* 支那文学と日本文学との交渉 *(Les Relations entre le littérature chinoise et japonaise)*, *Kottō* 骨董 *(Antiquités)*. Décès de son fils, Shigetoyo.

1927

Publie un recueil de nouvelles, *Ryūshi jashi* 龍姿蛇姿 *(Dragons et serpents)*. Voyage à Izu avec sa fille Aya. Deuxième volet de son étude sur Bashō, *Haru no hi – Arano shō* 春の日・曠野抄. Parution de *Gojūnotō*, *Fūryū-butsu* et *Ikkōken* en livre de poche chez Iwanami. Voyage à Nikkō, Nagano. Publie une biographie historique, *Takeda Shingen* 武田信玄, et un essai, *Haikai ni okeru shōsetsu-mi gikyoku-mi* 俳諧に於ける小

説味戯曲味 *(La saveur romanesque et dramatique dans le haikai)*. Nommé à l'Académie Impériale des Sciences 帝国学士院.

1928

Mariage de sa fille Aya.

1929

Séjour à Asama. Naissance de sa petite fille Tama 玉. Parution des « œuvres complètes » de Rohan en douze volumes, *Rohan zenshū* 露伴全集. Troisième volet de son étude sur Bashō, *Hisago – Sarumino shō* ひさご・猿蓑抄.

1930

Quatrième volet de son étude sur Bashō, *Sumidawara – Zoku Sarumino shō* 炭俵・続猿蓑抄 : il complète ainsi la partie *renku* de son étude. Voyage à Asama.

1931

Voyage à Izu.

1932

Publie une nouvelle sur une légende bouddhique, *Purakurichi* プラクリチ *(Prakti)*. Parution en livre de poche de *Yoritomo* et *Taira no Masakado*.

1933

Interview collectif dans *Bungei shunjū* 文芸春秋, *Kōda Rohan-shi ni mono o kiku kai* 幸田露伴氏に物を訊く会 *(Groupe pour poser des questions à M. Kōda Rohan)*, avec notamment Chiba Kameo 千葉亀雄 et Kikuchi Kan 菊池寛. Voyage à Izu. Essai, *Dōkyō ni tsuite* 道教に就いて *(Sur le taoïsme)*. Voyage à Towada avec Iwanami Shigeo et Kobayashi Isamu. Participe à une réunion d'amateurs de pêche. Voyage à Izu.

1934

Parution en poche de *Yoritomo – Tametomo*. Voyage à Atami. Reçoit la visite de Saitō Mokichi 斎藤茂吉.

1935

Table ronde *Kōda Rohan sensei o kakonde* 幸田露伴先生を囲んで *(Autour de Maître Kōda Rohan)* avec Tokuda Shūsei 徳田秋声, Watsuji Tetsurō 和辻哲郎, Suehiro Izutarō 末弘厳太郎, Tatsuno Yutaka 辰野隆, Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎. Table ronde *Nihon bungaku ni okeru waka haiku no fumetsusei* 日本文学に於ける和歌俳句の不滅性 *(L'Immortalité du waka et du haiku dans la littérature japonaise)* avec Abe Yoshishige 安倍能成, Saitō Mokichi, Kayano Shōshō 茅野蕭々, Terada Torahiko 寺田寅彦, Watsuji Tetsurō.

1936

Publie un récit pour enfant, *Bancha kaidan* 番茶会談 *(Rencontre autour d'un thé)*. Parution de *Tarōbō* en poche.

1937

Édite en poche une version commentée d'un recueil de *haikai* de Bashō, *Hyōshaku Sarumino* 評釈猿蓑. Fait partie des premières personnes à recevoir la médaille de l'Ordre de la Culture 文化勲章. Conférence radiodiffusée sur *Moji to Shin no shōjō Ri Shi* 文字と秦の丞相季期 *(L'Écriture et le Ministre des Qin, Li Si)*. Devient membre de l'Académie Impériale des Arts 帝国芸術院 nouvellement créée. Essai sur le calligraphe Wang Xizhi 王羲之.

1938

Parution en poche de *Unmei.* Numéro spécial de la revue *Bungaku* 文学 consacré à Rohan. Publie un essai, *Gengo to moji no aida no mizo* 言語と文字の間の溝 *(Le Fossé entre la langue et l'écriture)* ; un roman, *Gendan* 幻談 *(Histoires fantomatiques)*. Voyage à Izu.

1939

Publie un roman, *Yuki tataki* 雪たゝき *(Balayer la neige)* ; un recueil d'essais, *Chikutō* 竹頭 *(Pointe de bambou)* ; une biographie et plusieurs essais sur Shibusawa Eiichi 渋沢栄一. Publie un entretien avec Tatsuno Yutaka. Voyage à Gotenba. Publie un recueil d'essais, *Susukino* すゝき野 *(La Plaine de miscanthes)*. Parution en poche de *Gamō Ujisato*. Publie la nouvelle *Gachō* 鵞鳥 *(L'Oie)*. Publie un entretien avec Saitō Mokichi.

1940

Publie deux essais, *Ai* 愛 *(Amour)* et *Shizen to jin'i* 自然と人為 *(Nature et artifice)*. Parution en poche de *Doryokuron*. Voyage à Izu. Publie un roman historique sur Kamo no Yasutane, *Renkanki* 連環記 *(Récits enchaînés)*. Voyage à Gotenba.

1941

Voyage à Shiobara. Représentation en pièce de théâtre pour marionnettes de *Nawa Nagatoshi*. Publie un essai sur le traité d'alchimie taoïste *Cantongqi*, *Sensho Sandōkei* 仙書参同契 *(Le Livre d'alchimie « Talisman pour l'Union des Trois »)*.

1942

Voyage à Kamakura. Participe au banquet pour le trentième anniversaire de la fondation des éditions Iwanami.

1943

Publie une édition critique de *Haru no hi* de Bashō. Parution de *Kagyūan renwa* 蝸牛庵聯話 *(Histoires à propos de l'Ermitage de l'escargot)*.

1944

Publie une édition critique de *Arano* et *Fuyu no hi* de Bashō. Voyage à Atami. Dicte un essai de phonétique, *Ongenron* 音幻論 *(De l'illusion du son)*. Adaptation cinématographique de *Gojūnotō*.

1945

Décès de son épouse. Voyage à Nagano. Sa maison de Koishikawa brûle suite à un bombardement. S'installe dans une auberge à Itō. Publie plusieurs essais de phonétique.

1946

Publie un commentaire de *Haru no hi* et d'*Arano* de Bashō ; un recueil d'essais, *Imo no ha* 芋の葉 *(Feuille de patate douce)*. S'installe à Ichikawa (Chiba). Apprend le décès de sa sœur Nobu.

1947

Achève son commentaire des recueils de poésies de Bashō, *Bashō shichibushū hyōshaku* 芭蕉七部集評釈. Publie un commentaire des *Analectes* 論語 de Confucius. Décède le 30 juillet.

BIBLIOGRAPHIE

Sauf précision les ouvrages japonais sont publiés à Tōkyō, les français à Paris.

Textes de Kōda Rohan, éditions commentées

KODA Rohan 幸田露伴, *Fūryū-butsu* 風流仏 *(Le Bouddha d'Amour)*, commenté par Yamaguchi Gō 山口剛, Tōkyōdō 東京堂, 1926[2] [*Meiji bungaku meicho zenshū* 明治文学名著全集 *(Recueils des chefs-d'œuvres de la littérature de Meiji)*, vol. 2], pp. 193-225

KODA Rohan 幸田露伴, *Rohan zenshū* 露伴全集 *(Œuvres complètes de Rohan)*, éd. par l'Association Kagyū (蝸牛会 Kagyū-kai), Iwanami shoten 岩波書店, 1952-1980, 45 vol.

KODA Rohan 幸田露伴, *Kōda Rohan-shū* 幸田露伴集 *(Œuvres de Kōda Rohan)*, in *Nihon kindai bungaku taikei* 日本近代文学大系 *(Collection de littérature japonaise moderne)*, commenté par Kawamori Yoshizō 河盛好蔵, Oka Yasuo 岡保生, Fukumoto Masakazu 福本雅一, Kadokawa shoten 角川書店, 1974, vol. 6

KODA Rohan 幸田露伴, *Kōda Rohan-shū* 幸田露伴集 *(Œuvres de Kōda Rohan)*, in *Shin Nihon koten bungaku taikei – Meiji-hen* 新日本古典文学大系　明治編 *(Nouvelle collection de littérature classique japonaise – Ère Meiji)*, commentaire de Noborio Yutaka 登尾豊, Sekiya Hiroshi 関谷博, Nakano Mitsutoshi 中野三敏, Hida Kōzō 肥田晧三, Iwanami shoten 岩波書店, 2002, vol. 22, pp. 1-556

Traductions en langues occidentales

KODA Rohan 幸田露伴, *Leaving the Hermitage* [*Shutsuro* 出廬], trad. de Jirō NAGURA, London, George Allen & Unwin, 1925

KODA Rohan 幸田露伴, *Pagoda, Skull and Samurai* [*Gojūnotō* 五重塔, *Taidokuro* 対髑髏, *Hige otoko* ひげ男], trad. de Chieko IRIE MULHERN, Rutland/Tokyo, Tuttle, 1985

KODA Rohan 幸田露伴, *Begegnung mit einem Totenschädel – Zwei Novellen aus dem Japan des Jahrhundertwende* [*Taidokuro* 対髑髏, *Fūryū-butsu* 風流仏], trad. de Diana DONATH, Berlin, Éditions q, 1999

KŌDA Rohan 幸田露伴, *The Icon of Liberty* [*Fūryū-butsu* 風流仏], trad. de Kyoko KURITA et James LIPSON, in J. Thomas RIMER, Van C. GESEL (éd.), *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature*, New York, Columbia University Press, 2005, pp. 105-152

Textes sur Kōda Rohan

DEGUCHI Tomoyuki 出口智之, *Kōda Rohan-ron – « Chinsen-ki » no kiso-teki kenkyū* 幸田露伴論・「沈潜期」の基礎的研究 *(Kōda Rohan – Recherches fondamentales sur la période de « stagnation »)*, mémoire de bachelor présenté à l'Université de Tōkyō (Tōkyō Daigaku 東京大学), 2002

DEGUCHI Tomoyuki 出口智之, *Negishi-tō ni okeru Kōda Rohan* 根岸党における幸田露伴 *(Kōda Rohan et le groupe de Negishi)*, mémoire de master présenté à l'Université de Tōkyō (Tōkyō Daigaku 東京大学), 2004

DEGUCHI Tomoyuki 出口智之, « Kōda Rohan 'Futsuka monogatari' ron – rekishi to kyokō no hazama » 幸田露伴『二日物語』論－歴史と虚構の狭間で (Kōda Rohan *Histoire de deux jours* – entre histoire et fiction), in *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 LXXXIII-4 (2006), pp. 52-66

DELTEIL André, *Les Premiers écrits de Kōda Rohan (1889-1895)*, thèse de doctorat présentée à l'INALCO, Paris, 1978

DONATH Diana, *Kōda Rohan und sein repräsentatives Frühwerk* Fūryūbutsu – *Ein Beitrag zur Rohan-Forschung*, Bonn, Dieter Born, 1997

DONATH Diana, « Buddhist and Daoist Mysticism in Kôda Rohan's Works », in *Asiatische Studien / Études Asiatiques* LII (1998), pp. 1059-1068

DONATH Diana, « Zwei Novellen des Romantischen Mystizismus », in KŌDA Rohan, *Begegnung mit einem Totenschädel*, trad. de Diana DONATH, Berlin, Éditions q, 1999, pp. 151-163

FUJII Hidetada 藤井淑禎, « Rakkyō to kukyō to – Rohan no *Kushinroku* no shūhen » 楽境と苦境と－露伴『苦心録』の周辺 (Dans le bonheur et l'adversité – autour de *Chroniques d'un travail astreignant* de Rohan), in *Tōkai gakuen kokugo kokubun* 東海学園国語国文 IX (1979)

FUJIMURA Tsukuru 藤村作, « Rohan-shi no sansakuhin – geijutsuka o shujin to seru » 露伴氏の三作品－芸術家を主人とせる (Trois œuvres de M. Rohan – Le héros artiste), in *Kaishaku to kanshō* 解釈と鑑賞 III-10 (1938), pp. 46-55

FUKUDA Junnosuke 福田準之輔, « Rohan bungei no tokushitsu – *Fūryū-butsu* o chūshin ni shite » 露伴文芸の特質－「風流仏」を中心にして (Caractéristiques de l'art littéraire de Rohan – L'exemple du *Bouddha d'Amour*), in *Nihon bungei kenkyū* 日本文芸研究 XII-3 (1960), pp. 33-35

FUKUDA Kiyoto 福田清人 (éd.), *Kōda Rohan, Ozaki Kōyō* 幸田露伴・尾崎紅, in *Kindai bungaku kanshō kōza* 近代文学鑑賞講座 *(Apprécier la littérature moderne)*, Kadokawa shoten 角川書店, 1960, vol. 2, pp. 1-187

FUKUMOTO Kazuo 福本和夫, *Nihon runessansu shiron kara mita Kōda Rohan* 日本ルネッサンス史論から見た幸田露伴 *(Kōda Rohan du point de vue de l'histoire de la Renaissance au Japon)*, Hōsei Daigaku shuppan-kyoku 法政大学出版局, 1972

HINUMA Kōji 日沼滉治, *Rohan kujūku-shō* 露伴九十九章 *(Rohan en 99 chapitres)*, Michitani 未知谷, 2006

HIRAOKA Toshio 平岡敏夫, « Rohan no hyōka no kijiku » 露伴の評価の基軸 (Fondements pour une appréciation de Rohan), in *Kokubungaku* 国文学 X-5 (1965), pp. 40-50

HIRAOKA Toshio 平岡敏夫, « Meiji no buntai – Kōda Rohan » 明治の文体　幸田露伴 (Le Style littéraire de Meiji – Kōda Rohan), in *Kaishaku to kanshō* 解釈と鑑賞 XXXIV-1 (1969), pp. 67-72

HIRAOKA Toshio 平岡敏夫, « Bungakusha ni okeru kindai to hankindai – Kōda Rohan » 文学者における近代と反近代 – 幸田露伴 (Modernité et anti-modernité chez les écrivains – Kōda Rohan), in *Kaishaku to kanshō* 解釈と鑑賞 XXXIV-12 (1969), pp. 74-78

HIRATA Yumi 平田由美, « Kindai bungaku ni okeru romanesuku no keifu – Rohan no 'katari' o megutte » 近代文学におけるロマネスクの系譜ー露伴の「語り」をめぐって (Généalogie du romanesque dans la littérature moderne – La narration chez Rohan), in *Kokugo kokubun* 国語国文 LIV-6 (1985), pp. 1-16

HONMA Hisao 本間久雄, « Kōda Rohan » 幸田露伴, in ID., *Zoku Meiji bungaku-shi* 続明治文学史 *(Histoire de la littérature de Meiji, suite)*, Tōkyōdō 東京堂, 1950, vol. 1, pp. 360-408

HONMA Hisao 本間久雄, « Kōda Rohan no isshokan ni tsuite – Meiji bundan uramen-shi no ichipēji » 幸田露伴の一書簡についてー明治文壇裏面史の一頁 (Une lettre de Kōda Rohan – Une page de l'histoire des coulisses du monde littéraire de Meiji), in ID., *Meiji bungaku – kōshō zuisō* 明治文学—考証随想 *(Littérature de Meiji – Réflexions sur les recherches historiques)*, Shinjusha 新樹社, 1965, pp. 60-71

HONMA Hisao 本間久雄, « Shōyō to Rohan – Rohan no Shōyō ate shokan o yomite » 逍遥と露伴—露伴の逍遥宛書簡を読みて (Shōyō et Rohan – Lire les lettres de Rohan à Shōyō), in Société Shōyō 逍遥協会 Shōyō kyōkai (éd.), *Tsubouchi Shōyō kenkyū shiryō* 坪内逍遥研究資料*(Documents pour l'étude de Tsubouchi Shōyō)*, Zaidan hōjin Shōyō kyōkai 財団法人逍遥協会, 1973, vol. 7, pp. 16-27

INAMI Ritsuko 井波律子, « Rohan shoki » 露伴初期 (La première période de Rohan), in *Nihon kenkyū* 日本研究 XVI-9 (1997), pp. 169-185

INO Kenji 猪野謙二, « Rohan, mō hitotsu no 'kindai' – Meiji bungaku-shi no issetsu to shite » 露伴・もうひとつの近代ー明治文学史に一節として (Rohan, une autre 'modernité' – Un moment de l'histoire littéraire de Meiji), in *Bungaku* 文学 XXXVIII-10 (1970), pp. 1-13

IRIE MULHERN Chieko, *Kōda Rohan*, Boston, Twayne Publishers, 1977

ISHIDA Tadahiko 石田忠彦, « Rohan *O-Fumi-sama o tomurau* ron » 露伴「おふみ様を弔ふ」論 (*Élégie funèbre en l'honneur de dame O-Fumi* de Rohan), in *Kassui nichibun* 活水日文 (mars 1980), pp. 52-60

KATADA Tōta 形田藤太, « Rohan bungaku ni okeru meishō katagi » 露伴文学に於ける名匠気質 (L'Esprit des maîtres-artisans dans l'œuvre de Rohan), in (coll.), *Kinsei bungaku no kenkyū* 近世文学の研究 *(Recherches sur la littérature pré-moderne)*, Shibundō 至文堂, 1936, pp. 633-644

KATANUMA Seiji 潟沼誠二, *Kōda Rohan kenkyū josetsu – shoki sakuhin o kaidoku suru* 幸田露伴研究序説－初期作品を解読する *(Introduction à l'étude de Kōda Rohan – Lire ses premières œuvres)*, Ōfūsha 桜楓社, 1989

KATAOKA Ryōichi 片岡良一, « Shajitsu-shugi sakka to shite no Rohan » 写実主義作家としての露伴 (Rohan, écrivain réaliste), in ID., *Kindai Nihon no sakka to sakuhin* 近代日本の作家と作品 *(Les Écrivains du Japon moderne et leurs œuvres)*, Iwanami shoten 岩波書店, 1939, pp. 149-170

KATAOKA Ryōichi 片岡良一, « Rohan no tokuchō to sono genkai » 露伴の特徴とその限界 *(Caractéristiques et limites de Rohan)*, in *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 XXIV-11 (1947), pp. 1-8

KATAOKA Ryōichi 片岡良一, « Zenki no Rohan » 前期の露伴 (Rohan dans sa première période), in ID., *Nihon romanshugi bungaku kenkyū* 日本浪漫主義文学研究 *(Recherches sur la littérature romantique japonaise)*, Hōsei Daigaku shuppan-kyoku 法政大学出版局, 1958, pp. 170-219

KATŌ Tomiichi 加藤富一, « Rohan no buntai ni tsuite – *Gojūnotō* no issetsu kara » 露伴の文体について－「五重塔」の一節から (Le style de Rohan – à partir d'un passage de *Gojūnotō*), in *Kokubungaku* 国文学 VI-8 (1961), pp. 123-125

KOBAYASHI Isamu 小林勇, *Kagyū-an hōmon-ki – Rohan sensei no bannen* 蝸牛庵訪問記－露伴先生の晩年 *(Visites à l'Ermitage de l'Escargot – Les Dernières années de Me Rohan)*, Iwanami Shoten 岩波書店, 1956

KŌDA Aya 幸田文, « Taidokuro no koto » 対髑髏のこと (À propos de *Face au crâne*), in *Kōda Aya Zenshū* 幸田文全集 *(Œuvres complètes de Kōda Aya)*, Iwanami shoten 岩波書店, 1995, vol. 4, pp. 391-396

Kōda Rohan kenkyū 幸田露伴研究 *(Recherches sur Kōda Rohan)*, n. monographique de *Bungaku* 文学 [XLVI-11 (1978)]

Kōda Rohan – Kindai o wataru shijō 幸田露伴－近代を渉る詩情 *(Kōda Rohan – poète des temps modernes)*, n. monographique de *Bungaku* 文学 [VI-1 (2005)]

KODA Shigetomo 幸田成友, *Bonjin no hansei* 凡人の半生 *(La moitié de la vie d'un homme ordinaire)*, Kyōritsu shobō 共立書房, 1948

KON Zensaku 今善作, *Tōkai Daruma Oshō to Kōda Rohan* 東開ダルマ和尚と幸田露伴 *(Le Moine Tōkai Darma et Kōda Rohan)*, Sapporo, s.é., 1973

Kōyō, Rohan, Ichiyō 紅葉・露伴・一葉, n. monographique de *Kaishaku to kanshō* 解釈と鑑賞 [LXIII-5 (1978)]

KUBOTA Yoshitarō 久保田芳太郎, « Fūryū-butsu » 風流仏 (Le Bouddha d'Amour), in *Nihon bungaku* 日本文学 XXII-8 (1973), pp. 79-85

KURITA Kyoko, *Kōda Rohan and the Origin of Modern Japanese Romanticism*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Yale, 1992

LACHAUD François, « *Taidokuro* [Face au crâne] de Kôda Rohan : un miroir moderne de l'impermanence », in Jean-Pierre Berthon, Josef A. Kyburz (éd.), *Japon Pluriel*, Arles, Picquier, 1998, vol. 2, pp. 165-174

MAEDA Ai 前田愛, « Rohan ni okeru risshin shusse-shugi – 'ryokusaku-gata' no ningen-zō » 露伴における立身出世主義－「力作型」の人間像 (Le carriérisme chez Rohan – Une image de l'homme 'travailleur'), in *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 XLV-4 (1968), pp. 36-45

MAEDA Ai 前田愛, « Sakka ni miru nashonarizumu – Kōda Rohan » 作家にみるナショナリズム　幸田露伴 (Le Nationalisme chez les écrivains – Kōda Rohan), in *Kaishaku to kanshō* 解釈と鑑賞 XXXVI-7 (1971), pp. 46-49

MARUYAMA Kiyoko 丸山キヨ子, « Rohan no ren'ai » 露伴の恋愛 (L'Amour chez Rohan), in *Bungei kenkyū* 文芸研究 XXX-10 (1952), pp. 31-43

Meiji no romanesuku – Kōyō, Rohan, Kyōka 明治のロマネスク－紅葉・露伴・鏡花 *(Le Romanesque de Meiji – Kōyō, Rohan, Kyōka)*, n. monographique de *Kokubungaku* 国文学 [XIX-3 (1974)]

MIKAME Tatsuji 三瓶達司, « Kōda Rohan – *Hige otoko* » 幸田露伴「ひげ男」 (Kōda Rohan – *Le Barbu*), in ID., *Meiji rekishi shōsetsu ronsō* 明治歴史小説論叢 *(Recueil d'études sur les romans historiques à Meiji)*, Sintensha 新典社, 1987, pp. 164-177

MIWA Takeo 箕輪武雄, « Rohan no Meiji nijūsan-nen » 露伴の明治二十三年 (Rohan en 1890), in *Kaikō* 蟹行 (mars 1988), pp. 1-30 ; (avril 1990), pp. 1-20

MURATA Sumi 村田寿美, « Rohan no 'renkantai' ni tsuite » 露伴の「連環体」について (La 'structure en chaîne' de Rohan), in *Joshidai kokubun* 女子大国文 LI-10 (1968), pp. 29-39

NAKAMURA Hitomi 中村仁美, « Kōda Rohan *Taidokuro* ron » 幸田露伴「対髑髏」論 (*Face au crâne* de Kōda Rohan), in *Kokugo to Kyōiku* 国語と教育 XXV-3 (2000), pp. 3-13

NAKAMURA Hitomi 中村仁美, « (Shiryō) Kōda Rohan *Engaien* / *Taidokuro* shohonkan ni okeru idō »〈資料〉幸田露伴「縁外縁／対髑髏」諸本間における異同 (Document : les différences entre les versions de *Liaison contre destin* / *Face au crâne* de Kōda Rohan), in *Fumizuki* 文月 V-10 (2000), pp. 12-19

NARUSE Masakatsu 成瀬正勝, « Rohan no buntai » 露伴の文体 (Le Style de Rohan), in *Bungaku* 文学 VIII-8 (1940), pp. 44-48

NARUSE Masakatsu 成瀬正勝, « Kōyō to Rohan ni okeru shōsetsu no rinen » 紅葉と露伴における小説の理念 (Le Concept de roman chez Kōyō et Rohan), in *Kaishaku to kanshō* 解釈と鑑賞 XXX-1 (1964), pp. 20-24

NIHEI Aizō 二瓶愛蔵, *Wakaki hi no Rohan* 若き日の露伴 *(Le Jeune Rohan)*, Meizendō 明善堂, 1978

NIHEI Aizō 二瓶愛蔵, *Rohan – Fūryū no ningen sekai* 露伴・風流の人間世界 *(Rohan et le monde humain de fūryū)*, Tōensha 東苑社, 1988

Nihon bungaku kenkyū shiryō kankō-kai (日本文学研究資料刊行会 Association pour la publication de documents scientifiques sur la littérature japonaise) (éd.), *Kōda Rohan – Higuchi Ichiyō* 幸田露伴・樋口一葉, Yūseidō 有精堂, 1982, pp. 1-122

NOBORIO Yutaka 登尾豊, « *Taidokuro* ron »「対髑髏」論 (*Face au crâne*), in *Bungaku* 文学 XLIV-8 (1966), pp. 50-64

NOBORIO Yutaka 登尾豊, « *Fūryū-butsu* ron – ai no gyakusetsu benshōhō » 「風流仏」論—愛の逆説弁証法 (*Le Bouddha d'Amour* – Dialectique paradoxale de l'amour), in *Nihon bungaku* 日本文学 XXII-6 (1973), pp. 56-65

NOBORIO Yutaka 登尾豊, « Rohan no 'han-kindai' » 露伴の〈反近代〉 (L'« Anti-modernisme » de Rohan), in Miyoshi Yukio 三好行雄 et Takemori Ten'yū 竹盛天雄 (éd.), *Kindai bungaku* 近代文学 *(La Littérature moderne)*, Yūhikaku 有斐閣, 1977, vol. 2, pp. 55-64

NOBORIO Yutaka 登尾豊, « Rohan no sōzōryoku to buntai » 露伴の想像力と文体 (Rohan : style et imagination), in *Kokubungaku* 国文学 XXV-10 (1980), pp. 98-103.

NOBORIO Yutaka 登尾豊, *Kōda Rohan ronkō* 幸田露伴論考 *(Essais sur Kōda Rohan)*, Gakujutsu shuppan-kai 学術出版会, 2006

NOYAMA Kashō 野山嘉正, « Kōda Rohan *Taidokuro* – yamabukai meikyū e no sasoi » 幸田露伴　対髑髏－山深い迷宮への誘い (Kōda Rohan *Face au crâne* – La tentation du labyrinthe au fond des montagnes), in *Kokubungaku* 国文学 XXXIII-4 (1988), pp. 32-35

NOYAMA Kashō 野山嘉正, « Kōda Rohan *Fūryū-butsu* » 幸田露伴「風流仏」, in *Kokubungaku* 国文学 XXXVI-10/12 (1991), pp. 148-152, pp. 140-144, pp. 148-152 ; XXXVII-1/3 (1992), pp. 146-150, pp. 154-158, pp. 154-159

OKADA Masako 岡田正子, « Kōda Rohan *Tsuyu dandan* kō » 幸田露伴「露団々」考 (Réflexions sur *Gouttelettes de rosée* de Kōda Rohan), in *Nihon bungei kenkyū* 日本文芸研究 LI-1 (1999), pp. 15-37 ; LII-1 (2000), pp. 19-45

OKADA Masako 岡田正子, « Kōda Rohan *Fūryū-butsu* kō – 'Hottan nyoze gamon' to 'Dan'en shohō jissō' o megutte no seiyō-teki, Kirisutokyō-teki shiten kara no kōsatsu » 幸田露伴『風流仏』考—「発端　如是我聞」と「団円　諸法実相」をめぐっての西洋的、キリスト教的視点からの考察 (Réflexions sur *Le Bouddha d'Amour* de Kōda Rohan – Considérations sur le prologue et l'épilogue du point de

vue de l'Occident et du christianisme), in *Nihon bungei kenkyū* 日本文芸研究 LIII-2 (2001), pp. 37-61

OKADA Masako 岡田正子, « Kōda Rohan *Fūryū-butsu* kō – 'Shuun' kōsō haikei to Kanō Hōgai o megutte »幸田露伴「風流仏」考—「珠運」構想背景と狩野芳崖をめぐって (Réflexions sur *Le Bouddha d'Amour* de Kōda Rohan – Kanō Hōgai et la caractérisation de 'Shuun'), in *Nihon bungei kenkyū* 日本文芸研究 LIV-1 (2002), pp. 1-15 ; LIV-2 (2002), pp. 21-40

OKAZAKI Yoshie 岡崎義恵, « Rohan to Kyōka – *Taidokuro* to *Kōya hijiri* » 露伴と鏡花－「対髑髏」と「高野聖」(Rohan et Kyōka – *Face au crâne* et *Le Saint du mont Kōya*), in *Rohan zenshū geppō* 露伴全集月報 VIII (1950), pp. 8-9

Rohan kenkyū 露伴研究 *(Recherches sur Rohan)*, n. monographique de *Bungaku* 文学 [VI-6 (1938)]

Rohan tsuitō-gō 露伴追悼号 *(Rohan : numéro commémoratif)*, n. monographique de *Bungaku* 文学 [XV-10 (1947)]

SAITO Mokichi 斎藤茂吉, *Kōda Rohan* 幸田露伴, Senshin shorin 洗心書林, 1949

SEKI Ryōichi 関良一, « Kōda Rohan to koten » 幸田露伴と古典 (Kōda Rohan et les classiques), in *Kokubungaku* 国文学 VII-7 (1962), pp. 29-35

SEKIYA Hiroshi 関谷博, « Rohan no shuppatsu – 'hō' tenkan-ki no seishun-zō » 露伴の出発－＜法＞転換期の青春像 (Les Débuts de Rohan – Portrait d'une jeunesse dans une période de changement de la 'loi'), in *Gakushūin Daigaku kokugo kokubungaku kaishi* 学習院大学国語国文学会誌 XXXII-3 (1989), pp. 43-56

SEKIYA Hiroshi 関谷博, « Fūryū-butsu ron – Kindai no 'romansu' » 「風流仏」論－近代の〈奇異譚〉(*Le Boudha d'Amour* – Une 'romance' moderne), in *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 LXVIII-3 (1991), pp. 50-65

SEKIYA Hiroshi 関谷博, « Taidokuro no mondai – hanmon no Meiji nijūsan-nen e » 「対髑髏」の問題—煩悶の明治二十三年へ (Le problème de *Face au crâne* et la crise de 1890), in *Nihon kindai bungaku* 日本近代文学 LXVII-10 (1992), pp. 108-121

SEKIYA Hiroshi 関谷博, « Rohan no Meiji nijūsan-nen – hakurankai to kyōkō no aida de » 露伴の明治二十三年－博覧会と恐慌の間で (Rohan en 1890 – Entre l'Exposition Nationale et la crise), in *Bungaku* 文学 IV-4 (1993), pp. 104-112

SHINODA Hajime 篠田一士, *Kōda Rohan no tame ni* 幸田露伴のために *(Pour Kōda Rohan)*, Iwanami shoten 岩波書店, 1984

SHIOTANI San 塩谷賛, *Kōda Rohan* 幸田露伴, Chūōkōron 中央公論, 1945, 3 vol.

SHIOTANI San 塩谷賛, *Rohan no ma – sono bunkenteki kenkyū* 露伴の魔－その文献的研究 *(Le Mal chez Rohan – Recherche philologique)*, Nihon tosho sentā 日本図書センター, 1984[2] (Kadokawa Shoten 角川書店, 1949[1]).

SHIOTANI San 塩谷賛, « Rohan no *Enmaden* » 露伴の艶魔伝 (*Mémoires d'un démon de luxure* de Rohan), in *Bungei shunjū* 文芸春秋 XXVIII-4 (1950), pp. 162-167

SHIOTANI San 塩谷賛, « Ai to gisei – Rohan bungaku ni okeru nimen » 愛と犠牲－露伴文学における二面 (Amour et sacrifice – Deux aspects de l'écriture de Rohan), in *Haiku kenkyū* 俳句研究 VII-6 (1950), pp. 14-19 et 75

SHIOTANI San 塩谷賛 (éd.), *Rohan-ō zadan* 露伴翁座談 *(Discussions avec le vénérable Rohan)*, Kadokawa bunko 角川文庫, 1951-52, 2 vol.

SHIOTANI San 塩谷賛, « Rohan-saku *Fūryū-ma* ni tsuite » 露伴作「風流魔」について (À propos du *Démon de l'amour* de Rohan), in *Bungaku* 文学 XXXIX-8 (1971), pp. 129-134

SHIOTANI San 塩谷賛, *Rohan to asobi* 露伴と遊び *(Rohan et le divertissement)*, Sōjusha 創樹社, 1972

SUGATANI Toshio 菅谷敏夫, « *Fūryū-butsu* ron »「風流仏」論 (Le *Bouddha d'Amour*), in *Rohan shōsetsu no shosō* 露伴小説の諸相 *(Aspects de l'œuvre romanesque de Rohan)*, *Senshū Daigaku daigakuin bungaku kenkyūka hatake kenkyūshitsu* 専修大学大学院文学研究科畑研究室 (mars 1989), pp. 6-22

SUGISAKI Toshio 杉崎俊夫, « Rohan no *Fūryū-butsu* » 露伴の「風流仏」(*Le Bouddha d'Amour* de Rohan), in *Asuka* 明日香 (avril/mai 1974), pp. 5-7

TAKABA Shirō 高羽四郎, « Kōda Rohan no Bashō-kan » 幸田露伴の芭蕉観 (La Perception de Bashō par Kōda Rohan), in *Kokubungaku kenkyū* 国文学研究 VII-11 (1971), pp. 101-108

TAKAHAMA Kyoshi 高浜虚子, « *Fūryū-butsu*, *Taidokuro* no yume »「風流仏」「対髑髏」の夢 (Le rêve du *Bouddha d'Amour* et de *Face au crâne*), in *Asahi hyōron* 朝日評論, septembre 1946, pp. 31-32

TAKEUCHI Hiroshi 武内弘, « *Fūryū-butsu* no shūhen – Rohan to Shiki »「風流仏」の周辺－露伴と子規 (Autour du *Bouddha d'Amour* – Rohan et Shiki), in *Nihon bungaku ronkyū* 日本文学論究 XXX-3 (1971), pp. 100-106

TERADA Tōru 寺田透, « *Taidokuro* » 対髑髏 (*Face au crâne*), in *Tosho* 図書 (mars 1988), pp. 2-5

TOKUDA Takeshi 徳田武, « *Taidokuro* to *Ugetsu monogatari* – Saikaku – *Sōji* »「対髑髏」と「雨月物語」・西鶴・「荘子」(*Face au crâne* et *Contes de pluie et de lune*, Saikaku et *Zhuangzi*), in *Meiji daigaku kyōyō ronshū* 明治大学教養論集 CLXXII-8 (1984), pp. 47-63

YAMAGUCHI Gō 山口剛, « Suhara no hanazuke – Rohan-shi no *Fūryū-butsu* » 須原の花漬－露伴氏の風流仏 (Les Fleurs saumurées de Suhara – *Le Bouddha d'Amour* de M. Rohan), in *Waseda bungaku* 早稲田文学 CCXLIII (avril 1926), pp. 92-99

YANAGIDA Izumi, « Rohan dansō-shō » 露伴談叢抄 (Extraits d'histoires de Rohan), in *Kokugo to Kokubungaku* 国語と国文学(août 1934)

YANAGIDA Izumi 柳田泉, *Kōda Rohan* 幸田露伴, Chūōkōron 中央公論, 1942

YOSHIDA Etsushi 吉田悦志, « Kōda Rohan to bukkyō – *Dokushushin* to *Taidokuro* ni furete » 幸田露伴と仏教－「毒朱唇」と「対髑髏」にふれて(Kōda Rohan et le bouddhisme – Autour de *Venimeuses lèvres de corail* et *Face au crâne*), in *Kaishaku to kanshō* 解釈と鑑賞 LV-12 (1990), pp. 38-43

YOSHINO Hideo 吉野秀雄, « Rohan no josei (1) *Taidokuro* no Otae » 露伴の女性 1 「対髑髏」のお妙 (Les femmes chez Rohan (1) – O-Tae de *Face au crâne*), in *Rohan zenshū geppō* 露伴全集月報 XIII (1950), pp. 8-9

Littérature, pensée, esthétique sino-japonaise

ALLIOUX Yves-Marie (éd.), *Cent ans de pensée au Japon*, Arles, Picquier, 1996, 2 vol.

ARAKI James T., « Sharebon : books for men of mode », in *Monumenta Nipponica* XXIV (1969), pp. 31-45

ARIMA Raitei 有馬頼底 (éd.), *Chaseki no zengo daijiten* 茶席の禅語大辞典 *(Grand dictionnaire des termes zen dans l'art du thé)*, Tankōsha 淡交社, Kyōto, 2002

BERANGER Véronique, « Les Recueils illustrés de lieux célèbres (*meisho zue*), objets de collection », in *Ebisu* XXIX (2002), pp. 81-113

BERQUE Augustin, « Le Lieu du paysage – De *Triste Campagne, ou la rose malade* de Satô Haruo », in *Ebisu* XXVIII (2002), pp. 9-23

BIENATI Luisa (éd.), *Letteratura giapponese. II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millenio*, Torino, Einaudi, 2005

BILLETER Jean François, *Contre François Jullien*, Allia, 2006

BOSCARO Adriana (éd.), *Letteratura giapponese. I. Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2005

CHENG Ann, *Histoire de la pensée chinoise*, Seuil, 1997

Chūsei nikki kikō-shū 中世日記紀行集 *(Journaux et récits de voyage du Moyen Âge)*, in *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū* 新編　日本古典文学全集 *(Œuvres complètes de la littérature classique japonaise - nouvelle édition)*, édités, traduits en japonais moderne et commentés par Nagasaki KEN 長崎健 et al., Shōgakukan 小学館, 1994, vol. 48

DARS Jacques et CHAN Hingho, *Comment lire un roman chinois. Anthologie de préfaces et commentaires aux anciennes œuvres de fiction*, Arles, Picquier, 2001

ENDO Yoshimoto 遠藤嘉基, « Fūryū-kō » 風流攷 (Réflexions sur *fūryū*), in *Kokugo Kokubun* 国語国文 (avril 1940), pp. 186-200

ÉTIEMBLE René, *Comment lire un roman japonais ? – Le Kyôto de Kawabata*, Lausanne/Périgueux, Eibel/Fanlac, 1980

FAURE Bernard, *Sexualités bouddhiques – Entre désirs et réalités*, Flammarion, 1994

FOWLER Edward, *The rhetoric of confession: shishōsetsu in early twentieth-century Japanese fiction*, Berkeley [etc.], University of California Press, 1998

FUJIMORI Bunkichi, « Les récits romanesques d'Edo et l'évolution du japonais moderne », in *Japon Pluriel 2*, Arles, Picquier, 1998, pp. 123-137

GIRARD Frédéric, HORIUCHI Annick, MACE Mieko (éd.), *Repenser l'ordre, repenser l'héritage : Paysage intellectuel du Japon (XVII^e^-XIX^e^ siècles)*, Droz, Genève, 2002

GRIOLET Pascal, *La modernisation du Japon et la réforme de son écriture*, POF, 1985

GU Ming Dong, *Chinese Theories of Fiction. A Non-Western Narrative System*, Albany, State University of New York Press, 2006

HARDACRE Helen (éd.), *New Directions in the Study of Meiji Japan*, Leiden/New York, Brill, 1997

HARRIES Philip, « *Fūryū* – A Concept of Elegance in Pre-Modern Literature », in Gordon DANIELS (éd.), *Europe Interprets Japan*, Tenterden (England), Paul Norbury Publication, 1984, pp. 137-144

HARTWIEG-HIRATSUKA Keiko, *Saigyô-Rezeption – Das von Saigyô verkörperte Eremiten-Ideal in der japanischen Literaturgeschichte*, Bern, Peter Lang, 1984

Heike monogatari 平家物語 *(Le Dit des Heike)*, trad. de René SIEFFERT, POF, Paris, 1976

HEINRICH Patrick, « Things you have to leave behind: The demise of 'elegant writing' and the rise of *genbun itchi* style in Meiji-period Japan », in *Journal of Historical Pragmatics* VI-1 (2005), pp. 113-132

HIJIYA-KIRSCHENREIT Irmela, *Rituals of self-revelation: Shishōsetsu as literary genre and socio-cultural phenomenon*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1996

HINO Tatsuo 日野龍夫, SUDA Chisato 須田千里, SASAKI Suguru 佐々木克, ASAKAWA Seiichirō 浅川征一郎, CAMPBELL Robert, « Zadankai – Bunjin henbō-ron » 座談会 文人変貌論 (Table ronde – Transformation de la figure du lettré), in *Bungaku* 文学 III-1 (2002), pp. 90-112

HIRAOKA Toshio 平岡敏夫, *Nihon kindai bungaku no shuppatsu* 日本近代文学の出発 *(Le Début de la littérature japonaise moderne)*, Haniwa shinsho 塙新書, 1992[2] (Kinokuniya shoten 紀伊國屋書店, 1973[1])

HUME Nancy G. (éd.), *Japanese Aesthetics and Culture – A Reader*, New York, State University of New York Press, 1995

IDEMA Wilt, HAFT Lloyd, *A Guide to Chinese Literature*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies – The University of Michigan, 1997

IHARA Seiseien 伊原青々園 et GOTŌ Chūgai 後藤宙外 (éd.), *Dagyokushū – Meiji shoka intavyū-shū* 唾玉集　明治諸家インタヴュー集 *(Postillons – Recueil d'interview d'écrivains de Meiji)*, Tōyōbunko 東洋文庫, Heibonsha 平凡社, 1995[2] (Shun'yōdō 春陽堂, 1906[1])

IKKYŪ 一休, *Crazy Cloud Anthology* [*Kyōun-shū* 狂雲集], traduit et présenté par Sonia ARNTZEN, Tōkyō, University of Tōkyō Press, 1986

ISHIDA Yoshisada 石田吉貞, *Inja no bungaku* 隠者の文学 *(Littérature d'ermites)*, Kōdansha gakujutsu bunko 講談社学術文庫, 2001

ITŌ Sei 伊藤整, *Nihon bundan-shi* 日本文壇史 *(Histoire des milieux littéraires au Japon)*, Kōdansha bungeibunko 講談社文芸文庫, 1994-1997[2] (1978-1979[1]), 18 vol.

JULLIEN François, *Chemin faisant, connaître la Chine, relancer la philosophie*, Seuil, 2007

KAMEI Hideo 亀井秀雄, *'Shōsetsu' ron – 'Shōsetsu shinzui' to kindai*「小説」論－「小説神髄」と近代 *(Théorie du « roman » – La Quintessence du roman et la modernité)*, Iwanami shoten 岩波書店, 1999

KAMEI Hideo 亀井秀雄, *Meiji bungaku-shi* 明治文学史 *(Histoire de la littérature de Meiji)*, Iwanami shoten 岩波書店, 2000

KAMEI Hideo 亀井秀雄, *Transformations of Sensibility – The Phenomenology of Meiji Literature*, trad. de Michael BOURDAGHS, Ann Arbor, Center for Japanese Studies (University of Michigan), 2002

KAMENS Edward, *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*, New Haven/London, Yale University Press, 1997

KANZAKI Noritake 神崎宣武, *Edo no tabi bunka* 江戸の旅文化 *(La culture du voyage à Edo)*, Iwanami shinsho 岩波新書, 2004

KARATANI Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. de Brette DE BARY et al., Durham/London, Duke University Press, 1993

KASSILE Yann, *Penseurs japonais – dialogues du commencement*, Paris/Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2006

KATO Shūichi 加藤周一, *Histoire de la littérature japonaise*, trad. de Dale SANDERS, Fayard, 1985, 3 vol.

KEENE Donald, *A History of Japanese Literature*, New York, Columbia University Press, 1999, 4 vol.

KEENE Donald, *Travelers of a Hundred Years – The Japanese as revealed through 1000 years of diaries*, New York, Columbia University Press, 1999

Kindai bungaku hyōron taikei 近代文学評論大系 *(Collection de critiques sur la littérature japonaise)*, Kadokawa shoten 角川書店, 1971-1975, 10 vol.

Kindai bungaku zasshi jiten 近代文学雑誌事典 *(Dictionnaire des revues littéraires modernes)*, n. monographique de *Kaishaku to kanshō* 解釈と鑑賞 [XXX-13 (1965)]

KINMONTH Earl H., *The Self-Made Man in Meiji Japanese Thought: From Samurai to Salary Man*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1981

Kinsei kikōbun 近世紀行文 *(Récits de voyage de la période pré-moderne)*, n. monographique de *Edo bungaku* 江戸文学 [XXVIII-6 (2003)]

KITAMURA Tōkoku 北村透谷, *Tōkoku zenshū* 透谷全集 *(Œuvres complètes de Tōkoku)*, Iwanami shoten 岩波書店, 1950-55, 3 vol.

KOMORI Yōichi 小森陽一 (éd.), *Kindai bungaku no seiritsu – shisō to buntai no mosaku* 近代文学の成立　思想と文体の模索 *(Mise en place d'une littérature moderne – Les tâtonnements de la pensée et du style)*, Yūseidō 有精堂, 1986

KOHN Livia (éd.), *Daoism Handbook*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2000

KONISHI Jin'ichi 小西甚一, « Bunjin to wa nani ka » 文人とは何か (Qu'est-ce qu'un lettré ?), in *Gengo to Bungei* 言語と文芸 IX-2 (1967), pp. 34-42

KORNICKI Peter, « The Survival of Tokugawa Fiction in the Meiji Period », in *Harvard Journal of Asiatic Studies* LXI (1981), pp. 461-482

KORNICKI Peter, *The Reform of Fiction in Meiji Japan*, London, Ithaca Press (Faculty of Oriental Studies – Oxford University), 1982

KUKI Shūzō 九鬼周造, « Fūryū ni kansuru ichikōsatsu » 風流に関する一考察 (Réflexion sur *fūryū*), in *Kuki Shūzō zenshū* 九鬼周造全集 *(Œuvres complètes de Kuki Shūzō)*, Iwanami shoten 岩波書店, 1981, vol. 4, pp. 60-82

KURIYAMA Riichi 栗山理一, « Fūryū-ron » 風流論 (De fūryū), in *Bungei bunka* 文芸文化 (novembre 1938), pp. 4-17 ; (décembre 1938), pp. 4-15

LACHAUD François, « La Mort au neuf visages – Un essai sur les Neuf Aspects et leur tradition littéraire au Japon », in *Ebisu* IX (1995), pp. 37-80

LACHAUD François, *La jeune fille et la mort – Misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2006

LEVI Jean, *La Chine romanesque – Fictions d'Orient et d'Occident*, Seuil, 1995

LEVI Jean, *Les Œuvres de Maître Tchouang*, Éditions de l'encyclopédie des nuisances, 2006

LEVI Sylvain, TAKAKUSU Junjirô (éd.), *Hôbôgirin – Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises*, Paris/Tokyo, Adrien-Maisonneuve/Maison franco-japonaise, 1929→

LEVY André (éd.), *Dictionnaire de la littérature chinoise*, PUF, 2000[2] (1994[1])

LOZERAND Emmanuel, « 'Littérature moderne' et 'tradition' », in *Japon Pluriel 3*, Arles, Picquier, 1999, pp. 359-367

LOZERAND Emmanuel, *Les tourments du nom – Essai sur les signatures d'Ôgai Mori Rintarô (1862-1922)*, Tokyo, Maison Franco-Japonaise, 1994

LOZERAND Emmanuel, *Récits et chroniques historiques d'Ôgai Mori Rintarô (1912-1921)*, Thèse de doctorat inédite présentée à l'INALCO, 1995

LOZERAND Emmanuel, *Littérature et génie national – Naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIX[e] siècle*, Les Belles Lettres, 2005

LUCKEN Michael, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, 2001

LYNN Richard J., « The Range of Meanings of Fengliu in Early Chinese Text », texte de l'intervention au colloque annuel de l'Association for Asian Studies *Defining*

Refinement: The Aesthetic of Fûryû in Japanese Intellectual and Popular Culture, page consultée le 10 mars 2000 [http://www.aasianst.org/absts/2000abst/Japan/J-91.htm]

MAEDA Ai 前田愛, *Kindai dokusha no seiritsu* 近代読者の成立 *(La Formation d'un lectorat moderne)*, Iwanami gendai bunko 岩波現代文庫, 2001[2] (Yūseidō 幽精堂, 1973[1])

MAËS Hubert, *Hiraga Gennai et son temps*, École Française d'Extrême-Orient, 1970

Man.yōshū 万葉集 , traduit, commenté et présenté par René SIEFFERT, POF, 1997-2001, 3 vol.

MARKUS Andrew L., *The Willow in Autumn – Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1992

MARRA Michael, *A History of Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001

MARRA Michele, *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1999

MATHY Francis, « Kitamura Tōkoku – The Early Years », in *Monumenta Nipponica* XVIII (1963), pp. 1-44

MATHY Francis, « Kitamura Tōkoku – Essays on the Inner Life », in *Monumenta Nipponica* XIX (1964), pp. 66-110

MATHY Francis, « Kitamura Tōkoku – Final Essays », in *Monumenta Nipponica* XX (1965), pp. 41-63

MATSUO Bashō 松尾芭蕉, *Bashô – Journaux de voyage*, traduit et présenté par René SIEFFERT, POF, 1977

MATSUO Bashō 松尾芭蕉, *Le Haïkaï selon Bashô*, traduit et présenté par René SIEFFERT, POF, 1983

« Meiji bungaku-shi » no genzai – ima nani ga ronten ka 「明治文学史」の現在－いま何が論点か *(L'« Histoire littéraire de Meiji » aujourd'hui – Quels sont les points à débattre ?)*, n. monographique de *Kokubungaku* 国文学 [XXXIII-7 (1988)]

Meiji bungaku zenshū 明治文学全集 *(Œuvres complètes de la littérature de Meiji)*, Chikuma Shobō 筑摩書房, 1965-1989, 100 vol.

Meiji kikō bungaku shū 明治紀行文学*(Récits de voyage de l'ère Meiji)*, in *Meiji bungaku zenshū* 明治文学全集 *(Œuvres complètes de littérature de Meiji)*, Chikuma shobō 筑摩書房, 1974, vol. 94

Meiji no buntai – atarashii gengo kūkan o motomete 明治の文体－新しい言語空間を求めて *(Le Style littéraire de Meiji – À la recherche d'un nouvel espace linguistique)*, n. monographique de *Kokubungaku* 国文学 [XXV-10 (1980)]

Meiji no shōsetsu ga ima atarashii 明治の小説がいま新しい *(Nouvelle perspective sur le roman de Meiji)*, n. monographique de *Kokubungaku* 国文学 [XXXIX-7 (1994)]

MERTZ John Pierre, *Meiji Political Novels and the Origins of Literary Modernity*, thèse de doctorat présentée à l'Université Cornell, Ithaca, 1993

MEZAKI Tokue, « Aesthete-Recluses during the Transition from Ancient to Medieval Japan », in Earl Miner (éd.) *Principles of Classical Japanese Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1985, pp. 151-180

MIYOSHI Masao, *Accomplices of Silence: the Modern Japanese Novel*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1974

MIYOSHI Masao et HAROOTUNIAN H.D. (éd), *Postmodernism and Japan*, Durham / London, Duke University Press, 1989

MORI Senzō 森銑三, *Meiji jinbutsu yowa* 明治人物夜話 *(Causeries sur des personnalités de Meiji)*, Iwanami bunko 岩波文庫, 2001

MORITA James, *Yamada Bimyo as Novelist*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Chicago (tapuscrit), 1968

MURAKAMI Fuminobu, *Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature*, Assen, Van Gorcum, 1996

NAKAJIMA Kunihiko 中島国彦, « Shizen no saihakken » 自然の再発見 (La Redécouverte de la nature), in Kubota Jun 久保田淳 et al., *Iwanami kōza Nihon bungaku-shi – Henkaku-ki no bungaku 3* 岩波講座　日本文学史　変革期の文学 Ⅲ *(Cours Iwanami : Histoire de la littérature japonaise – La Littérature au temps des réformes III)*, Iwanami shoten 岩波書店, 1996, vol. 11, pp. 199-220

NAKAMURA Hajime 中村元 et al. (éd.), *Bukkyō jiten* 仏教辞典 *(Dictionnaire du bouddhisme)*, 2e édition, Iwanami shoten 岩波書店, 2002

NAKAMURA Mitsuo 中村光夫, *Nihon no kindai shōsetsu* 日本の近代小説 *(Le Roman moderne japonais)*, Iwanami shinsho 岩波新書, 1954

NATSUME Sōseki 夏目漱石, *Haltes en Mandchourie et en Corée / Textes londoniens*, trad. de Elisabeth SUETSUGU, La Quinzaine Littéraire – Louis Vuitton, 1997

NATSUME Sōseki 夏目漱石, *Omoidasu koto nado* 思ひ出す事など *(Choses dont je me souviens)*, trad. de Elisabeth SUETSUGU, Arles, Picquier, 2000

Nedanshi nenpyō 値段史年表 *(Tables chronologiques des prix)*, Asahi shinbunsha 朝日新聞社, 1988

Nihon kindai bungaku taikei 日本近代文学大系 *(Collection de littérature japonaise moderne)*, Kadokawa shoten 角川書店, 1970-75, 61 vol.

Nihon kindai bungaku daijiten 日本近代文学大事典 *(Grand dictionnaire de la littérature japonaise moderne)*, Kōdansha 講談社, 1977-78, 6 vol.

NOYAMA Kashō 野山嘉正, *Kindai shōsetsu no seiritsu – Meiji no seishun* 近代小説の成立－明治の青春 *(Formation du roman moderne – La Jeunesse de Meiji)*, Iwanami shoten 岩波書店, 1997

ODIN Steve, *Artistic Detachment in Japan and the West – Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2000

OKADA Richard, « 'Landscape' and the Nation-State: A Reading of *Nihon fūkei ron* », in Helen Hardacre, Adam L. Kern (éd.), *New Directions in the Study of Meiji Japan*, Leiden/New-York/Köln, Brill, 1997, pp. 90-107

OKAZAKI Yoshie 岡崎義恵, *Nihon geijutsu shichō* 日本芸術思潮 *(Histoire de la pensée artistique japonaise)*, Iwanami shoten 岩波書店, 1947-48, [vol. 2 *Fūryū no shisō* 風流の思想 (*La Notion de fūryū)*]

OKAZAKI Yoshie 岡崎義恵, *Japanese Literature in the Meiji Era*, trad. et adapté par V. H. VIGLIEMO, Tōkyō, Ōbunsha, 1955

OKAZAKI Yoshie 岡崎義恵, *Kindai bungei no bi* 近代文芸の美 *(Le Beau dans la littérature moderne)*, Hōbunkan 宝文館, 1973

ORIGAS Jean-Jacques (éd.), *Dictionnaire de la littérature japonaise*, PUF, 2000[2] (1994[1])

PIGEOT Jacqueline, *Questions de poétique japonaise*, coll. Orientales, PUF, 1977

PIGEOT Jacqueline, *Michiyuki-bun – Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Maisonneuve et Larose, 1982

PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Arles, Picquier, 1989

PLAKS Andrew, « Il romanzo nella Cina premoderna », (trad. de l'anglais par Margherita SPORTELLI), in Franco MORETTI (éd.), *Il romanzo. III. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 57-82

QIU Peipei, « Bashô's Fûryû and the Aesthetic of Shôyôyû: Poetics of Eccentricity and Unconventionality », in *Japanese Studies Review* V (2001), pp. 1-36

QIU Peipei, « Aesthetic of Unconventionality: *Fūryū* in Ikkyū's Poetry », in *Japanese Language and Literature* XXXV-2 (2001), pp. 135-156

QIU Peipei, *Bashō and the Dao – The Zhuangzi and the Transformation of Haikai*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005

RADTKE Kurt Werner, « Concepts in literary criticism – Problems in the comparative study of Japanese, Chinese and Western Literature », in *Oriens Extremus* XXVIII (1981), pp. 107-123.

RIEU Alain-Marc, *Savoir et pouvoir dans la modernisation du Japon*, coll. Sciences, Modernités, Philosophies, PUF, 2001

ROBERT Jean-Noël, « Cinq et cinq font-ils dix ? – La double liste des *dix ainsités* du Sûtra du Lotus », in Jacqueline PIGEOT, Hartmut ROTERMUND (éd.), *Le Vase de béryl : Études sur le Japon et la Chine en hommage à Bernard Frank*, Arles, Picquier, 1997, p. 35-45

ROLSTON David L. (éd.), *How to read the Chinese novel*, Princeton, Princeton University Press, 1990

RYAN Marleigh Grayer, *The Development of Realism in the Fiction of Tsubouchi Shōyō*, Seattle/London, University of Washington Press, 1975

RYAN Marleigh Grayer, *Japan's First Modern Novel – 'Ukigumo' of Futabatei Shimei*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies – The University of Michigan, 1990[2] (Columbia University Press, 1965[1])

Saigyō monogatari 西行物語, traduction en japonais moderne et commentaires de KUWABARA Hiroshi 桑原博史), Kōdansha gakujutsu bunko 講談社学術文庫, 1981

SAITO Mareshi 斎藤希史, *Kanbun-myaku no kindai* 漢文脈の近代 *(La Modernité dans la prose sinisante)*, Nagoya daigaku shuppan-kai 名古屋大学出版会, 2005

SANTANGELO Paolo, *Le passioni nella Cina imperiale*, Venise, Marsilio, 1997

SATO Haruo 佐藤春夫, « *Fūryū* ron »「風流」論 (De 'fūryū'), in *Chūō kōron* 中央公論 (avril 1924)

SHIRANE Haruo, *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Basho*, Palo Alto, Stanford University Press, 1998

SHIRANE Haruo et SUZUKI Tomi (éd.), *Inventing the Classics – Modernity, National Identity, and the Japanese literature*, Stanford, Stanford University Press, 2000

Shōwa joshi daigaku kindai bungaku kenkyū-shitsu (昭和女子大学近代文学研究室 Centre de recherche sur la littérature moderne de l'Université féminine Shōwa), *Kōda Rohan* 幸田露伴, in *Kindai bungaku kenkyū sōsho* 近代文学研究叢書 *(Recueil d'études sur la littérature moderne)*, Shōwa joshi daigaku 昭和女子大学, 1988, vol. 61, pp. 493-773

STRUVE Daniel, *Ihara Saikaku – Un romancier japonais du XVII[e] siècle*, PUF, 2001

SUGA Satoko 菅聡子, « Shoki Ken'yūsha to Yoshioka shosekiten » 初期硯友社と吉岡書籍店 (Le Groupe Ken'yūsha dans sa première période et les éditions Yoshioka shosekiten), in *Ensō* 淵叢 VIII-3 (1999), pp. 75-86

SUGIMOTO Tsutomu 杉本つとむ, « Saikaku no buntai no tokushoku to hōhō » 西鶴の文体の特色と方法 (Méthodologie pour l'étude du style de Saikaku et ses caractéristiques), in TERUOKA Yasutaka 暉峻康隆 (éd.), *Kanshō Nihon koten bungaku* 鑑賞日本古典文学 (Appréciation de la littérature classique japonaise), vol. 27 *Saikaku* 西鶴, Kadokawa shoten 角川書店, 1976, pp. 466-476

SUZUKI Sadami 鈴木貞美, *Nihon no 'bungaku' gainen* 日本の「文学」概念 *(Le Concept de 'littérature' au Japon)*, Sakuhin-sha 作品社, 1998

SUZUKI Tomi, *Narrating the Self – Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996

TAEUSCH Carl Frederick, *Ozaki Koyo and his Approach to the Modern Novel*, thèse de doctorat présentée à l'Université du Michigan, 1977

TAKAHASHI Toshio 高橋俊夫, *Kindai sakka to ' Edo'* 近代作家と「江戸」*(Les Écrivains modernes et 'Edo')*, Ōfū-sha 桜楓社, 1987

TAYAMA Katai 田山花袋, *Tōkyō no sanjūnen* 東京の三十年 *(Trente ans à Tōkyō)*, in *Meiji bungaku zenshū – Meiji bungaku kaikoroku-shū (2)* 明治文学全集　明治文学回顧録集

（二）*(Œuvres complètes de littérature de Meiji – Recueil de souvenirs sur la littérature de Meiji 2)*, Chikuma shobō 筑摩書房, 1980, vol. 99

TOGAWA Shinsuke 十川信介 (éd.), *Meiji bungaku kaisō-shū* 明治文学回想集 *(Recueil de souvenirs sur la littérature de Meiji)*, Iwanami bunko 岩波文庫, 1998-99, 2 vol.

TOGAWA Shinsuke 十川信介, *Meiji bungaku – Kotoba no isō* 明治文学　ことばの位相 *(Littérature de Meiji – Différences de langage)*, Iwanami shoten 岩波書店, 2004

TOMASI Massimiliano, « Quest for a New Written Language: Western Rhetoric and the Genbun Itchi Movement », in *Monumenta Nipponica* LIV-3 (1999), pp. 333-360

TOMASI Massimiliano, *Rhetoric in Modern Japan: Western Influences on the Development of Narrative and Oratorical Styles*, University of Hawaii Press, 2004

TSCHUDIN Jean-Jacques, HAMON Claude (éd.), *La Nation en marche – Études sur le Japon impérial de Meiji*, Arles, Picquier, 1999

TSUBOUCHI Shōyō 坪内逍遙, *Shōyō nikki – Meiji nijūsannen no kan* 逍遥日記　明治二十三年の巻 *(Journal de Shōyō – Cahier de 1890)*, in Société Shōyō (逍遥協会 Shōyō kyōkai) (éd.), *Tsubouchi Shōyō kenkyū shiryō* 坪内逍遙研究資料 *(Documents pour l'étude de Tsubouchi Shōyō)*, Zaidan hōjin Shōyō kyōkai 財団法人逍遥協会, 1971, vol. 3, pp. 67-95

TSUBOUCHI Yūzō 坪内祐三, *Keiō sannen umare shichinin no tsumujimagari – Sōseki, Gaikotsu, Kumagusu, Rohan, Shiki, Kōyō, Ryokuu to sono jidai* 慶応三年生まれ七人の旋毛曲がり―漱石・外骨・熊楠・露伴・子規・紅葉・緑雨とその時代 *(Sept fortes têtes nées en 1867 – Sōseki, Gaikotsu, Kumagusu, Rohan, Shiki, Kōyō, Ryokuu et leur temps)*, Magajin hausu マガジンハウス, 2001

TWINE Nanette, « The Genbunitchi Movement – Its Origin, Development, and Conclusion », in *Monumenta Nipponica* XXXIII-3 (1978), pp. 333-356

TWINE Nanette, *Language and the Modern State – The Reform of Written Japanese*, London/New York, Routledge, 1991

UCHIDA Roan 内田魯庵, *Uchida Roan zenshū* 内田魯庵全集 *(Œuvres complètes d'Uchida Roan)*, Yumani shobō ゆまに書房, 1984, 17 vol.

UCHIDA Yoshiaki 内田芳明, *Fūkei no hakken* 風景の発見 *(La Découverte du paysage)*, Asahi sensho 朝日選書, 2001

UEDA Atsuko, *Meiji Literary Historiography: The Production of "Modern Japanese Literature"*, thèse de doctorat inédite présentée à University of Michigan, 1999

VLASTOS Stephen, *Mirror of Modernity: Inventend Traditions of Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1998

WASHBURN Dennis, *The Dilemma of the Modern Japanese Fiction*, New Haven/London, Yale University Press, 1995

WOODHULL Alan S., *Romantic Edo Fiction: a Study of the Ninjōbon and Complete Translation of Shunshoku Umegoyomi*, thèse de doctorat inédite présentée à Stanford University, 1978

YAMAMORI Yumiko, « Japan Export Furniture », page internet consultée le 12 janvier 2007 [http://euronet.nl/users/artnv/japanexport.html]

YAMAMOTO Ryō 山本良, *Shōsetsu no ishinshi* 小説の維新史 *(Histoire du roman sous la Restauration)*, Fūbun shobō 風聞書房, 2005

YANAGIDA Izumi 柳田泉, *Meiji shoki hon'yaku bungaku no kenkyū* 明治初期翻訳文学の研究 *(Recherches sur la littérature de traduction au début de Meiji)*, Shunjū-sha 春秋社, 1961

YANAGIDA Izumi 柳田泉, *Meiji shoki no bungaku shisō* 明治初期の文学思想 *(La Pensée littéraire au début de Meiji)*, Shunjū-sha 春秋社, 1965, 2 vol.

YANAGIDA Izumi 柳田泉, *Seiji shōsetsu kenkyū* 政治小説研究 *(Recherches sur le roman politique)*, Shunjū-sha 春秋社, 1967, 3 vol.

YANAGIDA Izumi 柳田泉, KATSUMOTO Seiichirō 勝本清一郎, INO Kenji 猪野謙二, *Zadankai Meiji-Taishō bungaku-shi* 座談会 明治大正文学史 *(Histoire de la littérature de Meiji et de Taishō – Table ronde)*, Iwanami gendai bunko 岩波現代文庫 B6, 2000[2] (1961[1]), 6 vol.

YODA Gakkai 依田学海, *Gakkai nichiroku* 学海日録 *(Journal de Gakkai)* [éd. par l'Association pour l'étude du Journal de Gakkai (学海日録研究会 Gakkai nichiroku kenkyū-kai)], Iwanami shoten 岩波書店, 1990, 12 vol.

YOKOTA Toshiko, *Buson as Bunjin*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Californie, Irvine 2000

ZHAO Henry, « Storiografia e 'fiction' nella gerarchia culturale cinese », (trad. de l'anglais par Norman GOBETTI), in Franco MORETTI (éd.), *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 47-69

ZOLBROD Leon, « Yomihon : The Appearance of the Historical Novel in Late Eighteenth Century and Early Nineteenth Century Japan », in *The Journal of Asian Studies* XXV (1966), pp. 485-498

ZOLBROD Leon, *Takizawa Bakin*, New York, Twayne Publishers, 1967

ZWICKER Jonathan, *Practices of the Sentimental Imagination – Melodrama, the Novel, and the Social Imaginary in Nineteenth-Century Japan*, Harvard East Asian Monographs 277, Cambridge (Massachusetts)/London, Harvard University Press, 2006

Littérature en général

ALASTAIR Fowler, *Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1982

AMOSSY Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, 1999

ARON Paul, SAINT-JACQUE Denis, VIALA Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, coll. Quadrige, PUF, 2002

AUERBACH Erich, *Mimesis*, trad. par Cornélius HEIM, coll. Tel, Gallimard, 1968 (Bern, A. Francke, 1946[1])

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria OLIVIER, coll. Tel, Gallimard, 1978 (Moscou, Khoudojestevennaïa Literatoura, 1975[1])

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, coll. Points/Essais, Seuil, 2005 (Skira, 1970[1])

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972 (1953[1])

BARTHES Roland (et al.), *Littérature et réalité*, coll. Points/Essais, Seuil, 1982

BOLLACK Jean, *Sens contre sens. Comment lit-on ?*, la passe du vent, 2000

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, coll. Points/Essais, Seuil, 1998[2] (1992[1])

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, coll. Points/Essais, Seuil, 2001 (1998[1])

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. par Chantal ROUX DE BEZIEUX, coll. Points/Essais, Seuil, 1965 (Milan, Bompiani, 1962[1])

ÉTIEMBLE René, *Quelques essais de littérature universelle*, Gallimard, 1982

FOREST Philippe (dir.), *L'Art de la préface*, Nantes, coll. Horizons Comparatistes / Université de Nantes, Cécile Defaut, 2006

FRAISSE Emmanuel et MOURALIS Bernard, *Questions générales de littérature*, coll. Points/Essais, Seuil, 2001

GENETTE Gérard, *Figures III*, coll. Poétique, Seuil, 1972

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, coll. Poétique, Seuil, 1983

GENETTE Gérard, *Seuils*, coll. Points/Essais, Seuil, 1987

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, coll. Poétique, Seuil, 1991

GODARD Henri, *Le roman mode d'emploi*, coll. Folio essais, Gallimard, 2006

JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude MAILLARD, coll. Tel, Gallimard, 1978

JENNY Laurent, « Du style comme pratique », in Littérature CXVIII (2000), pp. 98-117

LAUGAA Maurice, *La pensée du pseudonyme*, PUF, 1986

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975

LUKACS Georg, *La théorie du roman*, trad. par Jean CLAIREVOIE, coll. Tel, Gallimard, 1989 (Ferenc Janossy, 1920[1])

MAINGUENEAU Dominique, « Problèmes d'ethos », in Pratiques CXIII-CXIV (2002), pp. 55-67

MARX William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Les Éditions de Minuit, 2005

MEZOZ Jérôme, *L'œil sociologue et la littérature : essai*, Genève, Slatkine, 2004

MOLINIE Georges et VIALA Alain, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, PUF, 1993

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, 3 vol., coll. Points/Essais, Seuil, 1983-1985

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, coll. Tel, Gallimard, 1976 (Grasset, 1972[1])

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, coll. Poétique, Seuil, 1989

SCHAEFFER Jean-Marie, « Le Romanesque », in Vox Poetica, page publiée le 14 septembre 2002 [http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm]

STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, coll. Tel, Gallimard, 2001[2] (1970[1])

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, coll. Points, Seuil, 1970

TODOROV Tzvetan, *Les Aventuriers de l'absolu*, Robert Laffont, 2006

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abe Yoshishige 安倍能成 (1883-1966), 338
Aeba Kōson 饗庭篁村 (1855-1922), 24, 26, 81, 83, 88-94, 151, 153, 158-162, 169, 170, 180, 195, 200, 234, 240, 256, 257, 282, 331
Aizawa Seishisai 会沢正志斎 (1782-1863), 77
Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1892-1927), 122, 125, 138
Andersen, Hans C. (1805-1875), 93
Andō Kō 安藤幸 (1878-1963), 74, 329
Ariga Nagao 有賀長雄 (1860-1921), 64
Arishima Takeo 有島武郎 (1878-1923), 138
Aristote, 64
Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880), 216
Asahina Chisen 朝比奈知泉 (1862-1939), 95
Awashima Kangetsu 淡島寒月 (1859-1926), 79, 87, 89, 96, 180, 182, 219, 240, 330, 331, 333

B

Baisa-ō 売茶翁 (1675-1763), 134
Baiyun Shouduan 白雲守端 (1025-1072), 116
Bakin *voir* Kyokutei Bakin
Balzac (de), Honoré (1799-1850), 49, 135, 299
Ban Gu 班固 (32-92), 53
Bashō *voir* Matsuo Bashō
Bo Yi 白夷, 109, 143
Boisgobey (du), Fortuné (1821-1891), 49
Bulwer-Lytton, Edward R. (1831-1891), 30, 49, 50, 55, 259
Byron, George (1788-1824), 93

C

Carlyle, Thomas (1795-1881), 93, 129, 130
Chamberlain, Basil Hall (1850-1935), 239
Chang Wencheng 張文成 (660-730), 114
Chaucer, Geoffrey (1343-1400), 239
Chen Qiu 陳球, 29
Chiba Kameo 千葉亀雄 (1878-1935), 338
Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724), 88, 172, 188, 234, 331
Chikamatsu Shūkō 近松秋江 (1876-1944), 138
Chizuka Reisui 遅塚麗水 (1866-1942), 151, 172, 295, 315, 316, 330
Coleridge, Samuel T. (1772-1834), 93
Comte, Auguste (1798-1857), 20
Cowper, William (1731-1800), 30

D

Dante (1265-1321), 132
Daudet, Alphonse (1840-1897), 93
Defoe, Daniel (1660-1731), 50
Dickens, Charles (1812-1870), 30, 91
Disraeli, Benjamin (1804-1881), 50, 52
Dostoïevski, Fiodor M. (1821-1881), 238
Du Fu 杜甫 (712-770), 248
Dumas, Alexandre (1802-1870), 30, 49, 50, 52

E

Ejima Kiseki 江島其碩 (1666-1735), 30, 91, 282, 287
Eliot, George (1819-1880), 30
Emi Suiin 江見水蔭 (1869-1934), 89, 90, 195
Enomoto Kikaku 榎本其角 (1661-1707), 233, 287

F

Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646), 29, 259
Fenollosa, Ernest F. (1853-1908), 56, 192
Fujita Tōko 藤田東湖 (1806-1855), 77
Fukuchi Ōchi 福地桜痴 (1841-1906), 30, 238
Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1834-1901), 30, 61, 89, 125, 163, 193, 235
Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864-1909), 11, 26, 30, 49, 55, 64, 72, 77, 81-83, 86-90, 94, 96, 195, 238-242, 265, 266, 270, 272, 321

G

Gaboriau, Émile (1832-1873), 49
Goethe, Johann W. (1749-1832), 180, 256
Goldsmith, Oliver (1728-1774), 30
Gotō Chūgai 後藤宙外 (1866-1938), 92

Gottschall (von), Rudolf (1823-1909), 61
Grote, George (1794-1871), 52
Gunji Shigetada 郡司成忠 (1860-1924), 74, 329

H

Haga Yaichi 芳賀矢一 (1867-1927), 85
Han Xin 韓信 (?-196 *A.C.*), 143
Han Yu 韓愈 (768-824), 144
Harte, Francis B. (1836-1902), 93
Hartmann (von), Eduard (1842-1906), 93
Heyse (von), Paul J. L. (1830-1914), 93
Higuchi Ichiyō 樋口一葉 (1872-1896), 1, 47, 195, 333
Hino Suketomo 日野資朝 (1290-1332), 165
Hiraga Gennai 平賀源内 (1728-1779), 42, 115, 116, 216, 257
Hiraoka Ryūjō 平岡龍城, 337
Hirata Tokuboku 平田禿木 (1873-1943), 93
Hirotsu Ryūrō 広津柳浪 (1861-1928), 89, 240, 266
Hōjō Tokiyori 北条時頼 (1227-1263), 164, 165, 170
Hoshina Masayuki 保科正之 (1611-1673), 77
Hoshino Sekiei 星野夕影 (1869-1924), 93
Hoshino Tenchi 星野天知 (1862-1950), 93, 132
Hugo, Victor (1802-1885), 30, 49, 50, 52

I

Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693), 3, 5, 31, 32, 39, 79, 87, 89, 91, 107, 112-114, 122, 135, 155, 189, 219, 229, 230, 233, 234, 240-247, 250, 255-258, 262, 270, 273, 277, 287, 292, 293, 299, 318, 331, 334, 336
Ikeda Mitsumasa 池田光政 (1609-1682), 77
Ikkyū 一休 (1394-1481), 112, 116, 261
Inō Tadataka 伊能忠敬 (1745-1818), 333
Inoue Kowashi 井上毅 (1843-1895), 84
Inoue Michiyasu 井上通泰 (1866-1941), 96, 153, 332
Inoue Tsutomu 井上勤 (1850-1928), 288, 292
Inukai Tsuyoshi 犬養毅 (1855-1932), 63
Irving, Washington (1783-1859), 30
Ise Sadatake 伊勢貞丈 (1717-1784), 29
Ishibashi Ningetsu 石橋忍月 (1865-1926), 61, 64-66, 72, 93, 96, 127, 128, 133, 134, 201, 240, 255, 256, 258, 262, 265, 266, 270
Ishibashi Shian 石橋思案 (1867-1927), 89, 240
Ishikawa Takuboku 石川啄木 (1886-1912), 26
Itō Tōgai 伊藤東涯 (1670-1736), 53
Iwamoto Yoshiharu 巌本善治 (1863-1942), 61, 65, 83, 127, 128
Iwanami Shigeo 岩波茂雄 (1881-1946), 336, 338
Iwaya Sazanami 巌谷小波 (1870-1933), 89, 90, 240
Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873-1939), 1, 90, 129, 133, 138, 269, 277

J

Ji Kang 嵇康 (223-262), 109
Jia Dao 賈島 (779-843), 208
Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831), 25, 30, 31, 42, 157
Jōchō 定朝 (?-1057), 190
Jōno Saigiku 条野採菊 (1832-1902), 270

K

Kamei Koremi 亀井茲監 (1824-1885), 77
Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155-1216), 117
Kamo no Yasutane 賀茂保胤 (?-1002), 311, 339
Kanagaki Robun 仮名垣魯文 (1829-1894), 47, 48, 179
Katō Hiroyuki 加藤弘之 (1836-1916), 235
Kawakami Bizan 川上眉山 (1869-1908), 89, 151, 330
Kayano Shōshō 茅野蕭々, 338
Keats, John (1795-1821), 93
Ki no Tsurayuki 紀貫之 (868-945), 105
Kikuchi Kan 菊池寛 (1888-1948), 338
Kikuchi Shōken 菊池松軒, 330
Kikutei Kōsui 菊亭香水 (1855-1942), 194
Kinokuniya Bunzaemon 紀国屋文左衛門 (?-1734), 176
Kita Seiro 北静廬 (1765-1848), 130
Kitahara Hakushū 北原白秋 (1885-1942), 1, 133
Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868-1894), 11, 28, 47, 61-64, 93, 94, 129, 131, 132, 222, 230, 301
Kōa 向阿 (1265-1345), 76
Kobayashi Isamu 小林勇, 338
Kōda Kō *voir* Andō Kō
Kōda Nobu 幸田延 (1870-1946), 74, 329
Kōda Shigenobu 幸田成延 (1840-1914), 72, 329
Kōda Shigetada *voir* Gunji Shigetada
Kōda Shigetomo 幸田成友 (1873-1954), 75, 329

Kōda Shigetsune 幸田成常 (1858-1925), 74, 329
Kōda Shūzō 幸田修造 (1882-1907), 330
Kōda Toshisada 幸田利貞 (?-1871), 72, 329
Kōda Yoshi 幸田芳 (?-1879), 329
Kōda Yū 幸田猷 (1842-1919), 72, 329
Kōdō Tokuchi 幸堂得知 (1843-1913), 91, 92, 163, 296
Koikawa Harumachi 恋川春町 (1744-1789), 36
Kojima Usui 小島烏水 (1873-1948), 151
Kōkō 光孝 (830-887), 190
Konakamura Yoshikata 小中村義象 (1864-?), 85
Kravchinsky, Sergueï (1852-1895), 52
Kuki Shūzō 九鬼周造 (1888-1941), 106, 117, 119-124, 165, 233, 317
Kumazawa Banzan 熊沢蕃山 (1619-1691), 77
Kume Masao 久米正雄 (1891-1952), 122, 326
Kunikida Doppo 国木田独歩 (1871-1908), 26, 137
Kunisada Chūji 国定忠次 (1810-1850), 210
Kuroyanagi Shōha 黒柳召波 (1727-1771), 21
Kyoku Sanjin 曲山人 (?-~1836), 31
Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 (1767-1848), 21, 25, 26, 29-33, 36, 38, 44-46, 52, 57, 58, 79, 86, 91, 239, 241, 257, 258, 264, 280, 287, 288, 292, 294, 300, 307, 314, 323, 334-336

L

Lamb, Charles (1775-1834), 239
Laozi 老子, 108, 110, 146, 219
Lermontov, Mikhail Y. (1814-1841), 93
Lessing, Gotthold E. (1729-1781), 64, 93
Li Bai 李白 (701-762), 79, 139, 144, 219, 248
Li Yu 李漁 (1611-1679), 29
Li Zhen (1376-1452), 28
Liu Zongyuan 柳宗元 (773-819), 248
Lü Dongbin 呂洞賓 (VII^{e}-IX^{e} s.), 337
Lu You 陸游 (1125-1210), 144

M

Macaulay, Thomas (1800-1859), 30
Maeda Kōsetsu 前田香雪 (1841-1916), 270
Markham, Albert H. (1841-1918), 332
Maruoka Kyūka 丸岡久華 (1865-1927), 89
Masamune Hakuchō 正宗白鳥 (1879-1962), 26, 138
Masaoka Shiki 正岡子規 (1867-1902), 1, 16, 28, 129, 151, 241, 260, 281, 332
Matsudaira Sadanobu 松平定信 (1758-1829), 40
Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644-1694), 10, 21, 78, 79, 94, 101, 107, 114, 117-124, 132, 134, 135, 151, 155, 164, 165, 170, 171, 175, 218, 233, 259, 262, 287-294, 298, 300, 307, 318, 324, 331, 334, 336-340
Maupassant (de), Guy (1850-1893), 49
Mengzi 孟子, 30
Michel-Ange (1475-1564), 191
Mikami Sanji 三上参次 (1865-1939), 85
Mill, John Stuart (1806-1873), 48, 52, 59
Milton, John (1608-1674), 239
Minami Shinji 南新二 (1835-1895), 82, 89, 91
Minamoto no Kaneuji 源兼氏 (?-1278?), 177
Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), 123, 124
Mishina Rinkei 三品藺溪 (1857-1937), 82
Miyake Setsurei 三宅雪嶺 (1860-1945), 30
Miyazaki Koshoshi 宮崎湖処子 (1864-1922), 96, 152
Miyazaki Muryū 宮崎夢柳 (1855-1889), 52
Miyazaki Sanmai 宮崎三昧 (1859-1919), 91, 92, 162, 296
Molière (1622-1673), 49
Mori Arinori 森有礼 (1847-1889), 235
Mori Kainan 森槐南 (1863-1911), 96
Mori Ōgai 森鴎外 (1862-1922), 1, 11, 23, 24, 27-29, 47, 49, 61, 63, 65, 72, 76, 82, 83, 92, 94, 95, 129-131, 138, 180, 181, 192, 205, 220, 230, 240-242, 266, 277, 307, 312, 313, 325, 332, 333
Mori Shuntō 森春濤 (1819-1889), 139
Morikawa Kyoriku 森川許六 (1656-1715), 119
Morita Shiken 森田思軒 (1861-1897), 30, 63, 65, 81, 92, 95, 162, 200, 220, 230, 234, 255
Motoda Nagazane 元田永孚 (1818-1891), 84
Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801), 58, 209
Mozume Takami 物集高見 (1847-1928), 239
Mukai Kyorai 向井去来 (1651-1704), 118, 119, 170
Murasaki Shikibu 紫式部 (X^{e}-XI^{e} s.), 155
Murō Saisei 室生犀星 (1889-1962), 107, 133
Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤 (1885-1976), 106, 121, 122, 138, 148

N

Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959), 1, 90, 123, 124, 133, 138, 318, 322, 323

Nagasone Kotetsu 長曾禰虎徹 (1596-1678?), 190
Nakae Chōmin 中江兆民 (1847-1901), 63, 192
Nakamura Keiu 中村敬宇 (1832-1891), 48, 54, 80, 125, 193, 310
Nakamura Masanao *voir* Nakamura Keiu
Nakanishi Baika 中西梅花 (1866-1898), 92, 96, 155, 158-162, 171, 256, 257, 331
Narushima Ryūhoku 成島柳北 (1837-1884), 28, 33, 129, 310, 318
Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916), 1, 16, 73, 75, 124, 129, 130, 133, 277, 322
Nichiren 日蓮 (1222-1282), 332
Ninomiya Sontoku 二宮尊徳 (1787-1856), 80, 333
Nishi Amane 西周 (1829-1897), 20, 56, 125, 192, 235
Nishimura Tenshū 西村天囚 (1865-1924), 82
Nishiyama Sōin 西山宗因 (1605-1682), 287
Noda Hankei 野田繁慶 (XVII^e s.), 190
Nose Tokitarō 能勢土岐太郎, 128

O

Ochiai Naobumi 落合直文 (1861-1903), 85, 241
Oda Jun'ichirō 織田純一郎 (1851-1919), 49
Ōe no Masafusa 大江匡房 (1041-1111), 312
Oguri Fūyō 小栗風葉 (1875-1926), 26, 90
Ogyū Sorai 荻生徂徠 (1666-1728), 32, 53
Ōhashi Otowa 大橋乙羽 (1869-1901), 89, 90, 151, 333
Okajima Kanzan 岡島冠山 (1674-1728), 32
Ōkuma Shigenobu 大隈重信 (1838-1922), 51
Ōmachi Keigetsu 大町桂月 (1869-1925), 151
Ono no Komachi 小野小町 (IX^e-X^e s.), 216
Ōnuma Chinzan 大沼沈山 (1818-1891), 139
Ōta Nanpo 大田南畝 (1749-1823), 91
Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1867-1903), 5, 26, 30, 47, 55, 60, 65, 72, 76, 79-83, 86-96, 129, 131, 149, 151, 180, 199, 203, 204, 208, 214, 219, 233, 234, 240-242, 256, 263, 264, 270, 272, 277, 284-286, 301, 321-323, 331, 334
Ozaki Yukio 尾崎行雄 (1858-1954), 62, 65

P

Poe, Edgar Allan (1809-1849), 91
Pouchkine, Alexandre (1799-1837), 50

Q

Qu You 瞿佑 (1341-1427), 32
Qu Yuan 屈原 (343-277 *A.C.*), 261

R

Ruan Ji 阮籍 (210-263), 109
Ryūtei Rijō 滝亭鯉丈 (?-1841), 30
Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842), 26, 30, 36, 42, 79, 170, 287

S

Saganoya Omuro 嵯峨の屋お室 (1863-1947), 77, 88, 230, 240, 256, 266, 270
Saigyō 西行 (1118-1190), 79, 93, 94, 101, 117, 119, 131-134, 164, 165, 170-172, 175, 177, 181, 207, 218, 259, 296, 298, 318, 331-334
Saikaku *voir* Ihara Saikaku
Saimyōji *voir* Hōjō Tokiyori
Saionji Kinmochi 西園寺公望 (1849-1940), 335
Sairoken Kyōsen 西鶩軒橋泉 (XVII^e s.), 113
Saitō Mokichi 斎藤茂吉 (1882-1953), 338, 339
Saitō Ryokuu 斎藤緑雨 (1867-1904), 81-83, 92, 333
Saitō Tokugen 斎藤徳元 (1559-1647), 247
Sakurai Tadayoshi 桜井忠温 (1879-1965), 313
Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816), 29, 31, 40, 45, 219, 270
San'yūtei Enchō 三遊亭円朝 (1839-1900), 86, 238, 239
Sardou, Victorien (1831-1908), 30
Satō Haruo 佐藤春夫 (1892-1964), 106, 107, 117, 121-124, 133, 135, 163, 233, 317
Schiller (von), Friedrich (1759-1805), 30, 50, 180
Schubin, Ossip (1854-1934), 93
Scott, Walter (1771-1832), 44, 49, 50, 52, 54
Seki Naohiko 関直彦 (1857-1934), 30
Sen no Rikyū 千利休 (1522-1591), 298
Sesshū 雪舟 (1420-1506), 298
Shakespeare, William (1564-1616), 30, 49, 52, 88, 132
Shelley, Mary (1797-1851), 93
Shibue Chūsai 渋江抽斎 (1805-1858), 130
Shibusawa Eiichi 渋沢栄一 (1840-1931), 339
Shiga Naoya 志賀直哉 (1833-1971), 138
Shiga Shigetaka 志賀重昂 (1863-1927), 84, 95, 152

Shikitei Sanba 式亭三馬 (1776-1822), 30, 31, 37, 43, 44, 91, 238, 266, 270
Shimada Saburō 島田三郎 (1852-1923), 60-62, 65
Shimamura Hōgetsu 島村抱月 (1871-1918), 239
Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872-1943), 1, 26, 47, 93, 129, 132, 138, 195, 222
Shimazu Nariakira 島津斉彬 (1809-1858), 77
Shimomura Ryōichi 下村亮一, 310
Shōtei Kinsui 松亭金水 (1797-1862), 29
Shu Qi 叔斉, 109, 143
Sima Qian 司馬遷 (145-86 *A.C.*), 30, 208
Smiles, Samuel (1812-1904), 48, 80, 193
Sōgi 宗祇 (1421-1502), 298
Song Di 宋迪 (~XI[e] s.), 141
Spencer, Herbert (1820-1903), 59
Su Shi 蘇軾 (1036-1101), 248
Sudō Nansui 須藤南翠 (1857-1920), 92, 96
Suehiro Izutarō 末弘厳太郎 (1888-1951), 338
Suehiro Tetchō 末広鉄腸 (1849-1896), 51, 52, 82
Suematsu Kenchō 末松謙澄 (1855-1920), 82
Sunzi 孫子, 208

T

Tachibana Senzaburō 橘銑三郎 (1867-1901), 85
Taguchi Ukichi 田口卯吉 (1855-1905), 238
Takabatake Ransen 高畠藍泉 (1838-1885), 91, 179
Takada Sanae 高田早苗 (1860-1938), 24, 128, 286
Takahama Kyoshi 高浜虚子 (1874-1959), 129
Takahashi Taika 高橋太華 (1863-?), 92, 158, 159, 160, 161, 331
Takarai Kikaku *voir* Enomoto Kikaku
Takatsu Kuwasaburō 高津鍬三郎 (1864-1921), 85
Takebe Ayatari 建部綾足 (1719-1774), 45
Takeda Gyōtenshi 武田仰天子 (1854-1926), 82
Takeda Katsuyori 武田勝頼 (1546-1582), 305
Takizawa Bakin *voir* Kyokutei Bakin
Tamenaga Shunsui 為永春水 (1790-1843), 25, 26, 29-31, 41, 42, 58, 91, 99
Tan Qiao 譚峭, 208
Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965), 123, 124, 133, 138, 173, 277, 338
Tao Qian 陶潛 (365-427), 108, 109, 116, 117, 119, 180
Tatsuno Yutaka 辰野隆 (1888-1964), 338, 339
Tayama Katai 田山花袋 (1871-1930), 1, 26, 81-83, 90, 94, 137, 149, 151, 234, 285, 323
Tennyson, Alfred (1809-1892), 201
Terada Torahiko 寺田寅彦 (1878-1935), 338
Terakado Seiken 寺門静軒 (1796-1868), 33
Thackeray, William M. (1811-1863), 30, 257, 259
Togawa Shūkotsu 戸川秋骨 (1870-1939), 93
Tōkai Sanshi 東海散士 (1852-1922), 51, 146, 331
Tokuda Shūsei 徳田秋声 (1871-1943), 26, 90, 137, 338
Tokugawa Mitsukuni 徳川光圀 (1628-1700), 77
Tokugawa Nariaki 徳川斉昭 (1800-1860), 77
Tokutomi Roka 徳富蘆花 (1868-1927), 26, 151, 321
Tokutomi Sohō 徳富蘇峰 (1863-1957), 29, 30, 52, 63-65, 95, 194
Tolstoï, Léon (1828-1910), 26
Tourgueniev, Ivan S. (1818-1883), 26, 30, 86, 93, 239
Tsubouchi Shōyō 坪内逍遥 (1859-1935), 5, 7, 11, 25, 26, 30, 47-49, 55-60, 62, 64, 76-83, 86-96, 149, 155, 156, 180, 199, 218, 221, 225, 237-240, 256, 257, 262-266, 270, 277, 282, 285, 286, 290-295, 299-301, 315, 323, 331, 332, 343
Tsuzaka Tōyō 津坂東陽 (1757-1825), 21

U

Uchida Roan 内田魯庵 (1868-1929), 23, 30, 31, 52, 55, 61-66, 81-83, 93, 96, 126-128, 240, 257-260, 265, 323
Udagawa Bunkai 宇田川文海 (1848-1930), 82
Ueda Akinari 上田秋成 (1734-1809), 45, 296
Ueda Bin 上田敏 (1874-1916), 47
Uejima Onitsura 上島鬼貫 (1661-1738), 293
Ueki Emori 植木枝盛 (1857-1892), 24
Uemura Masahisa 植村正久 (1858-1925), 78, 201
Ukita Kazutami 浮田和民 (1859-1945), 30
Utagawa Kunisada 歌川国真 (1786-1864), 38

V

Verne, Jules (1828-1905), 49, 63

W

Wang Xizhi 王羲之 (307-365), 339
Watsuji Tetsurō 和辻哲郎 (1889-1960), 338
Wells, Herbert G. (1866-1946), 26
Whymper, Edward (1840-1911), 311

Wordsworth, Wiiliam (1770-1850), 93, 132, 151

Y

Yamada Bimyō 山田美妙 (1868-1910), 10, 11, 20, 30, 47, 55, 60, 76, 81-83, 86-90, 96, 151, 205, 230, 238-242, 256, 270, 323
Yamaji Aizan 山路愛山 (1864-1917), 62
Yamazaki Ansai 山崎闇斎 (1619-1682), 77
Yano Ryūkei 矢野龍渓 (1850-1931), 26, 51, 52, 57, 60, 63-66, 82, 95, 179, 218, 226, 308
Yoda Gakkai 依田学海 (1833-1909), 75, 92, 95, 219, 220, 226, 230
Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-1783), 21
Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878-1942), 1
Yoshida Kenkō 吉田兼好 (1283-1352), 93
Yoshida Kōu 吉田香雨 (?-1908), 77, 81, 82
Yoshioka Tetsutarō 吉岡哲太郎, 90, 203-205, 208

Z

Zhang Chao 張潮 (1650–1709), 29
Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), 64, 73, 125
Zhuangzi 荘子, 108, 110, 117, 140, 146, 172, 215, 261
Zola, Émile (1840-1902), 49, 87
Zu Chongzhi 祖冲之 (429-500), 296

TABLE DES MATIERES

Introduction 1
Kōda Rohan : un écrivain difficile ? 1
Le « roman » : un genre à définir 2
Fūryū : pour une approche immanente du texte 5
Les limites de la critique antérieure 7
La posture auctoriale : un paradigme de lecture 8
Le postulat : le mal-être d'une génération littéraire (1885-1895) 10
Étapes d'un chemin de réflexion 11
1. Questions de définition générique : le roman au XIX^e siècle 13
1.1 L'idée de littérature et la question des genres au XIX^e siècle 19
1.2 Le lecteur de Meiji 23
1.2.1 Kashihon'ya 23
1.2.2 Les lectures de Mori Ōgai : un « corpus potentiel » 27
1.2.3 Une enquête journalistique de 1889 29
1.3 Genres romanesques lus vers 1890 32
1.3.1 Romans chinois 32
1.3.2 Survivance des genres d'Edo 33
1.3.2.1 Gōkan 36
1.3.2.2 Ninjōbon 39
1.3.2.3 Kokkeibon 42
1.3.2.4 Yomihon 44
1.3.3 Traductions et adaptations 47
1.3.4 Le roman politique 50
1.3.5 Vers un nouveau genre unique : le shōsetsu 52
1.4 Qu'est-ce que la littérature ? – le débat autour d'Ukishiro monogatari 59
2. Kōda Rohan et le monde des lettres autour de 1890 69
2.1 Vue d'ensemble 69
2.2 Ascendance, origine et formation 72
2.3 Repères intellectuels 78
2.4 Rohan dans le bundan 80
2.5 Posture paradoxale de l'homme fūryū 95
3. Autour de l'idée de *fūryū* 105
3.1 Origines chinoises 108
3.2 Fūryū dans le courant de la tradition esthétique japonaise 110
3.3 Une impossible définition ? 119

3.4 Panorama de l'idée de fūryū chez les écrivains de Meiji 125
3.5 Fūryū selon Rohan – remarques préliminaires 133
4. Figurations du moi 137
4.1 Yūgendō zappitsu : quatre postures stéréotypées 138
4.1.1 Détachement du lettré 140
4.1.2 Sarcasme zen 142
4.1.3 Exil du poète 144
4.1.4 Exaltation des passions 145
4.2 Journaux de voyage : double sens du cocasse 149
4.2.1 La mise en scène du tsūjin 151
4.2.2 L'œil du fūryūjin 164
4.3 Autodérision romanesque 171
4.3.1 Taidokuro 173
4.3.2 Higurashi monogatari 178
4.3.3 Kenkai Suikoden 179
5. Limites du concept de *fūryū* 185
5.1 Représentation de l'ambition artistique dans les récits d'artisans 185
5.2 Genèse de « Daishijin » : un rapport ambigu au cocasse 200
5.2.1 L'œuvre originale 206
5.2.2 Réécriture 212
5.3 Représentations du sentiment amoureux : désir de sublimation et fascination pour la chair 218
6. Singularité d'une écriture 233
6.1 Questions de style 233
6.1.1 Situation linguistique dans les années 1880 234
6.1.2 Le style à la Saikaku 242
6.1.3 Réception de Fūryūbutsu 255
6.1.4 Élitisme et hermétisme 258
6.1.5 Originalité et excentricité 260
6.2 Autour de la narration 262
6.2.1 Enjeux de la narration à la fin des années 1880 263
6.2.2 Représentation de l'intériorité 266
6.2.3 La position du narrateur 273
6.2.4 Un roman polyphonique ? 278
6.3 Lettre à Tsubouchi Shōyō 285
6.3.1 Zōka to bungaku : une lettre à Tsubouchi Shōyō 285
6.3.2 Réinterprétation de fūryū 290
6.3.3 Le prétendu revirement réaliste 300

6.3.4 L'illusion mimétique 305
Conclusion 315
Repères chronologiques 329
Bibliographie 341
Index des noms propres 361