



Ecriture de soi-R

« La place du narrateur dans la temporalité nocturne de *Bleu presque transparent* »

ZEGROUR Amira

NOCTURNES

Numéro 1 – Octobre 2021

URL : <https://www.ecrituresdesoi-revue.com/nocturnes>

Résumé de l'article :

Murakami Ryū (né en 1952) est un des écrivains les plus prolifiques et renommés de littérature japonaise contemporaine. Si au Japon, son œuvre est reconnue (lauréat du prestigieux prix Akutagawa pour son premier roman *Bleu presque transparent*, 1976) et son style décrit comme mêlant autobiographie et sensibilité poétique, l'image qu'on lui accole en France relève quant à elle du stéréotype d'un « manque d'individualité », souvent attribué aux Japonais·es.

Dans la présente contribution, je me propose d'étudier cette contradiction grâce au monde de la nuit dont le champ lexical fait apparaître un narrateur non seulement introspectif face à l'occupant américain, mais également complexe, représentatif du rapport personnel et intrinsèque existant entre l'auteur et son texte et caractéristique du *shishōsetsu* (roman du moi ou roman *je*). Une comparaison traductologique avec l'original en japonais ainsi qu'une analyse linguistique permettent en effet de montrer en quoi la vie nocturne du narrateur et sa temporalité forment une des pierres angulaires du récit, dont la voix se perd en français.

Pour citer cet article :

Zegrou, Amira. « La place du narrateur dans la temporalité nocturne de *Bleu presque transparent* », *Ecriture de soi-R*, no. 1, « NOCTURNES », 2021, pp. 21-35.
URL : <https://www.ecrituresdesoi-revue.com/zegrou>

« La place du narrateur dans la temporalité nocturne de *Bleu presque transparent* »

ZEGROUR Amira

Introduction

Lauréat du prestigieux prix Akutagawa pour son premier roman, *Bleu presque transparent*¹, Murakami Ryū (né en 1952) est un écrivain important et prolifique de la scène littéraire japonaise (à ce jour quarante-et-un romans, quatorze recueils de nouvelles, vingt-cinq ouvrages d'essais, cinq films, etc.). *Bleu presque transparent* relate, en de très courts chapitres le quotidien sombre et désillusionné d'une bande d'adolescents qui passent leurs soirées à se droguer avec des soldats américains en mission à Tokyo. L'atmosphère lourde et les descriptions sordides sont soulignées par un point de vue interne au narrateur, Ryu, et chaque chapitre, dont la narration se fait au présent, représente un fragment de sa vie, que l'on pourrait qualifier de débridée, avec sa petite-amie Lili et ses amis Okinawa, Yoshiyama ou Reiko. J'aimerais dans cet article questionner l'origine d'une opposition dans la façon d'appréhender et de recevoir cette œuvre. En effet, si les membres du jury du prix Akutagawa ont encensé notamment sa « sensibilité délicate », digne d'un auteur « sophistiqué² », le quatrième de couverture de l'édition française parle pourtant d'« absence d'âme », caractéristique qui n'est pas sans rappeler le « manque d'individualité » (Lozerand, *Ebisu*) que les Occidentaux·ales attribuent souvent aux Japonais·es. Ce stéréotype a été véhiculé par certain·e·s intellectuel·le·s grâce à une argumentation qui se concentre notamment sur les mœurs, la religion et la langue³. Les opinions contradictoires qui entourent *Bleu presque transparent* relèvent-elle donc d'un orientalisme plus ou moins assumé selon lequel la position énonciative n'existerait pas, ou ne pourrait pas exister, dans ce texte ?

Dans la linguistique française, la célèbre distinction entre l'« histoire » – relevant d'une énonciation objective, souvent au passé, à la troisième personne, et effaçant le·a narrateur·ice

¹ Pour la version française, je me réfère à Murakami, Ryū. *Bleu presque transparent*, traduit par Morel, Guy et Belmont, Georges. Paris : Robert Laffont, 1978 (ci-dessous abrégé en *BPT*). Pour la version japonaise, il s'agit de Murakami, Ryū. *Kagiri naku tōmei ni chikai burū*. Tokyo : Kōdansha, 1976 (abrégé en *KNTCB*).

² Les commentaires des membres du jury sont disponibles à cette adresse (uniquement en japonais) : <https://prizesworld.com/akutagawa/senpyo/senpyo75.htm> (dernière consultation le 8 avril 2021).

³ Pour une déconstruction de cette idée, voir Lozerand (*Ebisu*).

des événements – et le « discours » – caractérisé par la confrontation de plusieurs subjectivités, où le·a narrateur·ice est acteur·ice grâce à l'utilisation d'un *je* « pragmatique », a été introduite par Emile Benveniste (238). Si beaucoup estiment que cette théorie ne s'applique qu'à la langue française, d'autres chercheur·se·s montrent au contraire sa portée universelle (Arrivé paragraphes 18-25). Ainsi, il serait tentant d'appliquer cette dichotomie au roman de Murakami : l'énonciation est-elle seulement objective, ou le narrateur crée-t-il l'histoire par son discours ? Cependant, dans l'histoire littéraire japonaise, le roman exclue *de facto* l'« histoire » car « [le roman japonais moderne] s'est formé contre la langue écrite, poétique et hiératique, de la tradition littéraire » (Lévy 61). Cette distinction est donc liée à l'émergence du roman japonais moderne qui suit la restauration de Meiji en 1868, et plus particulièrement à un style littéraire s'inspirant du naturalisme et datant du début du XX^e siècle, le *shishōsetsu* (roman du moi ou roman *je*), qui s'est alors façonné en opposition au style narratif directement influencé par le roman chinois qui dominait jusque-là. Caractérisé par une individualité exacerbée qui, dans l'imaginaire collectif occidental, se trouve éloignée des images ou stéréotypes accolés aux Japonais·es, ce genre, profondément lié au statut du sujet dans la langue japonaise, se différencie de l'autobiographie ou de l'autofiction par la brièveté des événements décrits et la profonde implication émotionnelle de l'auteur·rice.

Ainsi, si le texte français de *Bleu presque transparent* se compose de descriptions *a priori* objectives, favorisant une atmosphère d'austérité et un effacement du narrateur – qui peut être lié, comme on verra, à un positionnement en retrait par rapport à l'envahisseur américain –, une comparaison avec l'original japonais permet *a contrario* de montrer l'implication directe et systématique du narrateur. Dans la présente contribution, je me propose donc d'étudier le monde de la nuit – et ce qu'il représente dans le roman, à savoir l'ombre du colonisateur et le moment de l'introspection du narrateur – dont la temporalité offre un champ lexical idéal pour analyser le *je* écrivant, afin de montrer, grâce notamment à une comparaison traductologique avec l'original, comment l'œuvre relève de l'autofiction en créant une relation intrinsèque entre le narrateur et le récit, mais également de penser le narrateur selon d'autres prismes, qui pourront dévoiler une présence autre et multiple.

I. La conscience déniée du narrateur

I. 1. L'ombre de l'« oiseau noir »

À la sortie de *Bleu presque transparent* au Japon, Murakami Ryū avait à peine 24 ans. Il a grandi dans les années 1960 à Sasebō, une ville du Sud du Japon où le gouvernement américain avait installé une base après la guerre. Dans le roman, les personnages évoluent dans une temporalité composée de soirées en compagnie de soldats américains avec qui ils consomment des drogues et ont des relations sexuelles plus ou moins consenties. Lors d'une de ces soirées, un Noir – résidant depuis longtemps au Japon, le seul qui, dans l'histoire, n'est pas un soldat, et ne renvoie donc pas à l'armée américaine – lui parle d'un « oiseau noir » (Murakami, *BPT* 76). Que symbolise-t-il dans le quotidien du narrateur ? La réponse est donnée vers la fin du roman, quand Ryu, pris dans un délire psychotique, semble enfin comprendre ce qui a été insinué sur presque deux-cents pages :

Qui sait si, dehors, de l'autre côté de la fenêtre, il n'y a pas un grand oiseau noir qui bat des ailes ? Un oiseau aussi immense et noir que la nuit, et qui plane et virevolte dans le ciel, comme les petits oiseaux gris que je vois tous les jours picorer des miettes – mais si formidablement immense que je ne peux rien voir d'autre de lui que le gouffre de son bec béant, pareil à une gigantesque caverne pleine de nuit derrière la fenêtre. (Murakami, *BPT* 185-186)

D'une part, l'oiseau est présent à plusieurs reprises dans le roman : soit physiquement, toujours en lien avec les Américains (« Des oiseaux s'étaient posés en voletant dans le jardin de l'immeuble, pour picorer les miettes de pain que leur avait jetées le couple américain du rez-de-chaussée » [Murakami, *BPT* 128]), soit implicitement, pour illustrer une présence constante et pesante (« Quelque part, un oiseau chante, invisible » [Murakami, *BPT* 128]). Cette métaphore est tissée tout au long du roman, oppressant et accablant le narrateur d'une ombre épaisse et étouffante (« Le monde extérieur semble me happer et m'engloutir dans son obscurité » [Murakami, *BPT* 87]), jusqu'à ce fameux point culminant où Ryu n'a plus qu'une idée en tête, le tuer pour s'en débarrasser : « Il empêche de voir, il empêche tout, il cache ce que je voudrais voir ! Je veux le tuer, Lili ! Sinon, c'est lui qui me tuera » (Murakami, *BPT* 187). D'autre part, la couleur ne semble pas être le fruit d'un hasard : tous les personnages américains avec lesquels Ryu et ses amis passent leurs nuits sont en effet des *GI* noirs en poste dans les bases du Japon d'après-guerre. Lors de l'une de leurs soirées, un de ces soldats, Jackson, dit à Ryu : « Eh, Ryu, t'es qu'une poupée, notre petite poupée mécanique jaune ! On

pourrait te finir, si on voulait : il suffirait d'arrêter de te remonter. » (Murakami, *BPT* 81). Cette phrase a été analysée par le critique Abe Kōichi comme décrivant la réalité dans laquelle a grandi l'auteur : la poupée jaune en question ne vise pas seulement Ryu, mais désigne tou-te-s les Japonais-es qui, dominé-e-s par les Américain-e-s dans un contexte de guerre du Vietnam, se voyaient comme leurs poupées jaunes (Abe 85). Pareil jeu sur les stéréotypes raciaux (Japonais-es jaunes) autoriserait ainsi que l'on rapproche, dans l'univers du roman, le noir de l'oiseau et celui des *GI*. Cette affirmation est, toujours selon lui, appuyée par l'utilisation d'un pronom pluriel : « notre » poupée. C'est cette relation de dominant et de dominé qui est dépeinte dans ce roman : le vol d'identité subi par Ryu, qui l'empêche de s'affirmer au quotidien. À plusieurs moments, il se décrit lui-même en poupée : « à mesure que je commence à remuer les bras et les jambes, j'ai l'impression qu'on m'a lubrifié les articulations et que de l'huile me glisse dans tout le corps » (Murakami, *BPT* 77) ; « la sensation de me changer en marionnette est de plus en plus vive » (Murakami, *BPT* 77) ; « je ne suis plus qu'un esclave » (Murakami, *BPT* 77). Enfin, il ajoute vers la fin du roman : « la nuit où Jackson et Ludiana m'avaient chevauché, j'avais vraiment l'impression d'être une poupée jaune » (Murakami, *BPT* 173).

Si le narrateur lui-même se pose donc en poupée, sans doute peut-on y lire un certain effacement, voire une négation de sa conscience. Dans la mesure où les Américain-e-s sont alors dans une position dominante – voire dans une position de violeur-se-s, tels que les décrit le roman, eu égard à certaines violences pouvant être qualifiées d'agressions sexuelles –, ce roman décrirait en réalité la relation entre un Japon effacé et des États-Unis intrusifs et toujours colonisateurs, bien après la fin de l'occupation, telle que vécue par l'auteur pendant son enfance et son adolescence. Dans ces conditions, la couleur jaune de la poupée serait bien à mettre en opposition avec le noir de l'oiseau imposant son ombre. Toutefois, le paradoxe de ce *je* entre poupée et narrateur pose question : quelle serait donc la place de l'auteur dans cette relation dominé/dominant aux fondements cette œuvre ?

I. 2. Double *je* nocturne

Bleu presque transparent se termine par une « Lettre » signée du nom de l'auteur et non plus du seul narrateur, dans laquelle il s'adresse à la Lili du roman, que l'on découvre aussi comme sa véritable petite amie d'alors, lui conférant ainsi une existence bien réelle. Or, l'auteur lui-même a assuré que ce personnage n'existait pas et que, pour le créer, il s'était inspiré de plusieurs femmes de son entourage (Murakami, *Images de jour/Paroles de nuit*). En tout état

de cause, cette lettre offre une conclusion radicale au roman, si l'on admet que le personnage de Lili est tout autant un double du narrateur. La fin du livre suggère que Ryu a complètement coupé les ponts avec elle, comme l'indique la question qu'il lui adresse : « Lili, où es-tu à présent ? » ou « Je reste celui que j'étais alors, vraiment ». Qui est ce personnage de Lili ? Que représente-t-il ? Qu'est-il devenu ?

Lili se démarque complètement des autres personnages : elle n'est jamais présente au même endroit qu'eux, exception faite du narrateur lui-même. Par ailleurs, à part dans la scène d'ouverture, à aucun moment ou presque les amis de Ryu ne parlent d'elle, qui, inversement, ne parle presque jamais d'eux. Les scènes où elle apparaît se passent toutes de nuit, et toujours en tête à tête. Autrement dit, personne ne la voit hormis le narrateur, ce qui lui donne une présence complètement en marge de la diégèse, une consistance uniquement dans la tête du narrateur.

Selon Abe Kōichi, Lili représenterait le passé, voire le présent du narrateur, dont il essaie de se débarrasser. Cette théorie se fonde sur l'existence fantomatique de Lili, et notamment sur une scène en particulier : celle d'une balade nocturne en voiture où Lili demande à Ryu de la tuer (Abe 84). En effet, si on admet que ces « passé » et « présent » sont liés à la jeunesse de l'auteur près d'une base américaine et que le narrateur veut se débarrasser de la présence malsaine de l'« oiseau noir » symbolisée par l'obscurité ambiante, alors la scène suivante, où Ryu est sur le point d'étrangler Lili, se comprend comme une lueur, où un rayon de soleil qui perce dans la nuit allégorique :

J'effleure des doigts son cou strié de rouge.
 À cet instant, tout un côté du ciel s'illumine.
 Quelques secondes, à la lueur bleu pâle de l'éclair, tout devient translucide. Le corps de Lili, mes bras, la base, les montagnes, le ciel et ses nuages, tout est frappé de transparence. Puis, courant à travers cette transparence, m'apparaît une ligne courbe, unique. Et cette ligne a une forme comme je n'en ai jamais vu, une blancheur qui s'incurve et qui trace des arcs splendides. (Murakami, *BPT* 106)

Cette position est confirmée par deux autres scènes, vers la fin du roman. D'une part, celle où Ryu, qui semble changer de comportement après leur sortie en voiture et sa tentative de meurtre/suicide, voit, non plus lui-même, mais Lili comme une poupée : « À présent, penchée en avant avec ses cheveux roux qui lui pendent dans le dos, c'est Lili qui a l'air d'une poupée. Une vieille poupée mécanique usée [...] » (Murakami, *BPT* 173). Ce transfert d'identité et, surtout, le regard méprisant que porte Ryu sur la Lili poupée (« qui sent mauvais le moisi » [Murakami, *BPT* 173]) marque un début de lucidité sur sa condition. D'autre part, la scène de

la séparation entre Lili et Ryu voit ce dernier se taillader le bras, comme pour illustrer son délire schizophrénique : il doit se tuer (ou tuer une partie de lui) pour s'éloigner de Lili, couper avec son passé et avec l'ombre de l'« oiseau noir » que représente la base américaine :

La lampe tourne follement. L'oiseau vole dehors, de l'autre côté de la fenêtre ouverte. Lili est partie. Le grand oiseau noir va entrer. J'empoigne un morceau de verre sur le tapis, je le serre de toutes mes forces et je taillade mon bras qui tremble. (Murakami, *BPT* 187)

Le critique Minami Yūta parle quant à lui d'une « décomposition de la conscience du *je* » (74) : Lili représente un passé noir, sombre et qui nie la réalité (juste avant leur séparation, elle nie la présence de l'oiseau noir quand Ryu comprend d'où vient son impression d'oppression). Tout le roman serait ainsi une longue prise de conscience afin de s'en libérer. L'effacement du narrateur au cœur du roman nourrit en fait une présence double et bien moins vide qu'il n'y paraît. Ce retrait ou cette objectivité vide représente la complexe réalité vécue par le jeune auteur. Cette « décomposition de la conscience du *je* » serait d'autant plus avérée qu'elle s'appuierait sur l'effacement du narrateur, que la traduction en français accroît par ailleurs.

II. Effacement du narrateur

II. 1. Absence ou abstraction ?

Dans le cas de *Bleu presque transparent*, jusqu'où parler d'effacement du narrateur ? À la lecture de la traduction française, les énonciations performatives se font rares et ledit narrateur, Ryu, semble se contenter de décrire le monde qui l'entoure, de façon plutôt passive. Certains passages font même oublier que la narration est interne, tant les descriptions sont froides et manquent d'empathie :

À la première rotation, tout le corps de Reiko se convulse et elle est prise de terreur. Les yeux exorbités, se bouchant des mains les oreilles, elle se met à hurler. On croirait une héroïne de film d'épouvante.
Saburō, lui, rit, d'un rire qui ressemble au cri de guerre d'une tribu africaine.
Reiko a le visage déformé par la douleur et se griffe la poitrine. (Murakami, *BPT* 57)

La scène se poursuit sur trois pages sans intervention apparente du narrateur, ni aucune énonciation de la première personne. On pourrait dire ici qu'il s'agit d'une pure objectivité : ce

passage seul relève d'une focalisation externe où les affirmations se limitent aux faits concrets, ce qui explique que les lecteurs voient dans ce roman quelque chose de très froid. Aussi, intéressons-nous aux mentions de la première personne, par exemple, dans l'extrait suivant :

Okinawa prépare sa piqûre d'héroïne ; il a le bout du nez couvert de sueur. En le regardant, je pense⁴ que la nuit est vraiment lourde et chaude, comme vient de le dire Lili. (Murakami, *BPT* 16)

Dans la première phrase, nous sommes toujours, semble-t-il, dans une pure objectivité, mais même dans la suivante, le « je pense », qui pourrait en français exprimer une forme de subjectivité, est finalement celui d'un narrateur en retrait. En effet, dans la langue française, *penser* est un verbe dit modal, c'est-à-dire qu'il exprime une modalité épistémique, ici propre à *je*, le narrateur. Mais dans l'extrait ci-dessus, Ryu est moins l'énonciateur de ses propres énoncés que de ceux de Lili, dont il rapporte les dires. De plus, c'est en regardant son ami Okinawa qu'il se dit que la nuit est lourde et chaude. La lecture de cette phrase ne donne guère l'impression de découvrir les paroles d'un narrateur sensible. Il s'agirait bien là de la description objective d'une scène où la présence physique du narrateur n'a que peu d'importance : Okinawa a le nez couvert de sueur et Lili vient de dire que la nuit était lourde et chaude. Regardons maintenant le même passage en japonais :

ヘロインを打つ準備をしているオキナワは、鼻の頭にびっしりと汗を。それを見て、リリーが言った通り本当に蒸し暑い夜だと思った。(Murakami, *KNTCB* 13)

En japonais, le verbe *omou* (tout à la fin de la citation), loin de s'effacer derrière la proposition qu'il introduit, « représente l'activité mentale qui s'opère à l'intérieur d'une personne, et qui est inaccessible à toute autre personne » (Shimamori 204). Ainsi, le sujet n'est pas précisé, mais il n'y a aucune ambiguïté : il ne peut s'agir que de *je*. Si *penser* est un verbe de modalité, *omou* est un verbe d'action qui extériorise la pensée de celui qui l'exprime. On peut appliquer la même analyse à ce qui est exprimé (la nuit lourde et chaude) : *mushiatsui* (premier passage souligné) exprime le ressenti intérieur d'une personne qui se trouve dans l'état indiqué par ce prédicat (Shimamori 203). Ce n'est pas la nuit qui est lourde et chaude, c'est *je*, en tant qu'être pensant, qui trouve la nuit lourde et chaude. En japonais, le narrateur est toujours impliqué dans l'énoncé : c'est une langue dite contextuelle où le sujet parlant ne peut être dissocié des

⁴ Pour les passages soulignés dans cette étude, c'est la rédactrice qui souligne.

sentiments qu'il exprime. D'ailleurs, pour parler des sentiments d'une autre personne que *je*, on utilisera une formule grammaticale différente, car le sujet parlant ne peut qu'assumer et interpréter l'état intérieur d'une tierce personne par l'observation : ainsi, on dira *kare wa atsusou* (il a l'air d'avoir chaud) pour dire de quelqu'un qu'il·elle a chaud. Si, dans la littérature, on peut trouver des formules du style *kare wa atsui* (il a chaud), c'est parce que le·a lecteur·rice a assimilé le fait de lire une histoire fabriquée de toute pièce, où l'auteur·rice est omniscient·e (Ozawa 59-60).

II. 2. Question de voix

En japonais, dans le cas d'un récit à la première personne, on parlera plus volontiers de *voix* du narrateur, définie comme une « catégorie grammaticale associée au verbe et à son auxiliaire, et qui indique la relation grammaticale entre le verbe, le sujet ou l'agent et l'objet⁵ ». Lors de la traduction du japonais vers le français, on assiste parfois à la perte de cette voix. Prenons l'exemple suivant :

On n'entend que le souffle de Reiko endormie. Au rythme de sa respiration, la couverture sale s'élève et s'abaisse. (Murakami, *BPT* 47)

レイ子の寝息だけが聞こえる。呼吸に合わせて埃を吸った毛布が上下に揺れる。 (Murakami, *KNTCB* 40)

Kikoeru est un verbe de spontanéité, dont le sujet grammatical est « le souffle de Reiko » : c'est lui qui vient, de manière fortuite, à l'oreille du narrateur. Contrairement au français où l'utilisation de *on* efface totalement la présence du narrateur dans l'énoncé, il se retrouve dans la voix de la phrase japonaise car c'est bien le narrateur qui entend le souffle de Reiko. Ainsi, nous pouvons affirmer que dans *Bleu presque transparent*, l'ombre du sujet pèse constamment sur l'énonciation. Le narrateur décrit les événements non pas de manière froide et distanciée, mais se donne comme un référent omniprésent ; le récit est verbalisé autour de processus de cognition qui lui sont propres. On pourrait dans ces conditions se demander si l'on ne retrouve pas les bases de l'opposition posées par Barthes entre *écriture* et *écrivance* : « elle traite de la place du sujet dans l'énonciation, selon que cette place est assumée, ou ne l'est pas. Elle est assumée dans l'écriture, elle n'est pas assumée dans l'écrivance » (559). La vacuité des

⁵ *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, 1994.

personnages que certain·e·s lecteur·rice·s français·es reprochent à Murakami⁶ serait plutôt à mettre sur le compte d'une traduction trop oublieuse d'un *je* narrateur omniprésent, comme si elle convertissait l'écriture de Murakami en une simple *écrivance*.

Mais, alors, la traduction du japonais vers le français entraîne-t-elle fatalement l'effacement du narrateur, pire, est-elle impossible sans effacement du narrateur ? S'il est avéré que traduire revient à négocier et à faire des compromis⁷, cela reviendrait ici à remettre en question le processus même de traduction. J'aimerais dans la fin de cet article, en me contentant de la version française, montrer qu'en lisant le texte selon d'autres paradigmes, le narrateur est en réalité à la fois effacé et double.

II. 3. Naturalisme évidé ou *shishōsetsu* contemporain ?

Loin d'une absence d'âme, plutôt faudrait-il donc rattacher ce roman ou le problématiser en fonction de l'héritage du *shishōsetsu*, dont il relève. Après Meiji et l'ouverture du Japon en 1868, la littérature y connaît un grand changement : d'un style très formaté et défini, les écrivain·e·s se mettent à produire des romans plus personnels et représentatifs de leurs convictions. C'est le *shishōsetsu*, style dominant au début du XX^e siècle en termes de volume de production. S'il est très inspiré du naturalisme à l'occidentale, il est caractérisé non seulement par une focalisation interne au·à la narrateur·ice (les romans sont donc souvent à la première personne et au présent, d'où ce nom générique de « roman je » ou « roman du moi »), mais également par une implication du·de la lecteur·rice qui, « au même titre que le[·a] narrateur[·ice] [est] incessamment au cœur de l'histoire, il[·elle] ne la voit pas du dehors » (Hijiya-Kirschner 55). De plus, les faits racontés ne relatent souvent « qu'une brève période de la vie de l'auteur[·rice] » (Hijiya-Kirschner 50).

D'aucun·e·s chercheront donc à définir le *shishōsetsu* par une période pendant laquelle les écrivain·e·s japonais·es cherchaient à s'occidentaliser, à imiter les Occidentaux·les et leurs apports littéraires. Mais ce style découle en réalité de la longue histoire littéraire japonaise. Le

⁶ Propos recueilli sur le site Babelio : « La faute à des personnages sans intérêt. Ils n'ont aucune psychologie, ne sont absolument pas caractérisés. » ; « ces monologues des personnage, palimpsestes de fantasmes, de faits, de propos absurdes, ces flots sans aucun sens sont un opposé et en même temps un écho terrible au vide interne des personnages » : <https://www.babelio.com/livres/Murakami-Bleu-presque-transparent/5313> (dernière consultation le 6 mai 2021).

⁷ L'écrivain et traducteur Umberto Eco affirme que « la traduction se fonde sur des processus de négociation, cette dernière étant justement un processus selon lequel, pour obtenir quelque chose, on renonce à quelque chose d'autre, et d'où, au final, les parties en jeu sortent avec un sentiment de satisfaction raisonnable et réciproque, à la lumière du principe d'or selon lequel on ne peut pas tout avoir » (18), et que « traduire signifie toujours "raboter" quelques-unes des conséquences que le terme original impliquait. En ce sens, en traduisant, *on ne dit jamais la même chose* » (110).

critique Karatani Kōjin estime en effet que la « narration à la troisième personne ne pouvait pas exister avant une neutralisation [ou un effacement] du narrateur » (73), impossible donc avant l'« unification de la langue écrite et de la langue parlée », c'est-à-dire l'adoption pour la notation et la rédaction du *genbun itchi*⁸. Ainsi, avant le début du XX^e siècle, le style classique ou *bungo* qui prévalait dans la littérature produite au Japon excluait *de facto* une narration objective, ou plutôt empruntait la forme de la confession non pas pour exprimer un véritable *je*, mais pour porter un regard naïf et direct sur le monde (comme par exemple le *Man'yōshū*⁹). Pour Karatani, le *shishōsetsu* ne dérive donc pas tant du naturalisme que de la phénoménologie, dont il reprend les présupposés : *je* observe et décrit les phénomènes vécus, il est à différencier du *cogito* (je ne suis pas parce que je pense, mais je pense parce que je suis là pour observer) (140). Karatani argue que le *je* moderne occidental, représenté par le *cogito* cartésien, s'est développé selon une perspective linéaire dans un espace homogène, tandis que le *je* du *shishōsetsu* a émergé dans un espace hétérogène, comme un *ego* qui représenterait « le vrai visage d'un individu » face à l'autre (157-159). Ainsi, le regard soi-disant distancié de Murakami Ryū, loin de signifier son effacement, affirme plutôt un narrateur complexe, observant et écrivant un monde obscur propice à un questionnement représentatif de la jeunesse japonaise des années 1960.

Conclusion

Murakami Ryū nous offre dans ce roman une introspection du *je* narrateur dans une réalité dictée par la temporalité de la nuit. Si *Bleu presque transparent* est autant une analyse du Japon d'après-guerre (bases américaines représentées par « oiseau noir » face à la « poupée jaune »), qu'une décomposition de soi dans l'espace-temps nocturne – moment propice à l'apparition de son autre *je*, Lili, que le narrateur finira par tuer symboliquement –, malheureusement occultée par la traduction française, il est aussi porteur d'un futur ouvert, comme le suggèrent les dernières lignes de l'histoire :

Je me suis accroupi dans l'herbe pour attendre les oiseaux.

⁸ Le *Dictionnaire historique du Japon* propose de traduire par « unification de la langue écrite et de la langue parlée » (19). Ce mouvement, initié en 1866 par l'homme politique Maejima Hisoka, consiste en l'utilisation progressive de la langue orale dans la littérature, jusque-là écrite en *bungo*, ou style classique.

⁹ Première anthologie de poèmes japonais, VIII^e siècle.

Lorsqu'ils descendront en voltigeant et que la lumière et la chaleur du jour arriveront jusqu'ici, j'imagine que mon ombre s'allongera sur les petits oiseaux gris et l'ananas, et les recouvrira. (Murakami, *BPT* 191)

Ryu se place enfin en position dominante par rapport aux oiseaux : ce n'est plus l'ombre de l'oiseau noir, mais bien son ombre qui recouvrira les autres. Par ailleurs, la lumière du jour se lève sur l'ombre passée et efface ainsi la présence, toujours nocturne, de Lili, personnage double du *je*, vaincu en même temps que l'oiseau noir.

Ainsi, peut-on parler ici d'absence d'âme ? Quelle(s) âme(s) ? celle du narrateur ? des personnages dans lesquels il se fond ? de l'auteur empirique ? *Bleu presque transparent* est considéré dans le cercle littéraire japonais comme relevant du *shishōsetsu*, mais il a en réalité dépassé ce genre : l'auteur s'en détache pour, dans les textes suivants, offrir une apothéose de la violence – société apocalyptique dans *La guerre commence au-delà de la mer* (1980) ou « décomposition de la vie¹⁰ » dans *Les Bébés de la consigne automatique* (1980) –, nouvelle étape de son processus d'écriture.

¹⁰ Mots empruntés à l'écrivain Haniya Yūtake, qui a écrit le texte du bandeau pour *Les Bébés de la consigne automatique*.

Bibliographie :

- Abe, Kōichi. « Murakami Ryū, "Kagiri naku tōmei ni chikai burū" ron » (Étude de *Bleu presque transparent* de Murakami Ryū). *Kokubungaku*, dossier « Murakami Ryū : kibō suru sōzōryoku » (Murakami Ryū : l'imagination désirante), mars 1993, p. 84-87.
- Arrivé, Michel, « Histoire, discours : retour sur quelques difficultés de lecture », *Linx*, 9, 1997. <http://journals.openedition.org/linx/> (dernière consultation le 6 mai 2021).
- Barthes, Roland. « Où/ou va la littérature ? ». *Œuvres complètes IV*. Paris : Éditions Seuil, 1972-1976, p. 547-563.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 1966.
- Eco, Umberto. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Bouzaher, Myriem. Paris : Grasset, 2006.
- Hijiya-Kirschner, Irmela. « L'inspiration autobiographique. Le *shishōsetsu* dans la littérature japonaise contemporaine : la vivacité d'un genre prétendu mort », traduit de l'allemand par Penisson, Pierre. *Littérature japonaise contemporaine. Essais*, dirigé par De Vos, Patrick. Arles/Bruxelles : Éditions Philippe Picquier/Éditions Labor, 1989, p. 46-61.
- Hoffman, Christian. « Les nouvelles demandes adolescentes entre désirs, pulsions, jouissances et limites ». *Enfances & Psy*, n° 52, 2011, p. 101-108.
- Iwao, Seiichi, et al. « Gembun itchi », 49. *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 6, 1981.
https://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1981_dic_6_1_886_t2_0019_0000_2 (dernière consultation le 5 mai 2021).
- Karatani, Kōjin. *Origins of Modern Japanese Literature*, dirigé par Bary, Brett de. Durham and London : Duke University Press [Nihon kindai bungaku no kigen. Tokyo : Kōdansha], 1993 [1980].
- Lévy, Jacques. « Visibilité de l'énonciation dans le roman japonais contemporain ». *Meigaku futsibun ronso* (Revue de littérature française), vol. 47, 2014, p. 54-78.
- Lozerand, Emmanuel. « "Il n'y a pas d'individu au Japon." Archéologie d'un stéréotype », *Ebisu. Études japonaises*, 51, 2014.
<http://journals.openedition.org/ebisu/1495> (dernière consultation le 8 avril 2021).
- Merrone Giuseppe et Watanabe Anne. « La misère d'un monde lointain : Muriel Jolivet et la socio-analyse de l'homo japonicus ». *A contrario*, vol. 1, 2003, p. 123-129.
- Minami, Yūta. *Murakami Ryū sakka sakuhin kenkyū : Murakami Ryū no sekai chizu* (Études sur Murakami Ryū : sa carte du monde). Tokyo : Presses universitaires de l'université Senshū, 2007.
- Murakami, Ryū. *Kagiri naku tōmei ni chikai burū*. Tokyo : Kōdansha, 1976.
- Murakami, Ryū. *Bleu presque transparent*, traduit du japonais par Morel, Guy et Belmont, Georges. Paris : Robert Laffont, 1978.
- Murakami, Ryū. *Ma-hiru no eizō/ma-yonaka no kotoba* (Images de jour/Paroles de nuit). Tokyo : Kōdansha, 1979.
- Ozawa, Ikumi. « Nihongo no shōsetsu ni okeru katarikata nitsuite no shiron : katarite to katarareru dekigoto no kakei kara » (Étude sur la narration dans le roman japonais : relations entre le narrateur et événements narrés). *Nihongo kyōiku kenkyū sentā kiyō* (Journal du centre de recherche sur l'apprentissage du japonais ICU), 1994, 3, p. 55-71.
- Shimamori, Reiko. *Grammaire japonaise systématique, volume II. Les expressions verbales et les expressions de la politesse*. Paris : Jean Maisonneuve, 2001.



À propos du/de la rédacteur.ice :

Titulaire d'un master de traduction littéraire à l'Inalco, Amira Zegrou est actuellement secrétaire de rédaction et membre du comité de rédaction de la revue *Ebisu. Études japonaises* (classée B par l'Hcéres). Elle est également traductrice et co-responsable d'un site de traductions en sciences humaines (<https://tschum.hypotheses.org>).

