

## **La répétition au fil du polar japonais**

Si l'expérience du Japon, du pays, pas seulement de ses films et de ses romans, m'a appris quelque chose, c'est la nécessité de revenir ponctuellement aux clichés, à ce que l'on tient pour des évidences. Se demander ensuite en quoi celles-ci ne seraient pas constructions, effets de culture. De quelle vérité aussi elles demeurent porteuses.

« Le cinéma et les mots »,  
*Panorama-cinéma*

**Notes de lectures de Claude R. Blouin**

**Tous droits réservés**

**Copyright © Claude R Blouin**

**ISBN 978-2-9820027-2-2**

**Éditions Claude R. Blouin**

## Table des matières

1. En guise d'introduction
2. Relecture d'une anthologie
3. Notes sur quelques polars (22)

Okamoto Kidô, *Fantômes et kimonos Hanshichi mène l'enquête à Edo* (*Hanshichi Torimonochô/ Notes sur des arrestations*), Trad. Karine Chesneau, Picquier, J 1917-1937 feuilletton/F 2006

Ranpo Edogawa, *Un amour inhumain*, trad.par Miyako Slocombe, 10/18, J 1926-1954/F2019/2020

Togawa Masako, *Le passe-partout*, Denoël/Sueurs froides, J1962/F 2023-2024 Folio

Matsumoto Seichô, *Le rapide de Tokyo*, adaptation de l'américain par François Martellière, Éd. Du masque, J 1970/F 1982 (Je recommande plutôt la lecture en traduction de Rose-Marie Fayolle, sous le titre *Tôkyô express*, éd. Picquier, 1994)

Yamamura Misa, *La ronde noire*, Picquier poche, J1976/F1993-poche1999

Nishimura Kyotarô, *Les grands détectives n'ont pas froid aux yeux*, Clancier-Guenaud, J 1977/F 1988 (repris chez Picquier)

Yokomizo Seichi, *La hache, le koto et le chrysanthème*. Trad. Vincent Gabaggio. Denoël, 1985 (Japon 1976).

Nagao Seio, *Meurtres à la cour du prince Genji*, trad. Karine Chesneau, Picquier poche J 1986/F 1994/1997

Shimada Soji, *Tokyo Zodiac Murders*, trad. Daniel Hadida, Rivages/noir, J 1987/F2010-2013

Ôsawa Arimasa, *Le serpent venimeux*, Atelier Akatombo, J1991/F2021

Miyabe Miyuki, *Une carte pour l'enfer/Kasha*, éd. Picquier poche, J 1992/F Stock 1994; éd. Picquier poche 2001

Kishi Yûsuke, *La maison noire*, Belfond, J1997/F2023

Takano Kazuaki, *Treize marches*, trad. Jean-Baptiste Flamin, 10/18, J 2001/F 2016

Otsuichi, *Rendez-vous dans le noir (Kuroi tokoro de machiawase)*, trad. Myriam Dartoi-Ako, Picquier poche J2002/F2014

Kishi Yûsuke, *La leçon du mal (Aku no kyoten)*, trad. par Diane Durocher, J 2008/F10/18, 2023

Higashino Keigo, *Le nouveau/ Shinzanmono*, trad. Sophie Refle, Babel noir, J2009/F2021

Yokoyama Hideo, *Six-quatre, Rokuyon*, trad. Jacques Lalloz, J'ai lu, J2012/F2017

Nakamura Fuminori, *Le revolver*, Picquier poche, J2012/F2015-2017

Oyamada Haruko, *Le trou*, Christian Bourgois, trad. Serge Chupin, 2023 (Japon *Ana*, 2013)

Higashino Keigo, *Les sept divinités du bonheur*, trad. Sophie Refle, Babel noir, J2014/F2022

Takamura Kaoru, *Lady Joker*, tome 2, trad. Par Marie Iida/Allison Markin Powell, Soho Crime, Japon 2017/U.S.A. 2022

Kato Maïko, *À l'ombre de l'eau*, Points, F2019

## Annexes

### A. 4 œuvres emblématiques

*Histoires fantastiques du temps jadis*, trad. Et présentées par Dominique-Lavigne-Kurihara, Picquier J circa 1120/F2002-poche2004

Ishikawa Masamochi, dit Rokujuen, illustration par Hokusai, *Suminawa Le charpentier des dieux*, d'après trad. anglaise de 1922 de F.V. Dickens et original japonais de 1808-1809, en français par Jean-Sébastien Cluzet, Nouvelles éditions Scala, 2023

Lafcadio Hearn, *Kwaidan Stories and studies of Strange Things*, Yohan Pearl Library, J1904/1979

Kayama Shigeru, *Godzilla: Godzilla in Tokyo*, trad. par Jeffrey Anglers, U of Minnesota Press, U.S.A. 2023; Japon 1955/2004

**B.** « Le cinéma japonais, les hommes et la routine », **Combats**, Hiver 97

### C. 31 autres polars japonais à découvrir

Liste de 31 ouvrages de fictions déjà commentés (relevant des genres suivants : polars, SF, fantastique) dans *Le cœur de l'homme au fil de la littérature japonais* et *Le rythme de l'homme au fil de la littérature japonaise*.

### D. Du même auteur

## La répétition au fil du polar japonais

### 1 En guise d'introduction

Voici des notes de lectures, à la manière de celles qui ont été proposées dans des essais antérieurs : *Le plaisir de relire*, *Le cœur de l'homme au fil de la littérature japonaise*, *Le rythme de l'homme au fil de la littérature japonaise*.

On aura noté qu'au mot littérature se voit substitué celui de polar. Donc, fiction relevant d'un genre particulier. S'y ajouteront quelques œuvres appartenant au registre de la science-fiction, du merveilleux et du fantastique, tout simplement pour relever ce qu'elles partagent avec le polar.

Mais ce recueil de notes se distingue aussi des précédents en ce que les commentaires s'organisent autour de la notion de répétition. L'idée m'en est venue à la lecture d'un roman non policier d'Ogawa Ito. J'avais totalement alors oublié avoir écrit l'article que je donne en annexe. Je croyais vraiment me lancer dans une exploration de ce qui m'irritait dans la répétition, ayant omis de me souvenir tout ce que j'avais écrit de ce par quoi elle me réjouissait!

J'écris mes notes de lecture, de manière à me fournir les éléments susceptibles de me rappeler, en l'absence des livres, de ce qui m'avait touché, de ce qu'ils m'avaient ouvert comme pistes de réflexions. Plus j'examinais la présence de la répétition à la fois comme procédé du narrateur et trait assez fort pour participer de l'identité du personnage, plus je découvrais des variantes positives et négatives.

Pourtant, comme beaucoup de francophones, j'ai été élevé à effacer les répétitions, à les pister impitoyablement. Au point qu'il y a un usage des synonymes

qui m'agace autant que la répétition a pu le faire, car il trahit l'effort d'éviter de se répéter, plus que l'expression née de la nécessité.

Observons qu'en poésie, même, en chanson, art on ne saurait plus populaire, la rime, le refrain, la reprise d'un même mot deviennent éléments de rythme, soutien de la mémoire, mode par lequel on devient habitué d'un sentiment ou d'une émotion.

Mais les notes qui vous allez lire ou parcourir, dans l'ordre où elles sont présentées ou selon la fantaisie d'un titre qui vous attire, ces notes n'ont point pour prétention d'être exhaustives, scientifiques. Nul ne sortira d'ici en pouvant se glorifier d'avoir LA clef qui permettrait de saisir « l'esprit du Japon » ou celui du polar. Si je dois beaucoup à ce type d'écrits, ce n'est pas celui que je vous propose.

Je vous invite à vous promener, à laisser fleurir les pensées de traverse qui vous viendront. Je n'opérerai point de synthèse des côtés positifs, puis négatifs de la répétition, comme procédé littéraire, ou comme marqueur d'une identité, comme menace ou source de sécurité. Au hasard des lectures, je découvrirai les multiples facettes que le polar met en jeu. Je vous invite donc à une promenade en terrains aux pentes variées, accomplie moins par désir de trouver un trésor spécifique que par la conviction que la promenade est le trésor.

Promenade, mais à la manière de ces pèlerinages faits à petites foulées, parfois en terrain plat, d'un pas allègre, parfois en sentier mal dégagé ou très pentu, seule manière de voir autrement le familier, de faire participer à la nature d'une démarche, au rythme des émotions et pensées telles qu'elles sont venues au guide improvisé que je me trouve être, en partageant ces notes. Non pas professeur, soucieux de se fonder sur ce qu'il pressent l'élève savoir ou pouvoir pour le mener vers ce qu'il ignore, à pouvoir mieux. Mais voyageur qui vous rencontre et invite à explorer ce que vous êtes à partir de ce qu'il déclare voir : y êtes-vous sensible, cela provoque-t-il une autre perspective, tue par moi, cela contredit-il ce que vous avez ressenti à la lecture, si elle précède celle de mon analyse, ou celle-ci vous incite-t-elle à vous engager dans votre propre expérience de lecture dudit roman ?

J'espère fournir l'occasion aux amateurs et amatrices de polars d'en découvrir de nouveaux, de comparer leur interprétation à la mienne, et aux curieux et curieuses de culture japonaise, de faire de même, en imaginant le jeu entre culture et condition humaine, tel qu'il se joue dans les œuvres commentées.

Je commencerai par une anthologie de littérature générale (pas de polars!), question de rappeler à ceux et celles qui ne sont pas familiers de la tradition littéraire du Japon ce qui sert d'arrière-plan littéraire aux écrivains du Japon. Je n'ai jamais considéré le polar comme une sous-littérature. Plutôt ravissant quand il s'en tient aux prescriptions du genre (intrigue, enquête), plus touchant quand les mêmes éléments deviennent sous des plumes singulières (James Lee Burke, Andrée A. Michaud, John Le Carré, Kirino Natsuo, Edogawa Ranpo, par exemple) exploration de notre commune complexité à l'œuvre sous les dehors de codes sociaux et religieux différents des nôtres.

Par la suite, les notes ne suivent pas l'ordre de leur rédaction, mais bien celui de la première édition du roman japonais. Ainsi on pourra à la fois repenser au contexte de son écriture et découvrir avec quel délai elle nous est parvenue en notre langue.

En annexe, quelques notes sur des romans de genres proches, un article sur la répétition au cinéma, une liste des polars déjà recensés (sans références à la répétition) dans des essais antérieurs, et une autre de mes livres antérieurs permettront d'ouvrir d'autres avenues de lectures.

## 2 Relecture d'une anthologie

En ce 5 octobre 2024, j'entreprends la relecture d'une anthologie découverte à l'instigation du professeur Butler, en juillet 1968. Il s'agit du tome 1 d'*Anthology of Japanese Literature*, compiled and edited by Donald Keene, Tuttle 1968. Elle retient des classiques des débuts à l'arrivée de l'influence des romans européens du 19<sup>ième</sup> siècle et me fournit donc l'occasion d'évoquer sur quel fonds tenu pour « naturel », donc très « culturel », les écrivains du début du vingtième se lancèrent, au Japon, dans l'aventure du polar.

Cet ouvrage fut un de mes premiers achats au Japon, et d'un volume publié chez un éditeur qui est pour les anglophones l'équivalent de ce que deviendra Picquier chez les francophones. Ils resteront fidèles à travers les années à la diffusion d'œuvres des répertoires d'Asie. Rééditant, comme l'édition que je relis, la huitième : répétition comme bienfait.

Le lecteur francophone trouvera des anthologies équivalentes en notre langue. Mais comme j'entends témoigner du rapport du lecteur à la lecture, à savoir du plaisir de relire comme multiple, entre autres, voyage temporel, je choisis de commenter les œuvres dans les éditions qui me les ont révélées.

En soi, il s'agit bien pour moi d'un retour (forme temporelle de répétition), et qui dit cela provoque celui de souvenirs associés au temps de lecture, parfois de fragments de textes découverts alors.

Ce thème du retour apparaît d'ailleurs dès les premiers textes de l'anthologie.

Le thème du retour espéré de l'amant/amante revient dans les poèmes du *Man'yōshū*, première anthologie poétique. Mais l'inscription de la répétition comme motif et moteur du texte apparaît déjà.

Le rythme tient à la rime, aux assonances, à l'association de plantes, oiseaux, animaux, aux saisons. Aubes et crépuscules, surtout ceux-ci. L'amant/amante attend donc, thème fondamental, qui soit a rompu, décidé de ne plus revenir, soit est mort. S'ensuit l'apparition en rêve, cet écho du vivant. La nature se révèle répétitivement créatrice d'êtres voraces, condamnant ce qui est vu au ressassement.

\*

Le *Kojiki*, recueil de contes fantastiques, dont il existe au moins deux traductions (Connaissance de l'orient, Picquier) retient un récit de frères en chicane, de visite d'un royaume de la mer, d'injonctions à suivre un protocole pour que le cadet, humilié par l'aîné, domine. On y trouve l'évocation de l'accouchement et l'invitation au mâle à ne pas voir l'état de violence et de déchirements que cache la forme humaine d'une princesse. Sa véritable forme est celle d'un crocodile. Ainsi le fantastique est-il parti lié aux origines de la fiction écrite, et le suspense, l'attente donc, s'inscrit dans le cœur de la narration. La violence entre humain est ici déjà sujet du texte. De l'injustice voilée en justice d'un aîné qui réclame l'hameçon perdu par son frère, à l'obtention de justice, sous forme de punition par le cadet, l'arrière-plan du polar est en place.

Cela me fait anticiper les bases du haïku, avec ses mots-clefs, i.e. ouvrant des serrures forcément les mêmes, créant un sentiment de communauté entre lecteurs. Je pense, dans le bouddhisme, au mantra, aux rituels du shintoïsme, fondés sur la répétition. Dans les fictions théâtrales comme romanesques, la présence de fantômes, ces êtres qui échappent aux métamorphoses de l'âge, sont prisonniers d'une forme, et

hantent, donc apparaissent à répétitions, cette présence aussi plonge ses racines dans les premiers romans comme celui du *Dit du Genji* et ces contes du *Kojiki*.

La similitude d'organes serait-elle garante d'une capacité d'empathie, née d'une certaine constance dans le mode de fonction de ces organes? Inscrite en nous, voici donc la nécessaire répétition, salvatrice et menaçante tout à la fois. Salvatrice, car créatrice de ce fonds commun qui permet la communication, menaçante par l'usure qui entraîne l'effacement de cela même qu'elle est censée assurer : l'agilité, la capacité de s'étonner et de réagir, de s'enthousiasmer. De l'exaltation à la lassitude, nous sommes susceptibles de passer. Alors de la nouveauté, pour nous réveiller. De la répétition, pour nous libérer de la nécessité d'apprendre, voire pour nous reprocher le même bonheur. Mais si celui-ci revient trop, semblable à lui-même, gare à l'ennui! Et enfin que dire de cette quête impossible du moment heureux, déjà connu, déjà envolé? Comme il y a brume, il y a rêve, perception redoublée du vécu, à laquelle est restée attachée l'émotion : tentation de s'enfermer dans le fantasme pour réactiver le bonheur connu, mortelle tentation...

\*

Les extraits des mémoires du moine Kūkai me rappellent combien dans le bouddhisme ce motif de la répétition demeure omniprésent. Déjà au niveau du rituel du baptême, cinq fois repris, de Kūkai qui deviendra porteur du message, donc **héritier**, donc par le devoir de transmission, **voué à la répétition**. Ensuite par la notion de réincarnation, qui servira des siècles plus tard à des romanciers comme Mishima Yukio, à construire un récit sous forme d'initiation.

\*

Le *Ise monogatari* met en scène Narihira, cet homme qui écrit de son attachement absolu à tant d'amantes. Poète célèbre, il est auteur de ce poème dont je connais trois interprétations contradictoires, commentées dans *Les vies parallèles d'un érudit de province*. Jamais on ne put le taxer de manque de sincérité, comme si le sentiment de l'instant, sa puissance, suffisait à en justifier l'affirmation absolue, et ne contredisait point ce chantre de la douleur de la séparation ou de l'inaccessible. Il est vrai que le donjuanisme me paraît masquer un manque insatiable, un besoin du sentiment vif des bonheurs de la découverte, de la première fois. Mais le fond chrétien n'est pas en jeu, le poète dit ce qu'il vient de ressentir ou ressent au moment de l'écrire. L'intemporalité a paradoxalement partie liée à la fugacité.

\*

Le Récit de Tosa (*Tale of Tosa*) est attribué à un homme, débute pourtant par la voix d'une narratrice affirmant que le genre du journal appartient aux hommes, mais qu'elle entend bien s'y essayer, question de voir ce dont une femme est capable. Cette fiction, plus exactement ce roman qui se présente sous le jour du journal, va précéder de peu la domination, aux yeux de la postérité, des journaux composés par des femmes, comme Murasaki Shikibu ou les *Notes* de Sei Shonagon. Donner à la fiction les apparences du journal sera un moyen retenu par la suite souvent, y compris dans le polar : voyez la fin d'*À l'ombre de l'eau*.

Le journal se lie intimement à la répétition, jour après jour, et convient à merveille pour rendre conscient de la multiplicité des connotations de ce terme. Source d'enchantement, par le retour des saisons, la réapparition de la personne aimée, le rappel de saveurs, source d'ennui par la suite de souffrances, échecs, revers, blessures. Il est notable qu'à compter du milieu de l'ère Heian, les femmes vont nous léguer des journaux et romans qui continuent à nous toucher par leur intemporalité, leur actualité, la tension donc entre sentiment du temps qui passe et pérennité des émotions soulevées par cette expérience, plus exactement celle du jeu des perplexités.

\*

Avant même le grand *Dit du Genji*, une femme dans le *Kagerô Nikki* (*nikki*=journal) va opposer le roman, comme répétition d'une idéalisation des moments de la vie des femmes de la cour, à la réalité de son journal, témoin de sa vie.

Je ne note pas ici tout ce que m'inspire la relecture de cette anthologie, mais uniquement ce qui me paraît donner aux romans dont je propose le commentaire l'arrière-plan littéraire à partir duquel ils sont nés. Mais aussi les textes à partir desquels j'ai pu être marqué, lors de ce premier cours formel consacré à l'étude de la littérature japonaise, donné par le professeur Butler. Que ce cours ait été suivi, l'été 1968, dans le cadre même du Japon, imbibé d'une langue que j'ignorais absolument en ce premier séjour, rend l'expérience des textes parcourus dans l'anthologie d'autant plus prégnante. Car le commentateur, soucieux de donner le contexte culturel moins familier aux lecteurs possibles des œuvres qu'il commente le fait à partir de choix, de connaissances cultivées parmi d'autres oubliées ou négligées.

Ce que le lecteur de cet essai trouvera donc en ce survol, c'est un fond de références et de concepts qui ont marqué la rédaction de mes commentaires de polars, pour la plupart rédigés avant cette relecture, donc avant le 5 octobre. L'inscription d'une œuvre dans la temporalité ne me semble pas futile, car elle permet de juger à la fois des conditionnements de la perception et de la pertinence ou pas de la valeur que le commentateur reconnaît aux œuvres commentées pour lui, en son temps.

Pour en revenir au *Kagerô Nikki*, classique que je n'ai lu qu'en extraits, j'avais oublié à quel point le personnage féminin, la narratrice, crée un climat de suspense : s'il n'y a pas meurtre, ni même crime au regard des mœurs polygamiques du temps dans la noblesse, sa souffrance à être ignoré par son Prince pour une voisine, le sort de celle-ci, mère, puis perdant son enfant et à son tour abandonnée, colorent le récit d'une ambiance d'attente, d'indignation, de peine. Par deux fois en ce seul extrait, la narratrice affirme sa satisfaction d'avoir pu choisir par elle-même, serait-ce la solitude. Entre ton implacable et expression de peine et de colère, elle respecte le propos annoncé : coller au réel, nonobstant ce qui serait jugé digne selon les mœurs de ses contemporains. Bruits de nature, relations de la femme entre père et mari, exercice de liberté, rôle du fils, la narratrice tient en haleine par ce jeu entre désir rêvé et attente réelle : il y a même emploi d'un « détective privé » pour suivre l'infidèle.

\*

Du *Dit du Genji*, l'extrait « Yugao » demeure un de mes préférés. Dès mon premier essai, *Du Japon et d'ici*, où je mets en parallèle l'importance de la créativité chez Proust avec celle de l'amour chez Murasaki, et la nouvelle « D'arbres, de mousses et de pierre », qui évoque un amour ignoré du Prince Genji, au *Plaisir de relire*, au *Cœur de l'homme au fil de la littérature japonaise*, sans compter des allusions partout, cette œuvre me revient volontiers en mémoire, chaque fois relue avec la stupeur que ma mémoire ait pu occulter tel ou tel aspect. Œuvre qui a même suscité des polars comme meurtres à la cour du Prince Genji, sans compter plusieurs clins d'œil lancés depuis quantité de romans (tableaux, pièces, mangas, alouette!).

Autrement dit, le roman se renouvelle en s'inscrivant dans la suite d'un précédent, et celui de Murasaki a ainsi une longue descendance où le même sert à mettre en valeur le différent. En revenant à cette œuvre, chaque génération, tout en relevant une pérennité de sens, trahit ce qui l'obsède particulièrement, lecture culturelle, féministe, etc. Sa difficulté dans le texte original entraîne des traductions en japonais moderne, qui répètent sans jamais être tout à fait les mêmes. La tension entre fidélité et impossibilité de rester fidèle traverse les siècles, même à l'intérieur de l'espace japonais. Que dire alors du choc rencontré à passer de Arthur Waley, René

Sieffert, Edward G. Seidensticker et Royall Tylor, pour mon compte? Rien de mieux pour voir se jouer le trouble jeu du même qui fait prendre conscience du différent!

Ceci dit, « Yugao » me permet de rappeler qu'à l'ère Heian le ressentiment était tenu pour pouvoir tuer à distance son objet, et ce, à l'insu même de la personne qui ruminait vengeance. Un tel souhait du pire pour la rivale apparaît dans l'extrait de *Kagerô Nikki*, mais le lien entre ce souhait et la mort de la rivale demeure implicite, au contraire de passages du *Dit du Genji*, où il est formulé expressément. L'habitude de cette référence au sort jeté contribuera à nourrir le sens du fantastique dans le roman.

Impossible de ne pas noter, à propos de « Yugao », toujours aussi touchant et riche, combien s'y trouve déjà ce sens des contradictions inhérentes au personnage fort, que j'aime retrouver dans les polars, au-delà du suspense, en même temps que lui. Ici, pratiques religieuses, croyances aux sorts, conscience que l'on agirait mal si... et impulsion d'aller contre cette conscience. Ce sens de culpabilité qui n'empêche point de s'enfoncer dans un acte aux conséquences que l'on pressent désastreuses pour la personne aimée, voire pour soi, ou celle que l'on poussera au pire, on en trouve des variantes dans bien des polars de partout, et donc, au Japon, où elles ne sont pas sans faire écho, pour qui l'a lu, au *Dit du Genji*, à ces fins entrecroisements de notations sensuelles, de bruits, de couleurs et des variations des impressions et des pensées.

J'ai souvent pensé bien hâtives ces affirmations d'une culpabilité qui serait judéo-chrétienne, étrangère à d'autres cultures, dont la japonaise. Et je sais les efforts de Ruth Benedict pour distinguer une culture de la honte, suspendue au regard d'autrui, d'une de la culpabilité, qui ne relèverait que de soi et de la conscience d'un mal intrinsèque. Mais dans le cas des Chrétiens, c'est oublier la conscience d'un « regard » de Dieu omniscient.

Et sans doute le prince Genji se montre-t-il, fréquemment, soucieux du scandale, du mal qui en découlera pour lui, mais aussi ceux qui l'aiment, au premier chef, l'empereur son père. Mais cet homme alors, le rappelle une note, de dix-sept ans, dont l'écart d'âge avec l'épouse de 24 ans est jugé très grand, et qui courtise en cachette une dame de dix-neuf, bien qu'il la soupçonne être la maîtresse naguère de son meilleur ami, cet homme ne s'en fait pas que pour le regard des autres : il pâtit du regard qu'il porte sur lui-même, cédant à son inclination. Criminel, donc à ses propres yeux. On invoque une fatalité, mais cela n'exclut nullement la honte, voire le remords, devrait-il s'estomper, comme la vie elle-même, avec le temps. Dix siècles avant l'avènement du polar, ce rapport au crime, cette manière dont nos actes déchainent des conséquences, qui, même anticipées, n'ont su nous retenir, voici qu'elles sont exprimées dans un cadre où réalisme et fantastique se conjuguent.

Et quelle maîtresse de création d'ambiance! Et quelle façon de rappeler, bien que discrètement, que nous sommes en compagnie des plus privilégiés du royaume. Malgré tout, impuissants à se garder de la souffrance, et pis, du mal et même de celui qu'ils considèrent tel. Enfin, quelle manière subtile de conjuguer empathie pour le héros et procès de la condition censément supérieure qui lui est faite : cortège de prescriptions, transgressées en certains moments. Murasaki s'avère aussi portraitiste des personnes de son milieu, à la langue qui peut être incisive. Voir son journal. Les auteurs japonais de polars, friands de littérature occidentale, disposent aussi en leur littérature d'une longue tradition narrative, où les femmes ont excellé. Si certaines périodes les ont vues limitées plutôt à la poésie et aux journaux, il n'est pas surprenant qu'elles reprennent en force l'espace du roman, jusqu'au polar.

\*



Le conte de « La princesse qui aimait les insectes », tiré du *Tsutsumi Chûnagon monogatari*, étonne par son portrait d'une femme de la noblesse qui échappe aux diktats des conventions, se passionne pour les chenilles, dont elle prend l'air par ses sourcils, défend l'idée que la laideur est une construction culturelle, que la nature doit être prise dans sa continuité. Ainsi de la chenille dont naît le papillon, mais plus approchable et moins nocive pour la santé en cet état... Amorce d'une approche scientifique et aimante tout à la fois des êtres tels qu'ils se présentent.

Ces contes, avec les autres classiques dont des extraits nous sont proposés ici, ont été en extraits, matière scolaire. Le sont-ils encore? En tout cas, tant qu'ils l'ont été, ils ont constitué ce que nous n'envisageons plus de faire : un arrière-plan susceptible de rapprocher les générations entre elles au-delà des siècles. Cela permet de mesurer ce qui change et ce qui demeure, d'inviter les neurones à se joindre en circuits moins usités en notre présent, et à saisir sous un autre aspect le rapport que nous entretenons avec l'environnement, les autres, nous-mêmes.

Les auteurs de polars comme Edogawa ou Murakami, quand il touche à ce genre, peuvent encore recourir à des allusions, qui ajoutent une dimension au monde évoqué, pour qui partage les références. Les imiter seulement ou ne faire tenir son œuvre qu'à ces références, en revanche, condamnent à mort un roman. Je crois que celui-ci doit être prenant même pour qui est inculte du milieu dépeint et de l'univers de références à partir duquel il a été construit. J'exprime ici cette vision subjective en espérant qu'elle sera gardée en mémoire par ceux et celles qui consulteront les notes sur les divers polars.

\*

L'anthologie propose plusieurs notes/mémoires en extraits, d'où ressortent sensibilité à l'écart entre attentes et expériences, fugacité des attachements, mais aussi des moments de force, de grâce et de beauté, enfin une attention aux objets et plantes, animaux qui nous entourent. Tout cela a dû créer un horizon d'attente aussi bien chez les écrivains que chez les lecteurs du vingtième siècle. Et si le théâtre nô depuis six siècles demeurait vivant, ce n'est qu'au vingtième siècle, quasi en même temps qu'apparut le polar et prit son essor le courant érotique-grotesque que les essais du dramaturge Zéami furent rendus accessibles par la parution en livres.

Or, en ce théâtre, le conte fantastique n'est point seulement véhicule d'une surprise, illustration d'un enseignement éthique ou religieux. Il est surtout une invitation à faire expérience, pour qui joue comme pour qui regarde, d'une expérience dense, sœur de l'illumination ou satori au cœur du zen. Cette expérience consiste à saisir en même temps que le sentiment fort d'exister celui d'un au-delà des mots, une sorte d'élan qui va du clair à l'inexprimé, au partage d'un tout qui échappe aux mots que l'on entend, mais qu'ils font apparaître, comme s'ils n'étaient qu'ombre.

Ce que l'on appelle *yûgen*, merveilleux ineffable, et non indicible. Je distingue ici les deux termes en hommage à l'essai de Jankélévitch qui me semble, en français et par le biais de l'extrême rationalité, conduire au pressentiment de ce qui est mais dont l'on ne peut épuiser la richesse (ineffable) au contraire de l'indicible, dont il ne serait rien à dire. Par un chemin différent, Jankélévitch mène, me semble-t-il, à ce que Zéami propose par la voie du jeu théâtral.

Les grands polars, ou plutôt les grands moments du polar sont, pour moi, ceux qui, devant les contradictions humaines, me laissent sur ce sentiment que l'essentiel de ce qui peut être dit l'a été, et que quelque chose d'autre simultanément demande à l'être. Edogawa Ranpo, Kirino Natsuo, certains Higashino Keigo m'ont procuré cette expérience. Si je n'y réfère pas explicitement dans les notes qui suivent, la relecture des extraits d'essais et de pièces de nô me rappelle combien j'ai été comme

enseignant, écrivain, homme, tributaire de la première lecture, dans la collection Connaissance de l'orient, des écrits de Zéami, traduits par cet intermédiaire entre deux mondes que fut jusqu'à la fin l'infatigable traducteur, René Sieffert.

\*

Bien entendu, le meurtre n'a pas attendu le polar pour apparaître en contes et récits ou au théâtre. Parmi les contes, l'anthologie en retient un dont la situation de départ est originale. Trois moines se rencontrent à l'occasion d'un pèlerinage. Un premier raconte comment il a aimé une jeune femme, qu'il n'a su défendre. Le second confesse être l'assassin. Le double récit, interprété à la lumière du bouddhisme, illustre une interprétation du mal comme né du karma et ayant pouvoir de salvation, par la réalisation des illusions poursuivies par les protagonistes. D'un auteur inconnu, ce conte me semble annoncer ce qui fera le succès du théâtre kabuki : le sens d'un retournement de situation, familier dès lors à ceux et celles qui emprunteront la voie du polar.

Autre élément proche du kabuki et du polar, la rapidité avec laquelle les auteurs s'emparent d'un fait divers et l'inscrivent dans la trame d'une fiction. L'exercice pouvait, entre autres, pour les dramaturges, devenir un moyen de contourner la censure qui interdisait de parler d'un événement récent susceptible d'agiter le peuple, en le reportant vers le passé. C'est le cas des *jidai-geki*. Ou alors, il surfe sur une histoire qui occupe l'opinion publique, comme les histoires impliquant le double suicide d'un jeune couple. Cela pouvait se faire en moins d'un an! Là aussi, aidé par les nombreuses adaptations cinématographiques, nous allons assister un réseau d'échos à ces récits devenus patrimoine commun, soit qu'un auteur invente un récit contemporain de ces modèles, soit au contraire qu'il inscrive dans son présent des situations semblables, mais colorées diversement par tout ce qui est inédit en son temps par rapport à celui de l'histoire qui l'inspire. Je pense à Yokomizo Seishi ou à Okamoto Kidô.

\*

Poèmes, récits humoristiques, portraits : les traits avec lesquels s'achève ce premier tome rappellent combien favorise le sens de communauté le partage de textes exposés au regard de générations placées en des contextes différents, et combien les auteurs de polars dont je m'apprête à commenter un roman s'inscrivent dans un univers littéraire déjà remarquable par la palette des genres et des styles et des regards, d'ironique à compatissant, de nostalgique à critique.

Mais la relecture d'extraits de pièces du répertoire de bunraku me rappelle combien j'ai été marqué par les quelques spectacles que j'ai vus, et combien les ambiances où se dessine le jeu entre apparences et réalités des sentiments éprouvés, entre ce que se donne à voir et le ressenti se trouvent avivées du fait que non des acteurs humains, mais des marionnettes « représentent » les êtres humains. Si par les thèmes, on entend la résonance avec les œuvres d'autres genres et l'on revit ce dialogue entre *giri* et *ninjo*, sens de la dette émue et sentiments personnels qui peuvent nous entraîner à braver ce par quoi la communauté estime qu'elle peut compter sur ses membres, le fait de voir et savoir manipulées ces poupées se reporte sur les personnages.

La trame du récit peut être le conflit entre loyauté et sentiment personnel, mais il est souvent question de la manière dont les protagonistes sont « joués » par les événements, au mépris de leurs souhaits, combien le défaut d'argent, sous forme même de dette non remboursée (*Double suicide à Sonezaki*) « manipule » les héros, surtout dans les œuvres contemporaines par leur action de leur temps de rédaction : l'enchaînement d'événements aux conséquences imprévues les conduit là où leur

volonté ne souhaite aller, ne leur laissant qu'une option relevant de leur choix : le suicide.

Cette fatalité latente, ce *shikata ga nai*, *on n'y peut rien*, que l'on peut entendre en conversation coutumière, combien il reprend de la force quand il est exprimé par l'intermédiaire de poupées dont on voit les manipulateurs, censément invisibles : ambiguïté, car, au contraire de ce que j'ai vu et entendu, il m'a toujours paru inexact de dire qu'on oubliait la présence des hommes en noir. On fait comme si, on se concentre sur les marionnettes, certes, mais on garde conscience d'une présence, incarnation de l'occulte, du sentiment que les personnages ont, de l'existence de forces distinctes de celles dont ils ont contrôle. Quel modèle pour le polar! Aussi ne s'étonnera-t-on point de voir la métaphore ou la comparaison de la marionnette surgir, et, même, avec *À l'Ombre de l'eau*, suggéré le fait que l'auteur manipule possiblement, sourire en coin, le lecteur.

### 3 Notes sur quelques polars

Okamoto Kidô, *Fantômes et kimonos Hanshichi mène l'enquête à Edo (Hanshichi Torimonochô/ Notes sur des arrestations)*, Trad. Karine Chesneau. Picquier, J 1917-1937 feuilletton/F 2006

« À la poursuite du faucon ».

Cette nouvelle ouvre le recueil des aventures d'Hanshichi, enquêteur au service du shogun, et donc au service du pouvoir. Pourtant on le découvrira plus compatissant qu'attaché à la seule idée de devoir. En effet, il raconte au narrateur cette enquête où l'oncle d'un fauconnier l'a prié de retrouver l'animal. Seul le shogun est autorisé à les élever, et ce fauconnier en a laissé échapper un. Pourquoi? Où est l'oiseau? Si la nouvelle s'ouvre sur l'évocation du lieu de confiance et de plantes, le récit d'Hanshichi commence par celle de trois variétés d'oiseaux. À un oiseau sera comparée celle dont le témoignage va confirmer l'enquêteur dans son intuition.

Sur fond d'habitudes, comme celles du métier de fauconnier, de leur attitude arrogante, se dégage une rupture avec ce qui est usuel. Le jeune fauconnier n'abuse point de son statut, l'enquêteur lui-même, prend-on la peine de dire, ne suit pas son habitude de procéder avec méthode : il erre en lieux où l'oiseau est le plus susceptible de s'être envolé. Ainsi a-t-on l'occasion de découvrir un Edo populaire, avec ses boutiques à multiples usages, et ses citoyens qui aiment bien papoter. Là aussi, l'inhabituel met Hanshichi sur la piste, car c'est dans un lieu d'apparence peu reluisante que le fauconnier a perdu le faucon, dans un autre que le second fauconnier rencontre sa belle, témoin malgré elle.

Chaque fois qu'un cadre général est donné en ce qu'il a de caractéristique, ce qui fait histoire, c'est la dissonance, la touche singulière qui retient l'attention de l'enquêteur, du lecteur. Okamoto retrouve l'esprit d'Hokusai en son manga, saisit un geste, un propos, donne le sentiment, sous les catégories de fauconnier, de prostituée, de commerçant, de rendre singuliers les êtres, de ne point les réduire au prévisible.

« Le bébé-monstre ».

La manière d'introduire le récit demeure constante. Le narrateur vient rencontrer Hanshichi, qui, à son tour, raconte... L'on ne revient pas tout à fait à la même époque, et, du même processus, saisie au vol de détails caractéristiques, naît la nouveauté pour le lecteur, puisque, comme le cinéaste Naruse, Okamoto excelle à retenir ce qui, du présent du récit, ne subsistera plus ou sera en voie de disparition au moment où le narrateur entendra le récit. A fortiori, le lecteur...

L'introduction gravite autour d'une institution justement en voie de disparition, du moins dans sa manière d'être présentée. Les duos comiques qui officient en fin d'années sont évoqués. Un des membres fait rire le public, s'accompagnant du tambour. Le second admoneste le premier, redoublant l'effet comique... mais justement l'habitude du tambour est ce qui permet de définir l'identité du mort trouvé, avec auprès de lui, le bébé-monstre. Il a un cal à la paume droite. Le même sert donc à distinguer!

Ce bébé aux dents proéminentes, monstre en cela, est rattaché au monde des foires où l'on expose les « freaks », devenant une marchandise : sa promesse expliquera qu'il soit mêlé à ce drame du jeu, de l'endettement, en milieu populaire. Ici aussi les intentions de vengeance, pour réelles et avouées qu'elles soient, ne conduisent pas aux actes eux-mêmes, et les victimes le sont du fait d'autres causes, non liées entre elles. La raison sert à rattacher à chacun des actes investigués sa cause immédiate, à restituer à l'énigme son appartenance au monde réel, plutôt qu'à le reléguer à celui du mystère. Un chat qui danse associe un moment le récit au genre fantastique, et le travail de l'enquêteur consiste justement à le tirer vers le polar en rendant à la raison son efficacité.

Du coup, on voit se côtoyer le monde de la superstition et des croyances d'usage à celui de l'esprit scientifique de la fin du dix-neuvième siècle. Mais l'insistance à garder mémoire de pratiques d'Edo, tout juste vivantes dans les années précédant la naissance de l'auteur en 1872, n'est pas sans réintroduire ce sens de ce qui nous dépasse qu'explore le fantastique : Okamoto peint, avec humour, cet état de stupeur devant ce qui nous reste inexplicé.

« Meurtres à la lance », dont le pluriel rappelle l'aspect répétitif, habituel, poursuit dans la même veine, et pourtant, ici aussi, le même donne lieu à une variation. Cette fois Hanshichi raconte ce que l'enquêteur Shichibei, son aîné, lui a conté. Si cette histoire vient sur le tapis, c'est en écho d'une autre, amorcée au premier paragraphe, sur un fait divers laissé inexplicé, au contraire de celui qui constitue le cœur de la nouvelle. Chat encore, mais utilisé en subterfuge.

Peinture de classes sociales, cette fois, samouraï vs chasseurs. La connaissance des habitudes ou mœurs des premiers orientera l'enquêteur vers le sentiment que l'assassin à la lance appartient à la seconde classe. Question identitaire, jeu avec les apparences : voyez le cas de cette jeune femme qui emprunte de nuit, en dépit des rumeurs qui font se tenir tous chez soi, un palanquin... De même l'acte de l'un peut camoufler l'identité d'un autre.

Confondre la raison, recourir aux croyances pour travestir ou se travestir devient défi au pragmatisme d'Hanshichi et de Schichibei. Arts martiaux voisinent ainsi avec travail de porteurs et d'enquêteurs. Au travail minutieux d'enquête (explorer tous les bosquets de bambous de la ville, dont on prend soin de souligner, encore fugacité de l'habitude, qu'ils ne sont plus aussi répandus). Répétition à dix-huit ans d'intervalle d'un même type d'agression : s'agit-il du même agresseur?

Ainsi, brièvement, à la suite les uns des autres, les motifs de la génétique, de l'environnement et du hasard seront-ils invoqués pour expliquer le comportement de l'assassin épinglé. Mais le dernier mot va au karma.

Le polar, sous couvert de satisfaire la curiosité du lecteur pour les meurtres, en vérité ranime et remet en jeu le questionnement inévitable : pourquoi ceci, pourquoi sommes-nous ici, et nous en distraie simultanément en le centrant sur une histoire arrivée à d'autres. Les enquêteurs conservent une forme d'empathie pour les criminels, les complices malgré eux, les dissonances dont chacun fait l'expérience.

En ce monde fébrile, chacun fait ce qu'il peut contre la dureté des conditions de vie, le froid, le logement insalubre, les contradictions que le réel oppose à nos rêves. On continue à découvrir, mais doublée de la rationalité d'un lecteur de Sherlock Holmes, la sensibilité de l'auteur aux conditions de vie et à la façon dont l'individu cherche à tirer son épingle du jeu. Les fantômes du sous-titre, pour le moment, sont moins actifs dans les personnages qu'évocateurs de tout ce réel disparut ou dont l'auteur pressent la disparition.

« Kappa et geishas ».

Le kappa est un être de petite taille, noir, avec le crâne évasé et qui doit impérativement contenir de l'eau, quand il sort de la rivière ou du fleuve où il séjourne. Figure populaire des contes, beaucoup de gens croyaient en son existence à l'époque Edo et même ensuite... Un homme qui vit des revenus de geishas se fait trancher la gorge. La bonne décrit un curieux visiteur, ayant apparences de kappa. Et voilà occasion pour Hanshichi d'évoquer une histoire qu'il a résolue, et pour Okamoto, de ressusciter les us d'une époque. Encore le monde des foires, où, entre autres, il est possible de voir un kappa : un ado couvert de suie, grimaçant... Et autres détails, qui amusent le lecteur et certains protagonistes, alors que d'autres s'en effraient...

Hanshichi, bien sûr, n'est pas de ces derniers. À la complicité de l'amant et de l'amante geisha pour meurtre d'un patron qui n'approuve pas leur union, sujet de kabuki, l'enquêteur préfère suivre la trace de ce kappa, précisément parce qu'il ne croit pas en l'existence de tel être. Qui se cache sous ce déguisement, pourquoi? Aller sur les lieux de foire, remonter la trace, tenir compte des ragots comme du témoignage du samouraï qui se fait gloire d'avoir combattu le monstre, et donc tire aussi parti de la crédulité d'autrui, Hanshichi découvre que la fidélité de la victime à respecter un rite était bien liée à son assassinat.

Une histoire surgit donc dans l'histoire, où la bonne vieille vengeance devient motif de meurtre pour un frère choqué du sort de son aîné, trahi par celui qui deviendra sa victime... De la possibilité des êtres à se racheter, de l'insuffisance de la seule bonne volonté, de la force des habitudes, une fois adoptées, de leur ressort pour donner un rythme à une vie comme pour captiver le lecteur, cette nouvelle constitue une mise en scène allègre.

Et cette fois, Hanshichi n'attend pas la demande du narrateur pour annoncer le prochain récit. Ou plutôt, cette demande ayant été réitérée, il prend les devants, à cause du lien qu'il voit avec celle du kappa, pour annoncer le récit de la façon dont il a eu raison du serpent-fantôme. J'en dis plus ici de l'intrigue elle-même, alors qu'elle est un des éléments du plaisir de découverte d'une première lecture. Mais c'est pour souligner combien, même connue l'intrigue ou son principe, l'art du narrateur captive, par évocation de détails précis d'une vie qui fut, et par l'exposé du contraste entre code imposé et morale suivie par l'individu.

« Le pavillon de Mukôjima ».

C'est encore avec des protagonistes de quartier populaire, tenus à des emplois de services à de plus riches, que nous avons affaire. Ici une jeune femme de dix-sept ans, venue de la campagne, aveuglée par la perspective d'un salaire au-dessus de la moyenne, fait fi des bizarreries de ses conditions d'embauche, les moindres n'étant pas l'isolement du domaine et la tâche minimale à accomplir. Servir trois repas par jour, et pour ce salaire, quelle aubaine! Mais sa sœur aînée s'inquiète : la cadette persiste et part. Une lettre annonce que le paradis est hanté : un mystérieux serpent, fantôme ou compagnon d'une dame maigre, voilà qui elle doit servir dans cette remise à l'écart de la maison principale, elle-même isolée...

Climat créé, qui amuse du fait du décor et de correspondre aux poncifs du genre, en sorte que le lecteur sent avec Hanshichi que cette trame cache anguille, ou plutôt serpent sous roche, déguise une réalité qui, pour être moins fantastique, est probablement plus sordide et révélatrice de ce que peut l'homme pour l'homme. C'est le réel qui hante l'enquêteur, ce réel disparu, sinon dans le souvenir, où par le privilège du récit, il renaît. Ainsi les sinuosités du serpent annoncent plutôt celles de l'intrigue d'un homme exploitant l'amour d'une veuve, afin de mettre la main sur un héritage, plutôt que les allées et venues d'un reptile entre deux mondes. D'ailleurs il s'efface...

« La malédiction de la fille du marchand de saké » permet à nouveau de faire écho au fameux « le sommeil de la raison engendre des monstres ». Ici, ce serait plutôt le mélange de nuit, de solitude, qui ferait que la professeure Mōji Haru s'interroge sur la nature de cette jeune fille qui tantôt la précède, tantôt la suit. Et l'interrogeant, le mystère ne s'éclaire guère, car voici que celle-ci disparaît. D'où elle vient, elle l'a dit, et la coïncidence devient en elle-même source d'inquiétude. Car la mystérieuse jeune fille connaît une de ses élèves. Et même l'aînée de celle-ci! Interrogeant un voisin de cette élève, la professeure apprend l'histoire d'une famille riche, que la richesse ne guérit pas d'en désirer davantage.

Sur fond d'émeute suscitée par le prix du riz, on retrouve cette attention aux gens de revenus plus que modestes dans leur rapport aux plus riches. Les pratiques religieuses sont encore évoquées, de même que des quartiers, des objets, dont Hanshichi rappellent l'évanescence. Il sera question de vengeance d'une femme, humiliée par désir de lucre, au profit de filles naturelles de sa famille adoptive. Cela aussi, cette pratique d'adoption à fins d'assurer suite familiale, mais aussi continuité aux affaires, cela aussi ramène à un réel, qui lui n'est pas fantomatique, puis qu'il est encore de mise au moment de la rédaction de ces nouvelles. Sinon encore...

Mais ce scénario s'avère faux. Encore une fois, les meurtriers immédiats sont des engagés, oeuvrant pour de plus fortunés, complotant dans l'ombre. Pas fantômes pour autant, mais faisant jouer ce rôle à une acolyte. Jalousie de femmes, envies des hommes, avidité de tous : si les motivations demeurent, la manière d'y donner suite porte la marque de l'époque. Point de stratégie financière complexe, comme maintenant, signale le narrateur. Mais plan ourdi en tablant sur les croyances des victimes. Suivant le profil des poupées russes, ce récit est conté à Hanshichi par le jeune enquêteur, et d'Hanshichi au narrateur. Chaque fois, mise en abyme, si propice à suggérer la multiplicité des représentations, voire des mondes possibles. Deux enquêteurs, dont l'un trouve l'amour en résolvant l'énigme, en arrêtant les coupables réels, non ceux que dénonçait la rumeur. Celle-ci demeure un élément clef de la référence aux fantômes, créations du verbe.

Relations professeur/élève, voisins entre eux, on-dit, vérifications et interrogatoires, opposition de faits vérifiés à croyances, cette nouvelle, la plus longue du recueil, répond, elle aussi, tout à fait, à l'excellent choix d'illustration de

couverture des personnages d'estampes en diverses poses de vie quotidienne. Comment sur fond de croyance se construit une représentation de ce qui a pu avoir lieu, qui crédite d'un quota de vérité une version relevant du fantastique, et comment cet écheveau est, maille à maille, défait pour restituer un ordre réel, alimenté de passions contraires à l'apparence de vertu dont on affecte d'être l'incarnation, c'est ce que l'on découvre en compagnie d'Okamoto.

Ces nouvelles sont écrites à une époque de bouleversements ultrarapides des conditions de vie, jusqu'au décor, alors que la vie affective évolue à un autre rythme. D'où encore ce constat d'Okamoto, via Hanshichi : c'est bien l'univers concret, qui, avant le mental, a été, a changé, n'est plus tout à fait le même, alors que demeure ce vieux fond de contradictions auquel chaque civilisation essaie de donner des bornes pour empêcher sa propre autodestruction, et qui ne survit, paradoxalement, qu'à la condition de s'ajuster aux conditions nouvelles, aux échanges et contacts nouveaux. Mais il y a tout du long une manifeste sympathie pour la vivacité et les efforts des êtres humains pour tirer épingle de leur jeu, se nourrir d'espérances, se défaire de désespoirs, et hop là, repartir, si possible renaître pour ce jour, dans le présent vécu, nonobstant les fantômes du passé ou du futur anticipé, si jamais...

Okamoto Kidô a vécu de 1872 à 1939 et créé son personnage d'Hanshichi de 1917 à 1937, autrement dit de la fin du règne de l'empereur Meiji, réformateur du système social, en passant par celui de Taisho, empereur à la santé mentale fragile et sous le règne duquel prit son essor le genre dit *ero-guro*, érotique-grotesque, dont Edogawa Ranpo est le plus illustre représentant. Comme ce dernier, il inventa un personnage fétiche, mais ayant vécu avant sa propre naissance, et gardant vivace l'esprit d'Edo, avec son code social impitoyable pour l'adultère entre patronne et employé, ou toute personne contrevenant aux édits du shogun.

Mais l'enquêteur sait aller au-delà des exigences de sa fonction, décide devers qui faire montre d'indulgence, cultive un petit réseau d'informateurs. Or, au moment de l'écriture de ces nouvelles, la montée du militarisme va faire qu'avec l'avènement du règne Showa, l'ensemble du corps social va se faire imposer ce qui était réservé, jusqu'à son abolition en 1872, justement, à la classe des samouraïs.

Ainsi le héros Hanshichi fait-il preuve d'une forme d'humanisme déjà en contradiction avec le code social enseigné et prescrit. En reportant son lecteur dans un passé, Okamoto recourt au même procédé que ses prédécesseurs, auteurs de kabuki, qui faute de pouvoir critiquer le présent, reportait dans le passé l'action inspirée de faits divers contemporains. Mais en réveillant le souvenir de la vivacité du petit peuple, des arts populaires, outre le kabuki, le *manzai* (duo comique) et le chant et les monstres de foire, Okamoto touche la corde patriotique aussi, maintient vivant le souvenir d'une tradition d'expression. Enfin, ces histoires d'arrestation, si elles laissent quelques éléments ouverts à interprétation, s'achèvent sur la résolution de l'essentiel des cas, met un arrêt à ce qui aurait pu être un processus sans fin, tant l'être humain se détermine en fonction d'habitudes. L'enquêteur cherche ce qui y déroge, et une fois mis en alerte, en ce dissemblable, en quoi réside l'habituel.

Edogawa Ranpo, *Un amour inhumain*, trad.par Miyako Slocombe, 10/18, J 1926-1954/F2019/2020

« Un amour inhumain/*Hitodenashi no koi* », 1926. Qu'est-ce donc que l'amour, en quoi peut-il être inhumain? Les deux questions se posent à la lecture du récit raconté par une femme qui revient sur ses 19 ans, un mariage arrangé, l'amour et la jubilation de l'anticipation du temps des fiançailles, jusqu'aux tourments de la

jalousie. Plusieurs fois en début de sections, la narratrice commencera par une question. Et d'autres viennent se joindre, avec régularité : on suggère que les mêmes l'interpellent, mais la répétition réside aussi dans le nombre et la constance du surgissement du mode interrogatif.

Comme pour compenser l'anxiété ainsi exprimée, comme si elle la projetait sur le lecteur, voici que, second type de répétition, elle annonce un élément à venir, sans en dire la forme. Pour qui son mari se torture-t-il ainsi de la trahir, elle, épouse aimante, si par là on entend admirative de la beauté (parce que fragile?) de ce mari né d'une famille connue, ancienne, et donc en cela attachée à la mémoire? La continuité ne servirait-elle qu'à rehausser le caractère « habituellement » exceptionnel du mari?

Nous sommes dans une maison, mais la nuit, s'assurant qu'elle n'en sait rien (ce qu'elle sait!), il se dirige vers une remise, s'enferme en fermant la trappe, au premier. L'épouse voit, écoute, essaie d'entrer. Se reprend de jour, soupçonne un jeu de poupées russes : il y a cette remise, dans la remise, ce lieu, en ce lieu des boîtes, et dans une boîte, mais laquelle, quoi?

Elle va au-devant de nos suppositions : de ce lieu clos, en effet, elle a pris soin de noter que, même en restant à l'affût, elle ne voit jamais sortir l'amante. Et elle propose l'hypothèse qui, sans doute, vous viendrait, comme elle m'est venue. Et nous n'aurions pas tort. Enfin, pas tout à fait.

Inhumain par son objet, l'amour l'est toutefois aussi, peut-on se dire, en soi, par le délire qu'il impose à l'aimée comme à celle qui l'aime : ces questions, ces questions. « Même si » demeure le motif de ce récit où le manque taraude, la curiosité pousse vers cela que l'on redoute. Le passé agit, prestigieux en son art, mais mortel par la fascination qui détourne de son semblable, de son épouse, ce mari lecteur.

Lecteur? Tiens, tiens? Serait-ce une variation de Madame Bovary en Monsieur Kadono, dont Kyoko serait l'épouse conquise, trompée, désireuse de la mort de l'aimée, sinon de l'attachement du mari à sa maîtresse? Mais peut-il en être séparé? Le lecteur découvre que l'amour ne décide pas des sentiments d'autrui. Pygmalion, comme le lecteur, peut céder au vertige de son imagination, en s'appuyant sur le récit : aimer ce qu'on lui présente comme l'amour, la perfection, une image conforme à celle qu'il rêve. Devenir lui-même un personnage, une marionnette de son désir.

Kadono a donc avec sa maîtresse ce rapport répété, ce besoin de répétition, que le lecteur ressent à relire, voire, tout simplement, à enfile la lecture. Au risque de ne plus savoir s'ajuster à la réalité. Quelle histoire que celle de cet « amour de qui n'est personne ». Le titre japonais, comme la narratrice, nous prévenait pourtant. Mais prévoir, ne serait-ce pas précisément l'aliment de ce que l'on prétend satisfaire, de la faim? Attente que se répète dans le réel ce que l'on imagine, ou espérance qu'au contraire...

« L'apparition d'Osei/Osei Tōjō », 1926. On retrouve le recours au contenant d'un contenant de contenu captif. Cette fois, il y a d'un côté un homme malade, qui se sait cocu, se sent disparaître, refuse d'accélérer son échéance et décide d'endurer sa déchéance pour que le fils ne soit pas seul : il ne divorce pas. Une partie de cachette le garde caché, manquant d'air. L'inhabituel débouche sur le grotesque, l'habituel de cet homme étant la souffrance.

Son épouse, d'un autre côté, témoigne d'une résolution soudaine, à laquelle elle restera fidèle, en fidèle en dépit d'appréhensions. L'insolite de la situation prend du relief parce qu'il fait suite d'abord à une séance évoquée de contes faits par l'homme, puis par sa décision de se mêler au jeu de cache-cache.

Ebolawa dessine un portrait de la froideur dont est capable l'être humain. Et si la répétition était à l'image de ce coffre en cette remise, un « lieu » où l'on s'enferme



et dont seul quelqu'un de l'extérieur peut nous délivrer? Et si les rituels, expression autant que moyen de signifier l'harmonie devenaient moyen d'enfermer dans un cercle autrui, dès lors que quelqu'un s'estime en droit de dominer, au détriment des vœux de Confucius?

Je pense à Tsugumo, le personnage du film *Seppuku*, qui tente de sortir l'intendant du clan Iyi du cercle « vertueux » où il cherche à enfermer quiconque prétend le faire chanter en menaçant de se faire seppuku s'il n'obtient pas d'emploi : cette invocation du bushido apparaît alors comme un instrument de manipulation d'autrui, de culpabilisation au nom d'un idéal. Si puissant qu'il se referme, dans cette version de Kobayashi Masaki, sur ceux qui défendent le système, et survit à l'effort de Tsugumo.

« Les canaux de Mars/*Kasei no unga* », 1926. Cette nouvelle m'interpelle, car j'y retrouve des échos de celle que j'ai intitulé « L'appel », récit d'un homme qui sort dont ne sait où, un fourré, et va il ne sait où, et s'enlise, et appelle au secours. Ici, point d'appel, même errance en un lieu sombre, forêt où la répétition est celle d'arbres qui font murs : reste le ciel, le jeu de la lune, motif qui revient en d'autres nouvelles.

Griffures comme dans la nouvelle précédente, comme si les traits donnés à imaginer au lecteur disait déjà la souffrance. Dans cette forêt, se trouve un autre lieu, un marais, miroir qui réfléchit, justement, la lune. Emboîtement encore. S'ensuit une métamorphose : la fiancée devient le corps du fiancé, les métamorphoses se produisent, avec des éléments de la forêt en double de parties du corps. Rêve, découvre-t-on, mais voici qu'annonçant la nouvelle finale, le réalisme de l'irréalité du réel entraîne l'esprit à voir le réel comme imaginaire... L'inhabituel devient source de merveilleux, avec cette ambivalence chère à Edogawa, où la peur avive le sentiment de fascination, voire de beauté, également très présent dans la dernière nouvelle de Tokyo bombardée.

« Les crimes étranges du docteur Mera/*Mera hakase no fushigina hanzai* », 1931. À nouveau est une expression qui ouvre ce récit dont le motif principal est la répétition. Non seulement le narrateur raconte-t-il au premier narrateur un récit de suicides qui sont en fait des meurtres et insiste-t-il sur le travail de traque, d'espionnage, donc la répétition des mêmes gestes comme seule apte à découvrir la vérité, à la prouver, mais aussi fait-il appel au motif du reflet : miroir, lune renvoient tous deux, de manière à troubler la conscience de qui se mire, un double. Et le criminel, ophtalmologue qui a l'œil à tout pour précipiter vers la mort les trois supposés suicidaires se fait piéger de la même manière par un simulacre, qui « répète » sa propre apparence, et le pousse au saut fatal.

Ici, les rues sont gorges, la modernité accouche de lieux désespérants, les bâtisses elles-mêmes se répètent en leurs architectures, voire dans les fonctions des divers locaux. Comme en écho de la première nouvelle, incidemment, le motif de la poupée de cire/marionnette/doublure humaine revient et achève de faire de la répétition l'effet d'une obsession, le signe d'un tempérament obstiné, mais aussi prisonnier du besoin d'agir. Ce besoin de créer du double, de se voir en miroir, quitte à se faire horreur, ne voilà-t-il pas qu'il met en cause l'écrivain comme le lecteur, dont la fascination pour les mots vaut bien celle des personnages pour des reflets et leur perplexité devant ces doubles. Écrire, lire ne sont manifestement pas des activités sans danger par l'attente qu'elles créent, par l'habitude qu'elles développent.

« La grenade/*Zakuro* », 1934. De tout ce que je me souviens de mes lectures d'Edogawa, aucune nouvelle, autant que le début de celle-ci, n'explique aussi bien les affects associés à la lecture ou à l'écriture de polars. Habitudes de lectures et d'écriture, influence du cadre choisi pour lire, présence d'un désir de voir des morts :

pour un policier, à des fins carriéristes; pour un artiste, comme source d'inspiration. Donc, pour des passionnés, comme moyen de donner alibi à ce qui revient à souhaiter être témoin de mort d'homme. On retrouve ce lien entre mise en abyme et répétition, ici exprimé par le motif de la maison à l'écart, dans laquelle se trouve une pièce éclairée faiblement, dans laquelle se trouve...

Enfin le narrateur, qui se présente comme un policier amateur de polars, aimant discuter avec d'autres amateurs, invoque son habitude de conter ce qu'il estime s'être produit avant de soumettre sa résolution du cas sur lequel il enquête. La conjugaison de la conversation comme prélude à l'écriture recoupe cette mise en abyme narrative, fréquente chez Edogawa : un homme raconte qu'on lui a raconté que... À ceci près qu'après une introduction, mise en situation d'un cadre au récit, de dix pages, c'est le narrateur lui-même qui inclut en ce récit celui qui, soi-disant, justifie l'existence de la nouvelle : un meurtre à l'acide sulfurique.

Les habitudes des enquêteurs sont également mises en évidence : contrairement au genre littéraire, l'enquête effective repose sur répétition de pas et de chance! D'ailleurs, Edogawa, quel que soit le narrateur, joue en ce recueil avec des éléments semblables : poupée, marionnette, jouet; lumière blafarde, bougie; et le susdit lieu à l'écart. Il invoque encore le thème de la folie, dont il nie l'artiste atteint, quoiqu'il affirme qu'il ne serait pas normal.

L'exceptionnel s'associe donc à l'acte de création, pour ce peintre auprès de qui on a découvert le cadavre. Premier suspect, il est relayé à ce rôle par un patron de pâtisserie, dont il est établi, à mi-parcours, que la victime du meurtre est son rival (chacun, notons-le, défend la priorité de la création d'une œuvre par des ancêtres qui auraient été artistes en cuisine), rival identifiable au kimono porté, à un motif. Il faut dire que le titre de la nouvelle désigne le fruit, auquel, en réalité, renvoie la tête éclatée (comme une grenade) de ladite victime. À plusieurs reprises le narrateur signale la présence de cicatrices, éraflures et rappelle que la vendetta des deux patrons de pâtisseries a des sources lointaines, « historiques » : Edogawa n'assignait-il pas à la vengeance une origine héréditaire, pas seulement due aux circonstances, mais transmise avec la vie? En 1936, le Japon occupe la Mandchourie, n'a pas encore nommément attaqué la Chine, ce qu'il fera l'année suivante. Mais le souffle militariste, avec ce qu'il suppose d'exposition à la mort (donnée, reçue) est présent. L'auteur situe le récit, écrit à l'ère Shôwa, à celle qui la précède, et qui a vu surgir ce courant *ero-guro*, où érotisme et grotesque se joignent et dont Edogawa est un des écrivains auxquels on attribue la fortune.

Impossible pour moi de ne pas soupçonner que l'identification ne puisse recéler une erreur, que l'assassin ne soit celui que l'on prend pour la victime... Mais Edogawa n'évoque pas cette hypothèse : le narrateur/policier voit le cas lui échapper au profit d'un inspecteur encore plus renommé, qui, lui, fonce sur la foi de cette hypothèse, comme si elle était confirmée. À mi-parcours de ma lecture, voilà où j'en suis, encore impressionné par la façon dont très explicitement Edogawa se sert de ses propres pratiques pour réfléchir sur le genre dont il a fait sa spécialité, le besoin consolateur que le lecteur en attend, voire, moins apaisant, celui de se libérer, comme le font, eux, le policier et l'artiste pour des fins de carrière, d'une fascination pour cela même dont on se défend dans la réalité : la curiosité de voir, éprouver ce qu'est le mal.

Le narrateur poursuit, avec deux motifs de se célébrer comme astucieux. D'abord, il a une idée qui l'amène à prouver que le premier suspect est innocent. Il établit sa preuve en conjecturant à propos de l'examen par l'assassin des habitudes de sa victime (ainsi apparaissent-elles comme piège possible), et la matérialité

d'empreintes digitales, qui répétées d'un objet à un autre, sont néanmoins exclusives au possesseur du doigt laissant l'empreinte. Deuxième source de satisfaction, le narrateur a bien anticipé que l'interlocuteur (qui a choisi ce lieu de récit pour ce qu'il suggère de danger) a deviné l'innocence de suspect. Comme je l'avais fait. Mais il se trouve qu'en démontant **notre** raisonnement d'anticipation, il en déclenche un autre, que ni cet interlocuteur, ni moi, ne voyons venir. Mais l'interlocuteur, à son tour, reprend la logique du narrateur, et raconte comment il imagine, sinon a vécu les choses... jusqu'à se maquiller, à se faire un nouveau visage (tout comme Edogawa s'amuse à recomposer l'intrigue).

À ce niveau de rebondissements je retrouve la lassitude que m'avait inspirée la lecture du roman d'Ito Ogawa, où, à partir de rebondissement ingénieux, il me semblait prévisible d'en voir advenir d'autres. De cette lecture qui mettait en cause mon rapport de lecteur au roman à intrigue est née cette curiosité pour le recours à la répétition comme motif et procédé, l'exploration de ce que cela dérangeait ou comblait en moi. Ici, loin de partager la fierté du narrateur pour sa propre ingéniosité, reconnue par lui, j'en tire ennui : j'attends plus, ce que me donne néanmoins Edogawa.

Sa nouvelle ne se réduit pas à une machinerie reconstituée, mais propose un éclairage sur notre rapport à cette machination, interpelle ce désir de lire ce qui concerne la mort et l'énigme de notre comportement. En sus, fidèle à sa thématique en ses romans les plus connus, l'auteur fait intervenir, via l'interlocuteur devenu narrateur, une référence au marquis de Sade, suggérant qu'une pulsion sadique, refoulée en vie normale, tirerait sa purification par le biais de la fiction.

Sans nier que cela puisse être le cas, je ne serais pas porté à réduire à cela ce qui pousse à la lecture. Comment s'arrange autrui avec le fait de vivre, en particulier quand il éprouve des sentiments le poussant en directions contradictoires, chacune de celles-ci prise séparément étant bien fondée, mais ensemble entraînant à la destruction?

À cet égard, les sens affectifs variés que peut prendre le motif de la répétition se retrouvent même ici, où il y a plus que le sadisme mis en cause : vanité, plaisir d'exercer une faculté, étonnement devant soi et autrui, surtout là où on croyait en avoir cerné la personnalité, tout cela est mis en cause. Y compris l'amour, l'argent et la rancœur comme mobiles possibles de meurtres, de ce qui peut pousser quelqu'un à réduire le visage d'autrui à « une lanterne de papier qu'on aurait écrasée », p.156! Nouvelle riche pour quiconque s'intéresse au polar, et qui s'ouvre et clôt par une référence à un classique (que je n'ai pas lu encore, de Bentley).

« L'abri anti-aérien/*Bôkûgo* », 1955. Magnifique description, prêtée à un nommé Seiichi Ichikawa, que je prends vite pour l'auteur. Le récit que raconte Ichikawa, en effet, se situe à même distance de la fin de la guerre et du bombardement de Tokyo que la parution de cette nouvelle, au ton autobiographique. Quand le délire est réel, qu'est-ce que délirer, sinon trouver plausible l'exceptionnel, prendre l'habituel pour ce qu'il n'est pas?

Mais ce raisonnement ne vient qu'au moment de lire le témoignage d'un deuxième personnage, la vieille Tomi Miyazono. Elle avait été citée dans le témoignage du premier narrateur, mais donne une autre version des faits. Pour ne pas peiner Ichikawa venu l'interroger. Ce dernier raconte donc avec précisions et métaphores le chapelet de bombes, les éclairs et pointillés lumineux, méduses flottant au ciel, lucioles au ras du sol, feu des incendies, qui se répètent d'un quartier à l'autre, tandis que les bombardiers B29 se succèdent, avec tirs en rafales des batteries anti-aériennes. Ces répétitions de bruits, de feux sidèrent.

Et comme presque toujours chez Edogawa l'excès d'horreur fait basculer dans la stupeur émerveillée que « cela » puisse être.

Peur au ventre, désir de victoire (célébrée de hourras quand un petit avion japonais descend un gros de l'ennemi), incertitude quant au lendemain, voire à l'instant qui va suivre : que se passe-t-il en ce moment à la maison, ma femme est-elle en sécurité, vais-je retrouver mon logis? Blessé, le narrateur. Et donc, qui devrait être épuisé. L'est. Mais voici qu'il réitère le sentiment de beauté exceptionnelle d'un inhabituel, qui se répète!

D'ailleurs lui vient une comparaison avec une scène de pièce de kabuki, comme si les bougies du théâtre devenaient source d'inspiration de la réalité, plutôt qu'équivalences du réel mis en scène. Encore des avions, encore des bombes, encore des incendies, et des planches qui volent et des flammèches qui viennent s'éteindre sur l'asphalte. Unique répétition, si singulière qu'elle laisse émerveillé celui qui, simultanément, vit la peur. Et puis voici la beauté des beautés, la rencontre avec une femme : le narrateur, marié, inquiet pour son épouse, ne résiste pourtant pas à approcher.

Et voici qu'il nous répète la beauté de cette jeune femme, avec laquelle il passe une nuit à l'épuiser du désir même d'en connaître de semblables par la suite, s'il survit.

Et il survit, puisqu'il raconte et donc revit et se répète ce moment privilégié, scandaleux, car conscient qu'en pleine guerre, au moment de la peur la plus intense, il ait connu le moment le plus magique de sa vie. Magique? La vieille dame lui affirme n'avoir pas vu la jeune, ni lui. Ce qu'elle lui dit. Irritée, mais compatissante.

Mais à nous, en privé, comme cela, rieuse comme sous l'effet de ce moment, elle raconte une autre version. Elle confirme tout en contestant la version de l'homme. De quoi rire, tout comme trouvait risible d'être enfermé l'homme dans un coffre et d'autres personnages de ce recueil. Elle rit, la vieille dame, bonne au point de mentir à l'autre, savourant, gênée de le raconter, un peu, quand même, cette rencontre d'éros dans l'improbable cadre du pire bombardement ayant frappé Tokyo.

Ainsi Edogawa bouscule-t-il, avec ses récits fantastiques ou ses polars, toute représentation trop idyllique ou trop lisse de l'être humain. En tensions nous sommes, et cherchant par la tension du suspense à dénouer ce qui nous noue de peurs, de contradictions, d'espérances. Page 172, l'auteur, très simplement, énonce la trame des nouvelles : « Je m'arrêtais parfois et regardais le ciel. Évidemment que j'avais peur! Mais une autre partie de mon cœur était émerveillée par tant de beauté. »

Togawa Masako, *Le passe-partout*, Denoël/Sueurs froides, J1962/F 2023-2024 Folio

*Ōinaru Gen'ei*, le titre original, signifie *La grande illusion* (gen'ei, littéralement, forme mystérieuse ou étrange). Premier roman d'une auteure multidisciplinaire, il paraît à deux ans des Olympiques de Tôkyô, célébration de la renaissance des cendres d'un pays laissé dévasté une quinzaine d'années auparavant par la grande guerre. Mais si l'effet des bombardements a été effacé, les traces des blessures intérieures sont encore, comme les souvenirs, très vifs.

Si les Japonais sont lancés sur la piste du leurre, avec un mot, *gen'ei*, qui les rattache aux histoires fantastiques, les lecteurs francophones sont doublement placés sur la piste de la répétition. Par le titre, *Le passe-partout*, puisqu'il renvoie à une forme d'ubiquité, ainsi qu'à une intention de récidive; il évoque une sorte d'impunité, comme le titre *Le passe-muraille* de Marcel Aymé. Mais aussi par le bandeau de l'édition poche, qui projette une citation d'Amélie Nothomb : « Une enquête

japonaise en forme d'origami; une écriture aussi détectable que du wasabi ». En somme, une oeuvre de plis et replis, à laquelle on aimera revenir.

Le roman s'ouvre de magistrale façon, puisqu'il conjugue au drame la question identitaire, voire le motif du travestissement. Et si le responsable du drame est aussitôt désigné, le mystère porte donc sur la victime. Si l'on croit être en présence du nœud de l'histoire, on est vite détrompé par le fait que survient un autre drame, avec une autre victime, dont on croit la première responsable!

Dans une résidence réservée aux femmes, avec évocation du phénomène des sectes dans un Japon à peine remis de la guerre et de l'Occupation, va se dérouler une enquête sept ans après les événements narrés dans le premier chapitre. En celui-ci, la répétition n'est pas tant présente comme motif que comme technique de narration, manière de suggérer combien le fait divers varie en son impact sur les témoins et protagonistes. Plusieurs fois est répétée l'expression « pendant quelque temps », par là l'éphémère se trouve suggéré, et, par contraste, la constance de cet événement sur une des locataires, qui, elle, échappe à cette expression. Mais le temps constitue aussi la matière du récit.

Travestissement, indépendance des femmes, dépendance de la vieillesse : le récit s'inscrit dans une mobilité des conditions, une permanence de l'angoisse des résidentes, émotion partagée, ses causes pouvant, elles, variées.

Même l'immeuble où 150 logis accueillent les dames est sujet à cette mobilité, puisqu'on doit le déplacer pour faire place à une autoroute. Et ce déplacement fera que le présent (voire son anticipation) sera bouleversé par ce qui est arrivé sept ans auparavant. Ce que l'on veut cacher ou fixer apparaît ou se modifie, l'*ukiyo*, ce monde flottant, prend une connotation mélancolique.

La référence au point de vue de deux gardiennes et la comparaison que le lecteur est amené à faire entre les interprétations des locataires font que la répétition s'affine, devient manière de préciser la singularité. L'exactitude avec laquelle des éléments très concrets sont signalés renforce le sentiment de mouvement implacable qui mène au drame. En vérité, pourtant, à ce point de la page trente, le lecteur ne peut anticiper que la découverte de ce que l'on a voulu cacher et se demander si cela mènera à celle des locataires qu'il sait déjà impliquées. Mais pour quels motifs, il l'ignore, et comment a pu survenir la catastrophe aussi, et le lien entre la première victime et cette femme, sur quoi reposait-il et pourquoi ont-ils choisi cette victime?

Alors qu'on se croit à la veille d'assister au dévoilement de ce qui avait été caché, coupure dans le récit, retour de six mois dans le temps. Ainsi l'auteure joue-t-elle avec la temporalité, adoptant un rythme d'aller-retour dont le lecteur ne peut savoir s'il sera répété, mais dont il soupçonne que, si répétition il y a, elle tiendra, entre autres, à de tels points de vue décrits sous des angles variés par le personnage témoin autant qu'au moment auquel le récit nous ramène. Je comprends qu'on ait salué la maîtrise manifestée en ce premier roman : mystère des motivations des personnages, rythme des surprises, inserts brefs qui rattachent le récit à un contexte historique, à une ambiance.

Adroitement, l'arrière-plan de la vie de quelques résidentes nous est révélé : gardienne humiliée par la hauteur d'une ancienne collègue de lycée, encore suffisante, et dont elle découvrira la vacuité; musicienne frustrée comme artiste, projetant sur une autre, la victime, une injustice dont elle est elle-même coupable, racontant comme victoire ce qui a été une défaite : chaque chapitre peut se lire comme une nouvelle, avec ses révélations sur ce qui fonde le quotidien de dames vieilles, mais qui conservent à travers les années les traces de blessures, pauvreté, idéal bafoué, sensibilité heurtée. L'invitation au secret annonce quasi la transgression proche de

l'interdit! Ressentiments, donc, mais la répétition prend d'autres visages, masque un mal être vécu à partir de sources différentes, mais toujours source d'inquiétude, dont on se défend comme on peut : mémérage pour l'une, tricot pour l'autre, vols successifs de telle, cours donnés qui rappelle à la musicienne la carrière qu'elle n'a pas eue.

Le fait qu'une gardienne, une musicienne, une charardeuse se découvrent, à l'insu l'une des autres, manipulées par un mystérieux « auteur » de lettres replace le lecteur dans le cadre romanesque, le relie au mystère du premier chapitre. Au premier tiers du roman, on sait que chacun des personnages a son secret, mais lequel, et surtout en quoi est-il relié à ce manipulateur, double de l'écrivaine? Il/elle me fait courir d'une page à l'autre, me fait supputer, sans que je renonce au désir de m'abandonner aux surprises qu'elle provoque.

Monde de femmes, qui va au-delà des contraintes sociales de ce temps sur les êtres de condition féminine pour aller jusqu'à ce qui se manifeste, dans les limites de ces contraintes, des traits de la condition humaine. Cela me fait trouver à ce roman une portée que, dans mon souvenir, il n'avait pas, car je la réduisais à la capacité de maintenir le suspense. Mais les répétitions désignées sans l'emploi de ce mot, sous-jacentes pour ainsi dire, me mènent à découvrir de quelles contradictions ces vies en apparence ordonnées, « réglées » sont riches de chaos.

Comment réagir à l'imprévu quand les habitudes définissent votre être? L'accident, la mauvaise chance déroutent-ils la personne dans ses plans? On voit poindre du nez le réflexe appris, ajusté à la nouveauté.

Dans le jeu mené avec son lecteur, Togawa met en place des correspondances non explicitées : ainsi du sort de tout ce qui est volé. Et la perspective du déplacement d'un bâtiment fait peser sur tout secret la possibilité, voire chez le lecteur, la certitude d'une révélation. Écrivaine, Togawa obliquement prête à des personnages des réflexions qui interpellent le lecteur quant à la fonction de la lecture. Même répétés, les mots sont impuissants à garantir l'accès à la vérité là où elle déçoit. Ainsi, telle femme commence par oublier les mots qui marquent un tournant dans sa vie, puis s'en souvient soudain, pour glisser sur leur sens, comme prévenue du mal qu'on sent à se confronter à la vérité à laquelle ils obligent de faire face. La répétition, comme un mantra, contrairement à ce dernier par son effet, peut aussi devenir une marque de dépit, de sort jeté, signe plus assuré d'une souffrance de celle qui s'y livre que de la vérité de l'accusation portée. Et même si celle-ci s'avère justifiée, l'énergie déployée au ressentiment signale une forme de reconnaissance en soi d'un mal saisi, projeté plutôt en autrui.

L'architecture du roman en sections agit de sorte à empêcher toute assurance du sens d'anticipation : quand la répétition d'un processus, comme celui du recul dans le temps suivi d'une progression vers un présent semble sûre, s'insère un récit d'une action qui va dans le prolongement du chapitre précédent, ou alors on bondit vers l'après de ce qui s'annonçait comme un présent vers lequel on allait. Premier roman publié de cette auteure, *Le passe-partout* nous amène précisément partout dans le temps, dans la vie que veulent tenir cachée les protagonistes. La répétition marque même le moteur de l'acte de lecture, la curiosité : dite effrénée pour l'une des gardiennes, cette frénésie est partagée, dans un contexte chaque fois renouvelé, par chacune – jusqu'à moi comme lecteur!

Les récits divers sont unifiés avec l'arrivée d'une locataire, ancienne prof de japonais, la plus proche par conséquent, par son métier, de celui de son auteure! Elle tient, à chaque jour, une correspondance à sens plutôt unique (encore ce lien écrivain/lecteur), avec d'anciennes élèves. La réponse de l'une d'elle va faire se

converger les divers fils de l'intrigue découverts antérieurement par le lecteur. Mais l'intelligence de cette enseignante retraitée, aux intuitions toujours validées par le réel, lui fait prendre conscience, comme au lecteur, de la présence, en coulisses, d'une personne manipulatrice qui la fournit en indices. Cette personne indéfinie jusqu'à l'avant dernier chapitre, même si elle écrit peu, réunit encore davantage que l'enseignante, les qualités d'une écrivaine de suspense!

À peine suggérée au départ, l'introduction des menées d'une naine et d'un guru vont ajouter une touche de fantastique bien conforme au titre japonais, même si celle qui tient le rôle d'enquêtrice conserve tout son scepticisme à l'endroit des dons de voyance de la naine en transe.

Le lecteur que je suis doit admettre que l'auteure « l'a bien eu » en lui jetant en pâture un premier travestissement qui l'a rendu aveugle à la possibilité d'un second. L'illusion n'est complètement dissipée qu'avec le chapitre jumeau du prologue, l'épilogue.

Ainsi, avec des éléments du fantastique, ce polar se double-t-il d'une réflexion en filigrane sur les rapports qu'entretiennent par texte interposé un lecteur/moi et une auteure/Togawa. Le double salto des deux derniers chapitres donne envie de lancer un : Bien joué, Masako.

Matsumoto Seichô, *Le rapide de Tokyo*, adaptation de l'américain par François Martellière, Éd. Du masque, J 1970/F 1982 (Je recommande plutôt la lecture en traduction de Rose-Marie Fayolle, sous le titre *Tôkyô express*, éd. Picquier, 1994)

Je me souvenais que cette traduction ne s'appuyait pas sur le texte japonais, mais une traduction en américain. La lecture du mot adaptation m'inspire une réserve de plus, réserve aiguisée par le fait de rencontrer aussi bien des fautes, comme bu au lieu de but (boire) ou des coquilles sur les noms de lieux, comme dès les premières pages, Yuraki-chô au lieu de Yuraku-chô. Pourquoi alors me fonder sur cette traduction plutôt que la nouvelle, faite au moins à partir de l'original? Par sentimentalisme.

C'est dans cette traduction que j'ai découvert ce polar, dont l'original date de l'année que j'ai passée à Tôkyô. Où Yuraku-chô était un de mes lieux de passage obligés. Japon qui se croyait sorti de la misère d'après-guerre, et dont le roman dès l'ouverture évoque le statut d'un homme d'affaires, sachant recevoir dans un restaurant d'Akasaka, autre lieu emblématique, des hommes d'affaires. Les serveuses dynamiques doivent se défendre des avances des clients, et le font en réitérant leur absence à des rendez-vous!

Dans cet univers, l'heure, ici celles du service des employées ou des allées et venues, constitue un point de repère. Et si le titre japonais, *Point et ligne*, évoque plutôt la géométrie, le dessin, l'intellectualisation du sensible en traits essentiels, le titre français contient l'idée de vitesse, et renvoie au mythique Shinkansen, incarnation de ce progrès économique dont on se faisait fête.

Les caractères de chacun des caractères, dont on peut pressentir lesquels seront importants et lesquels secondaires, s'expriment déjà en quelques traits. Tatsuo Yasuda, l'homme d'affaires, a tout de l'homme à l'aise dans les relations humaines, réservé, aimable, dont le lecteur du roman de genre, par habitude, ne peut que se dire : trop beau pour s'en tenir à cela. Mais le brio de Matsumoto tient au fait de retarder au deuxième chapitre l'entrée en scène d'un personnage effacé, aux semelles usées, non

seulement vieux, mais peu soucieux de son apparence. Et ce Torigai, on l'imagine déjà. Seul à douter de l'hypothèse du double suicide d'amants trouvés sur la berge, sera-t-il le pilier de l'enquête?

Nous le suivons dans ses hypothèses, l'échange de vues sur l'horaire de train, et surtout les bizarreries qu'implique le fait que, partis ensemble, amant et amante ont été séparés cinq jours avant de se réunir à nouveau. N'est-ce pas étrange, contre les habitudes en somme, contre la répétition de comportements attendus en telle situation, que non seulement le couple se soit séparé, si près de se donner la mort, voire, dans le train même, au moment du repas, puisque la facture retrouvée ne correspondait qu'à un seul client, l'homme? Ainsi de détails en détails, tous liés à des chiffres, coûts ou heures ou minutes, Torigai confirme son doute.

Troisième chapitre : l'enquêteur Mihara, apparaît! En accord avec Torigai quant au mode de pensée, il s'appuie aussi sur habitudes et horaires, dessine en une ligne parsemée de points le trajet des amants.

Si ce roman m'avait fait telle impression, en dépit du peu de fiabilité due au processus de traduction, c'est que, dans son architecture même, elle-même transmise par ma version, il me permettait de comprendre ce que j'observais des fonctionnaires de cinéma, que je voyais à l'œuvre, à la Shochiku ou à la Toho, à l'occasion de mes recherches sur Kobayashi Masaki et le cinéma japonais. Je retrouvais ce morcellement de l'objet de travail – ou d'enquête – en détails, ceux-ci objets d'attention soutenue par un employé affecté à tel champ seulement, cette organisation selon horaire, cette frontière entre comportements que marquait, dans les rapports humains, le passage du milieu et du temps de travail à celui du plaisir (encore lié au travail, puisqu'il permettait exutoire des frustrations, expression des fatigues ou doléances à l'égard de collègues : l'alcool rendait pardonnable des éclats de voix, la libération du refoulé requis par la nécessité du flux des efforts de tous engagés dans l'action commune). Inclure l'inusité dans l'habituel, faire de la répétition le cadre d'où faire ressortir l'insolite, l'inédit, le non-dit. Une vie réglée avec la précision des horaires de chemins de fer et du métro, réglés à la minute près, tellement qu'on ajustait sa propre montre sur les arrivées des locomotives ou des wagons, qui venaient se ranger avec exactitude, pile à cet endroit du quai marqué du numéro du wagon!

Cette méticulosité, je la suppose présente dans les termes du texte original, mais elle subsiste dans la construction du récit et le mode raisonnement retenu par l'adaptateur. Elle va jusqu'à définir le domaine d'expertise du suspect : outils de précision!

Et précision il y a dans l'interrogatoire mené auprès des personnages par un Mihara toujours insatisfait des réponses reçues. C'est ainsi qu'il pousse jusqu'à vérifier ce qui semble sans surprise : le fait que l'épouse du suspect soit malade. Et elle l'est, mais l'intervention auprès de son médecin la révélera être et lectrice et écrivaine. Et voici le lecteur en présence d'un récit dans le récit : en court essai où cette épouse raconte son rapport aux annuaires de chemins de fer, en signalant la connaissance parfaite que son époux en a, pour insister sur la poésie des noms et des lieux et les croisements rendus possibles par l'étude de l'horaire. Si on relie les gares où un train passe à même heure, si on étudie les écarts entre une arrivée de l'un et le départ d'un autre...

Mihara va trouver là, avec l'auteur Matsumoto et leur lecteur, terrain de jeux avec les possibles, probabilités, jusqu'à l'atteinte du seul réel. Fiabilité de la répétition, donc, comme garante de la possibilité du jeu, de l'innovation, de la réalisation du projet criminel. Et tout cela est établi en attendant que l'on découvre le motif justifiant la « machination » de ce suspect expert en outils de précision.



Du Hokkaïdo au Kyûshû, de petites gares en petites gares, s'opère une reconstitution possible du seul fait que le système sous-jacent est fiable. Restent les hommes, et leur art de se servir du bien à des fins particulières. Dans le Japon qui a des raisons d'être fier de lui, Matsumoto montre à l'œuvre ce qui demeure d'imprévisible du fait de l'existence, pourtant prévisible, de celui de différences de lectures dans ce qui mérite d'être trouvé juste.

Si l'on peut pressentir comment « l'habitude » a pu aveugler les enquêteurs et les lecteurs (elle restera à démontrer d'une manière qui surprendra), si l'on peut soupçonner que Yasuda n'est pas le seul suspect, et ce à cause même de ce qui a confirmé l'enquêteur dans sa suspicion, la « machination » requise au plan des complices permet à Matsumoto de tracer un portrait des collusions et manipulations déclarées usuelles dans le Japon prospère.

Ainsi, la référence à des poètes d'il y a dix siècles comme à celle d'un cercle d'amateurs de littérature côtoie l'avènement d'une technologie de la communication, en sorte que tradition et modernité se chevauchent, sans s'exclure. L'être humain enrichit seulement ses moyens d'atteindre des objectifs en eux-mêmes classiques. C'est le mérite de l'architecture de ce récit, transparaisant même dans une adaptation, que de mettre le thriller au service d'un regard sur la modernité des moyens empruntés pour atteindre des fins de pouvoir. Autant la division des tâches en fragments et la concentration sur les détails peuvent mener à la découverte, autant elles constituent des occasions d'abuser du besoin de faire confiance.

Yamamura Misa, *La ronde noire*, Picquier poche, J1976/F1993-poche1999

Yamamura s'amuse et le lecteur avec elle. Non seulement, elle le met face à Chisako, déjà angoissée sans savoir pourquoi (ce qui la disposerait bien à devenir lectrice de polar), mais elle le promène de l'aéroport Kennedy à celui d'Haneda, à un Natsuhiko fiancé que Chisako, sa future, soupçonne d'avoir une liaison, quand elle le voit avec une élégante dame. Dès lors, Yamamura misera sur l'observation par Chisako des signes de dérogation au Natsuhiko qu'elle connaît, aux écarts de répétition pour ainsi dire, qui rendent complexe un caractère. Pour ne pas dire vivant. Connaît-elle vraiment son fiancé?

Un titre de chapitre prévient le lecteur : « La première victime ». Il y en aura donc déjà une! Et qui plus est dans une pièce barrée de l'intérieur. L'auteure s'amuse encore à glisser à quelques reprises ce qui distingue l'histoire réelle de celle d'un polar (la seule réalité, ici, est que nous sommes en train d'en lire un). Un autre mystère de la chambre close! Les policiers à toute allure éliminent toutes les hypothèses qui viendraient à l'esprit de l'habitué de récits policiers, et Yamamura le spécifie!

Mais ce petit jeu d'anticipation avec le lecteur virtuel (bien réel, madame, c'est moi, non?) ne suffirait pas à me captiver s'il ne cachait une évocation du Japon comme lieu où existent des sociétés closes. Ainsi du milieu universitaire, en particulier du département de sciences politiques et de Droit, singulier par son système en regard de celui des autres universités. Tout le système de promotion à l'ancienneté, auquel s'ajoute ici le recours à des notes de passage, en bas desquelles, en principe, nulle promotion n'est possible, tout ce jeu bien rythmé de l'obtention de postes, sujet à la prise de retraite des aînés « libérant » un poste, n'est rigide qu'en apparence.

Ce récit constitue justement une variation où un plus ancien se voit dépassé par un plus jeune, non sans compensation : ce qui explique le chapitre initial, ce voyage à New York que Chisako a fait pour visiter son fiancé en séjour d'études,

boursier. Ce privilège devait compenser l'humiliation d'avoir vu son cadet le dépasser et devenir professeur assistant avant lui... Le polar devient ainsi l'occasion d'étudier ce qu'on pourrait voir comme les microclimats que sont les milieux de travail, avec leur réseau de figures familières, dont chacune pourtant livre différemment ses pensées et frustrations profondes.

Ainsi aux habitudes du lecteur l'auteure fait-elle croiser celles des personnages. Milieu social comme personnalité individuelle se donnent des systèmes, mais ceux-ci ne peuvent toujours uniformiser ce qui cherche à affirmer sa diversité. La notion de mérite bafoué, l'ambition et l'envie, l'incapacité d'assumer ses désirs ou de dire franchement ses émotions, tout cela s'agite sous ce récit, qui lie entre eux des cercles différents, dont je ne relève que trois ici : le rapport au lecteur, le milieu de travail, le caractère d'un personnage. *Kuro no kanjousen*, le titre, signifie littéralement *La ligne de ceinture noire*, et suggère donc, outre le côté obscur de l'être ou de l'univers, un mouvement, un trajet autour d'un centre, l'exploration fugace, en mouvement continu, des rebords de quelque chose, et enfin, ce que dit le titre français. Celui-ci est juste, traduit bien l'interdépendance des « anneaux » divers que sont le milieu socio-culturel et les personnages.

En paragraphes très brefs, Yamamura donne au récit un rythme de voyage en train : elle ne nous laisse jamais longtemps sur une hypothèse, jouant selon les règles du roman populaire à la Banana Yoshimoto de *Kitchen* : une hypothèse chasse l'autre à une fréquence qui fait écho à celle des paragraphes. Le style colle au propos, au point d'inviter à feuilleter, à aller à la rencontre de la suite, d'une station à l'autre. Et même si l'action fait le détour par New York et Kyoto, c'est à la ligne Yamanote de Tokyo que je pense.

Comme pour me conforter dans mon impression, le récit se déplace de Kyoto à Tokyo. Cette fois, c'est le monde des bars, du show business, et du journalisme qui s'en repait, auquel nous sommes conviés. La seconde victime est une parolière, chanteuse, amante d'un musicien à succès, playboy... Un client fan de la chanteuse lui donne à boire un whiskey, qui contient autre chose... Qui est-il? Le playboy est témoin, un ancien amant, pianiste naguère célébré aussi, et les jeunes hôtes aussi. C'est encore ce que Yamamura retient de ce milieu plus que la seule énigme du meurtre qui suscite mon intérêt.

À la page 80 me vient un lien inspiré par l'alibi solide des suspects des deux meurtres. Et, fidèle à son caractère, l'auteure répète son mouvement, dès la page 93, d'aller au-devant de mes soupçons, en les prêtant en sus à Chisako. Celle-ci devient le pivot appelé à unir les enquêtes entre elle, désireuse d'éclaircir le passé de son amoureux. Chaque enquête, par ailleurs, a droit à un commissaire différent. Ainsi le même est-il pimenté de nouveauté, la similitude des situations contrastée par l'apparition de protagonistes de caractères différents, commissaire ici, mais aussi un journaliste. À la présence de celui-ci on voit se préciser des traits de caractère propres à Chisako, dont une sensibilité à la délicatesse exprimée par les hommes.

Ambition et jalousie sont encore les motifs allégués.

Un chapitre intitulé « Bref répit » permet au lecteur de voir résumés les données des deux meurtres, mais, plus intéressant à mes yeux, d'approfondir sa connaissance de la psychologie de Chisako : de la lassitude devant l'opacité de son fiancé au retour de confiance et à l'allégresse de s'abandonner, et au plaisir à se découvrir amoureuse du seul fait de la spontanéité avec laquelle elle choisit des vêtements pour le futur, Chisako retrouve un instant la simplicité et la gaieté : les fluctuations inhabituelles d'humeur de son amoureux, qui agit ainsi contre sa constance, réveillent le doute. Et une troisième victime nous est annoncée.

Cette fois le monde politique est en cause, un député est visé, et un député d'une région dont, comme moi, le lecteur aura sans doute le souvenir qu'elle a été évoquée, sans pour autant se souvenir à propos de quoi. Cette fois l'auteure ne l'aide pas. Toutefois, le leitmotiv de l'envie, à qui profite le crime, revient et, avec lui, le soupçon d'un crime accompli par procuration. La question de l'alibi demeure centrale, et encore une fois un indice surgit, qui provient d'une rupture d'habitude. Le député qui le devient par suite de l'accident de la victime a l'habitude de gagner au jeu. Or, la veille de l'accident, il jouait au mah-jong, et la guigne s'acharnait sur lui. On pense aussitôt : comme s'il faisait exprès pour perdre, rendre mémorable la nuit de jeu, se forger, en somme, un alibi. Il était bien à Kochi, à des kilomètres de Tokyo, lieu de l'attentat. En passant, cela donne lieu à une vignette d'une ville provinciale épargnée par les bombardements, aussi bien qu'au style de vie entourant les gens aisés gravitant autour du pouvoir politique.

Il est remarquable que Chisako, et donc le lecteur, « enquête » autant que les commissaires de Kyoto et Tokyo : ses espoirs et désespoirs de fiancée attisent le besoin de connaître le futur, i.e. le passé récent, voire les antécédents du fiancé...

Yamamura explore donc à travers deux ordres de motivations les ressorts de la curiosité. Par affection, attachement à un être auquel on va prendre le risque de se lier. Par profession, au service de l'idée de justice, pour trouver un coupable, et surtout, des preuves à même d'apaiser le sentiment d'injustice, voire par pur désir de parvenir, mépris du choix des moyens dans l'atteinte d'une fin. L'amoureuse et les commissaires, et le journaliste embarqué dans l'aventure parce que lui-même séduit par la fiancée, mais aussi par habitude professionnelle et par la nature des victimes impliquées, sources de nouvelles, tous, oui, tous sont donc animés du besoin de clarification, de faire sens, ce même besoin sur lequel joue l'auteure de polar.

Tout se passe comme si la répétition rompue allait nous donner l'indice susceptible d'éclaircir le motif de ces meurtres et l'identité du ou des assassins. Pour garder alerte l'intérêt du lecteur, la nouveauté seule use, la répétition ennuie : le jeu entre les deux le conforte et l'inquiète alternativement. Si Yamamura s'en tenait à cela, elle ferait un bon thriller. Elle dépasse cela en s'appuyant sur l'enquête pour découvrir des milieux.

Je ne sens pas qu'elle va toutefois, comme Kirino Natsuo, jusqu'à risquer de se perdre elle-même pour que l'intrigue soit l'ossature qui soutient les organes par quoi l'être vit. Si mes préférences vont vers le roman qui me questionne en même temps que son auteur met en cause ce dont il ne contrôle pas toutes les données, j'apprécie néanmoins ce jeu avec les suppositions que fait le lecteur, à l'instigation des données du récit, parce que Yamamura excelle à saisir comment les caractères se singularisent dans une société où l'idée d'harmonie est martelée, invoquée. Comment le singulier s'ajuste-t-il, se manifeste-t-il à l'occasion de rôle ou de projet? Comment l'humanité se traduit-elle dans la culture? M'inviter dans cet univers de questions, voilà qui, à mes yeux du moins, fonde le plaisir pris à relire *La ronde noire*.

Rompant avec ses habitudes de narration, Yamamura introduit, via un journaliste, une description de Harlem, quartier dont l'évocation avait provoqué une expression de froideur chez l'amoureux de Chisako. À l'étonnement de cette dernière, puisque, jusque-là, le chercheur en sciences politiques avait plutôt exprimé des idées favorables à la communauté noire. Le récit du journaliste ressemble à celui qu'aurait dû faire le fiancé, il inclut même une critique des Japonais considérant le quartier comme un zoo... Mais Yamamura glisse sur ce témoignage pour nous plonger dans le récit et nous ménager une sacrée surprise : la quatrième et dernière victime oblige le lecteur, comme Chisako, à revoir ses soupçons, ramène à zéro l'enquête. Cette fois le

focus se fait sur une des protagonistes, déjà suspecte du meurtre de la chanteuse, et sur Chisako elle-même, mais très brièvement sur cette dernière.

Si cette portion de l'enquête n'introduit point à un nouveau milieu social, elle fournit l'occasion de glisser des informations sur des habitudes du monde des artistes, le besoin d'un lieu retiré pour écrire. Se renforce la tendance, donc le comportement répété de la parolière Kiryu, de se servir de ses charmes pour assurer la promotion de son nom. Enfin, le lecteur se trouve introduit à une idée de quartiers périphériques de Kyoto, au temps requis pour aller de l'un à l'autre. Et par là est mise en jeu, encore, la question de l'alibi : encore une fois cette distance devrait écarter la suspecte du rang des assassins possibles de la quatrième victime.

Le chapitre intitulé « La brèche » annonce l'ouverture d'une piste d'explication. La surprise résidera dans la découverte d'abord du moyen grâce auquel un des assassins a pu construire un alibi, un instant menacé par l'imprévu qui, finalement, permet au journaliste et à la fiancée de trouver la vérité. La seconde surprise, sans doute anticipée par le lecteur, tient à une conclusion non entrevue par Chisako, exprimée par le journaliste. Yamamura trouve le moyen de donner raison au lecteur/Chisako, tout en signalant qu'ils ne couvraient point tout le champ des hypothèses. Mais je pense qu'à partir de la connaissance de l'identité de la quatrième victime, le lecteur peut au moins garder ce qui sera l'explication finale comme hypothèse devenue plausible. L'intérêt, pour ce lecteur, n'est pas pour autant éteint. Demeure le plaisir de voir la machination, ses ressorts, et ce faisant, quelque chose du caractère des coupables, voire de la dernière victime.

L'échec injuste agirait en moteur d'action, mais qui, le premier, joue là-dessus? Il y a chantage, mais de qui sur qui? Tout comme il y a pôle nord et pôle sud de Kyoto, il y a jeu avec le double, dont l'ingéniosité occupe l'attention même de qui a pressenti l'identité des acteurs des divers crimes. Seulement, les liens supposés entre suspects, qu'est-ce qui pourrait les justifier? L'avant-dernier chapitre, non seulement captive par l'ingéniosité du plan décrit, mais aussi par les conjectures relatives aux questions susdites. On est aussi retenu par le portrait de cette Chisako que même les conclusions policières ne satisfont pas, tant elles noircissent la figure de son fiancé.

Le titre japonais contient le mot *kuroi* et son vis-à-vis en traduction, *noir*, apparaît aussi. Le dernier chapitre s'intitule « Sombre histoire ». Par deux fois on aura lu références au quartier d'Harlem. Tout comme le roman s'ouvre à New York, il paraît, à vue de titre du dernier chapitre, se clore dans un lieu spécifique de cette ville. Hors du Japon donc.

Et j'ai beau relire, cette fois, contrairement à l'énigme du *modus operandi* des crimes, je n'ai nulle idée ou souvenir de ce pourquoi l'expérience américaine aurait été pour les suspects si importante, ni comment, au mépris de son caractère, le fiancé aurait paru manifester un antagonisme contraire à son habitude envers « les Noirs ».

On découvre la raison de ce revirement, à l'origine de la complicité subséquente. Pour une cause moins noble et vertueuse que celles des conjurés des *Diabes* de Dostoïevski, les protagonistes, assassins invoquant l'injustice, mus par l'avidité, et la peur aussi, ont lié leur destin au sein de la population pauvre et méprisée de Harlem.

Le dernier milieu où Yamamura exerce son souci de saisir des moments significatifs de ce qui meut à l'action, concerne à la fois un pays étranger aux protagonistes, mais les unissant dans la manière d'incarner leur humanité. En cela, ils ne sont plus ni Noirs, ni Japonais : ils sont, au milieu des Noirs, et bien que Japonais, très singulièrement mus, paradoxalement, au moment où la rencontre en l'individu

des normes sociales et naturelles convergent, à ce moment d'individualité pure, ils sentent le besoin de constituer un « clan », de se reconnaître unis dans un projet.

Nous avons été invités à suivre une énigme dont l'hypothèse principale, celle d'une collusion, alimente les détours du récit : vraie, pas vraie? Mais sous-jacente se joue une autre intrigue, celle de savoir quelle part revient à la décision personnelle, quelle aux déterminismes sociaux ou biologiques.

En inscrivant ces notations relatives au milieu des universitaires, des artistes de la scène et de la musique, des politiques, l'auteure ne fait pas que répondre à une de mes attentes dans le polar. Si j'aime cette association de la documentation et du reportage avec la fiction, forgée au dix-neuvième siècle, manière de répondre et au besoin de rationalité et à la conscience que toujours quelque chose échappe aux explications, Yamamura m'invite, à ma surprise, à ce dénouement : par le meurtre de l'étranger, notre commune humanité se trouve confirmée. Dès lors, apparaît le risque que nous ne soyons pas tous des Chisako, qu'il n'y a rien d'automatique à l'empathie, à la gentillesse, à la bonté, qu'il y faut une volonté, un désir.

Jusqu'à la dernière ligne, l'auteure anticipe les anticipations, voire les espérances du lecteur, et se sort de la finale répétée, dite fin heureuse, par celle, car c'en est une aussi, qui demeure plus en mesure de nous inviter à demeurer aux aguets, éveillés : une fin ouverte.

Cette fois, c'est Sôseki qui me vient à l'esprit, lui qui a, de romans en romans, mis en lumière ce moment où l'on voit s'estomper, disparaître non seulement tel être aimé qui s'éloigne, mais telle émotion chérie.

Nishimura Kyotarô, *Les grands détectives n'ont pas froid aux yeux*, Clancier-Guenaud, J 1977/F 1988 (repris chez Picquier)

La date de publication de ce recueil correspond au pic de mon immersion annuelle d'un mois au moins au Japon, et est proche de cette année 1970-1971 où j'en passai plus de dix. Au Japon représenté, je puis opposer celui dont j'ai eu perception directe. J'aurai vécu le cycle des saisons et des activités qu'elles obligent ou interdisent. J'aurai pu mesurer que tel cure-dent dont le bois était recouvert de l'écorce originale n'était point une singularité du restaurant, mais appartenait à un usage collectif. J'aurai éprouvé la surprise de me servir de toilettes turques, qui me renvoyaient à un mode d'évacuation proche de celui de nos ancêtres, avec la fosse d'aisance, mais aussi ces équipements, pour le Québec d'alors futuriste, où la chasse d'eau était remplacée par un commutateur « caché » (je l'ai cherché sans le trouver, la première fois, à la cinémathèque de Tokyo!) : depuis le Japon a continué à innover là-dessus.

Ainsi s'incrustait ce lieu commun pour moi de la rencontre simultanée du plus ancien et du plus moderne, à laquelle j'associais la « culture » japonaise. Routine célébrée, ici, non point décriée pour sa monotonie, mais chantée pour le miracle de la renaissance de ce qui, d'instant en instant, pourrait cesser d'être. À la fois, exercice de la volonté de persévérer et conscience de l'évanescence de tout ce qui se perçoit comme existant sous une forme dont déjà est sensible l'évolution, la métamorphose.

Or qu'est enquêter, sinon chercher à isoler ce qu'a d'exclusive une action, d'unique un être : chercher le coupable, c'est cerner autour de rituels l'inhabituel, et de celui-ci, cela qui ne serait propre qu'à lui. Qu'est la quête d'une culture, sinon le repérage de ses cycles, l'interprétation, sous les apparences, de ces mouvements identiques. Tentation de fixer le cycle, de voir dans la norme et la prosodie employée le cœur plutôt que le mode d'accès à la pensée. Mais comme notre être est

convergence de modes, comme il n'est jamais qu'être à l'état pur, puisque nous en faisons l'expérience par sens morcelés dont les perceptions sont reconstruites en unité par notre pensée, l'unique du fait d'être est à jamais lié à l'apparence sous laquelle il nous est perceptible.

Dans ce jeu entre le fixe et le fluide, le détective intervient, pisteur de traces, donc de ce qui demeure, qui trahira le désir d'effacement du criminel. Et ce faisant, que retient, via son personnage, l'auteur de ce qui meut en propre quiconque vit en ce milieu que l'on appelle le Japon? Qu'osera-t-il dire, ne serait-ce que sous les dehors d'une intrigue criminelle, de ce qui, au cœur de l'harmonie rêvée, sublimée en culture, entretient le chaos comme forge du vivant, source d'énergie? Les plus grands, comme Kirino, n'ont effectivement pas froids aux yeux qui aiment, quoiqu'ils voient. Car ils n'ont pas froid aux yeux, ces auteurs de polars.

Qu'en est-il de Nishimura?

Mishima est un jeune homme engagé par Daizo Sato pour accueillir à l'aéroport de Narita trois étrangers prestigieux, invités avec un détective japonais, Kogoro Akechi, à résoudre une énigme. Ce Mishima attend d'abord Ellery Queen, qu'il ne reconnaît pas, car il s'en est fait une idée d'après les œuvres. Or l'homme a 65 ans, n'est plus jeune, mais élégant encore. On assiste à la rencontre entre les deux hommes, puis le second chapitre s'engage, cette fois autour de Maigret se préparant à aller rejoindre le jeune conducteur. Troisième chapitre, Hercule Poirot, regard acéré, peu admiratif des Américains, traînant comme une blessure un échec ou deux, arrive au lieu de rendez-vous. Enfin survient le quatrième homme remarquable, plus britannique, dit-on, que les trois autres (deux belges, quand même).

Ainsi en quatre chapitres a-t-on un déplacement de l'aéroport à l'hôtel au lieu de rendez-vous où sera exposée l'énigme comme si l'on suivait un seul homme en quatre étapes d'un seul mouvement. Mishima, double de Nishimura en cela, réduit chacun des personnages/personnalités dont il se fait le cicerone à deux ou trois traits, manifestement si ancrés, qu'ils identifient le caractère à chacune des aventures. Du bourru Maigret, qui n'arrive à haïr les criminels qu'il piège, à Ellery Queen lançant un défi à la sagacité du lecteur, de manière jugée trop flamboyante, sans retenue, par Poirot, à ce dernier qui se repaît de sa puissance de déduction à Kogoro, dandy jamais remis de la mort de son épouse, chacun voit son identité définie par des traits constants. Est-ce sur ce schéma que tablera le mystérieux Sato, a-t-il fait son choix précisément en tablant sur les capacités rituelles de ces esprits ou compte-t-il les dérouter de leurs manières habituelles de faire?

Le lecteur est promené de la perception de l'étranger par Mishima, à celle du Japon par les étrangers, à l'attention plus perspicace des différences de tempéraments et de mode de pensée individuelle plutôt que globalement culturelle. D'ailleurs, la double appartenance culturelle de Poirot et Maigret à la Belgique et à la Grande Bretagne pour l'un, à la France pour l'autre, fait du métissage des civilisations une donnée incontournable : cela peut expliquer qu'un Japonais, Kogoro Akechi, soit présenté comme le plus Britannique, aux antipodes pourtant d'un Queen, voire de cette création de la très britannique Christie.

En revanche, avec sa ponctualité, son anticipation de la blessure possible d'un comportement inadéquat, sa détermination, Mishima incarne bien une certaine idée du « Japonais », nuancée par l'aspect physique moins imposant d'un Sato, dont le regard perçant établit aussitôt une égalité, au moins, avec celui de Poirot. Comment les détectives vont-ils agir en ce milieu culturellement commandé par des rituels à eux inconnus, cela jouera-t-il même, c'est que j'ai hâte de voir. Mais après avoir pris



connaissance de la nature du défi, gardé jusqu'à présent inconnu de tous. Sauf de ce Sato, dont on ignore aussi les motivations.

Si ce dernier est disposé à sa faire voler le montant équivalent à celui volé dans le cas énigmatique proposé à la sagacité des détectives, ce serait, bien sûr, pour récupérer un argent dont, de toute façon, s'il ne le dépensait pas, le fisc priverait ses héritiers. Car l'impôt est progressif, et fournit à Sato cet alibi pour le jeu, il mise pour ainsi dire cette somme afin, second motif, de mettre à l'épreuve les héros.

Mais pour quel motif? Narcissisme? Plaisir de manipuler? Ce pourrait être ce dernier aspect, car on le voit engager un acteur, incarnant ces acteurs de Kabuki, tout de noir vêtus, censément invisibles de ce fait, et qui fournissent en accessoires les personnages. Car il y a machination déjà amorcée.

Murakoshi a été ciblé, jeune Japonais auquel 11 traits sont associés. Parmi ceux-ci un ressort du tempérament japonais, organisé et persévérant, et un le contredit, incapable de travailler en groupe. Il a été choisi sur le principe que la jeunesse ordinaire réagit de même manière, répondant par là à ce *We Japanese*, si souvent énoncé quand j'avais une observation et voulais savoir si elle relevait de la culture ou de l'individu. Même les Japonais donc, à cette époque, se présentaient entant que ce par quoi ils ressemblaient à une image collective.

Curieusement, aux yeux de Sato, qui interpelle Ellery Queen à ce propos, ni Poirot, dans une première hypothèse, ni l'Américain dans une seconde ne prennent en compte une quelconque spécificité psychologique japonaise pour imaginer le mode de pensée du criminel. Cela n'empêche pas Queen d'invoquer la peur d'incendie et de tremblements de terre comme premier motif de peur de se faire ravir son argent par le voleur. Et de là, il le voit en train de rechercher un immeuble conforme aux normes antisismiques, autre aspect lié à la géographie du pays.

Il y a donc un jeu de ping-pong entre universalité du comportement humain face à l'avidité, à la peur, à la rivalité et spécificité culturelle, pour le moment (p.80) peu sollicitée, sauf par Mishima ou Sato. Pas même par Akechi. À peine si Murakoshi se sert d'un mannequin en forme de policier pour piéger sa victime.

Ce qui m'étonne, c'est la façon dont Queen comme Sato invoquent la puissance d'imagination, bien plus que celle de déduction pour expliquer les succès des détectives : c'est moins la rationalité que la connaissance du jeu des émotions qui est perçue comme permettant l'élaboration des hypothèses, i.e. des scénarios.

À tour de rôle, les détectives livrent à un Mishima irrité de leur assurance le pronostic du comportement à venir du cobaye. Mais confessent aussi que Kanzaki, l'acteur « invisible », Mishima et Sato, sont aussi objets de leurs observations. Et ce sont les propos de Maigret qui donnent au récit sa profondeur : l'intérêt de celui-ci pour le criminel, en lequel il voit son double, entraîne une généralisation de tout le polar comme lieu du conflit entre un Dieu/policier, un criminel/Malin et une humanité/victime, théorie **démentie** aussitôt comme reflet de la mode de la Série noire, universelle, donc commune au Japon et au reste du monde. C'est qu'Akechi rappelle qu'il se disqualifie du rôle de Dieu, quoique détective, par appétence pour la cruauté et l'attrait pour ceux de son sexe, en fait, par sa reconnaissance que lui et les autres sont membres de la même humanité. À preuve, dira ailleurs Sato : les coupables de leurs enquêtes sont du « cousu main » pour être découverts par des enquêteurs qui sont, en fait, leur reflet.

Sur ce fond de réflexion sur le genre dont on est justement en train de fournir un exemple, le récit poursuit cet effleurement d'une spécificité japonaise et cet approfondissement d'un concept d'homme ordinaire, de « jeune de notre temps », dont l'obsession pour l'argent unifierait les ressorts de l'humanité partout.

Murakoshi vivrait dans la peur de perdre l'argent volé. Pourtant cela lui permet acquisition de ce qui, partout en pays industriels, symbolise le succès : appartement aux dernières normes, luxe, choix d'une compagne à la fois pour satisfaire un désir aiguë par la solitude à laquelle la richesse fait échapper, et pour frimer, se montrer en belle compagnie. Mais ce faisant, il introduit, par la présence d'une maîtresse qui permet de donner un caractère raffiné aux femmes d'Okinawa les distinguant des Japonaises, il introduit aussi, dis-je, un facteur d'inconnu : comment réagira-t-elle face à ce coffre-fort, dont elle est curieuse de connaître le contenu? Murakoshi en viendra-t-il à vouloir l'éliminer?

Sato, avec assurance, garantit que le montant de l'argent volé exclut cette hypothèse, qu'avance malgré tout l'un des détectives. On ne quitte pas cet idiotisme japonais, ce « clapier à lapins », dont les journaux étrangers avaient affublé les constructions hâtivement élevées pour héberger les travailleurs, pour l'appartement riche du New Shibuya, sans garder quelque chose de ses blessures de jeunesse, de la misère subie.

Un autre symbole de « l'uniformisation » du monde, en dehors des comportements similaires suscités par la fortune, est la célébration de la fête de Noël, hors de tout contexte religieux. Mais ici le trait culturel renvoie aux trois étrangers, qui chacun pour des motifs divers tient à participer à la messe de Noël. Au contraire, Akechi affirme son athéisme, sans référence au bouddhisme ou au shintoïsme : simplement il ne se pose pas la question de Dieu. En cela, ne se comporte-t-il pas comme beaucoup de Japonais du temps me le confiaient : je me souviens même d'une hôtesse de bar qui voyait dans le Japon le premier grand pays industriel athée.

Nishimura réussit à la fois à susciter un sourire amusé devant les commentaires des détectives, une curiosité pour le déroulement du comportement de Murakoshi, le désir de connaître le motif véritable de Sato et une introduction au genre littéraire dont il s'est fait une spécialité!

Le lecteur de thriller aurait de quoi se satisfaire avec les rebondissements de l'intrigue. Celle-ci tient certes de la mise-en-scène par un personnage, mais aussi par l'auteur de celle du genre policier à la lumière de quatre de ses stars fondatrices.

Face à ces dernières, la police « japonaise », tenue pour obstinée et méticuleuse, lente, mais dénuée d'imagination, s'incarne en Yoshimura, appelé pour constater un crime. Et surpris de se retrouver en si admirable compagnie, qu'il ne peut les exclure de la liste de ses suspects. Cet humour de Nishimura étincelle de plusieurs manières, régulièrement, donne un ton facétieux à ce qui contient une réflexion avisée sur le genre policier. Et la notion d'identité culturelle.

Là où le « japonais » Yoshimura ne peut qu'invoquer le fait que les étrangers aient négligé le facteur culturel, et ainsi se soient vus, par les bons soins de la police officielle contredits enfin dans leurs pronostics, on verra l'un manifester ses doutes quant à l'importance du facteur culturel, l'autre invoquer la mondialisation de l'hégémonie de l'argent et du règne de la quantité pour expliquer la frustration de LA jeunesse (qu'elle soit japonaise ou pas), un autre évoque l'insistance sur la compétition individuelle comme source de frustration. À travers celui-ci, Nishimura se montre visionnaire, car en suggérant, via le détective, le besoin du frustré d'agir criminellement par défi et désir de manifester un génie injustement méconnu, il annonce bien tout ce système de réseautage sur lequel s'appuient terroristes au nom de la religion, de la nation, de la libération ou des trois.

Mais Yoshimura, qui relaie Mishima comme représentant du « Japonais » sujet à généralisations, non seulement explique l'erreur de déduction des étrangers par leur ignorance de la culture japonaise, mais généralise lui-même à l'ensemble des Japonais



la faculté devant tout geste de penser sur plusieurs niveaux à la fois, au lieu de s'en tenir au seul geste sans en supputer l'impact sur la sensibilité d'autrui. Comme les occidentaux. Toutefois, devant les réponses intelligentes de Yuriko, Yoshimura devra atténuer sa tendance à la généralisation en révisant l'idée qu'il se fait de la jeune femme comme « minette », superficielle. Mais devant une réaction de Maigret, c'est à nouveau non pas une spécificité de caractère personnel qu'il invoque, mais un trait de « la police française ». Si c'est par Yoshimura qu'on a vu présenté comme typiquement japonaise la tendance à tout interpréter selon plusieurs aspects à la fois, c'est encore à lui qu'on doit l'expression, et par deux fois, d'une très « nipponne » tendance à redouter perdre la face.

À cela s'ajoute la croyance de Yoshimura en un déterminisme du groupe sanguin sur la formation du tempérament qui faisait, à l'époque du moins, partie de traits liés au « Nous Japonais ».

L'auteur s'amuse à faire intervenir une scène révélatrice d'une mode du temps, la prise de photos de nus, la réaction ambiguë, quasi fataliste des jeunes modèles, mais c'est pour signaler que ce « particularisme » de la vie érotique nipponne a peu à voir, sinon rien avec le crime que l'on vise à élucider. Ainsi s'enchaînent les éléments anecdotiques, qui déterminent un moment de l'Histoire et des comportements sous lesquels se dessine un mouvement dont Nishimura ne pouvait prédire la forme qu'il prendrait. Mais il en découvre l'apparition, à partir de la frustration née de la compétition et de l'idéal de consommation comme vecteurs de définition de l'importance personnelle chez les individus soumis au discours social qui les présente comme enjeux prioritaires.

Je me surprends à découvrir la largeur de questions soulevées par un récit dont j'avais souvenir d'un charme brillant, mais que j'avais abordé sans cette idée de répétition dont je cherche ici à établir de quelle manière elle intervient dans la représentation de soi. Et je me trouve devant une œuvre qui fait de la spécificité culturelle un caractère secondaire, et ce en plein essor au Japon des essais sur le caractère unique de la culture japonaise! Mais peut-on généraliser de l'homme ce que l'on se refuse à faire de la culture? Autrement dit, l'intuition imaginative des détectives, fondée sur une conviction de ressorts fondamentaux mis en branle dans le même sens dans des situations identiques, cela sera-t-il confirmé, ou infirmé?

Les détectives, un temps, contredits, ripostent, piègent Yoshimura, mais pour atteindre le criminel : le lecteur se voit élégamment suggérer trois suspects. En sourdine, le motif d'éviction du quatrième paraît assez faible pour le garder à l'œil.

Au moment où nos détectives semblent tabler sur l'« universel » plutôt que la spécificité culturelle, ne voilà-t-il pas que l'un entreprend la visite de typiques grands magasins, rayons sous-vêtements féminins, un second observe une heure de temps le mode de fonctionnement des postes de Tôkyô, le troisième effectue en compagnie de Kanzaki une tournée touristique classique de la métropole. Et lorsque Yoshimura s'étonne de voir l'unique Japonais, Akechi, ne pas bouger de chez lui, c'est pour s'entendre dire que les trois autres ne feraient pas de telles visites s'ils étaient dans leur pays. Serait-ce donc qu'un mode spécifique à une culture d'agir trahirait l'identité du criminel? Mais pourquoi diable en ces lieux?

En vérité, c'est la singularité de l'individu ciblé comme individu, non comme Japonais aussi, qui se trouve pistée. On devine Nishimura amusé de rédiger, sous le nom de Queen, ce défi à la sagacité du lecteur qu'il a tantôt associé à Yoshimura, tantôt à Mishima; sans compter la jubilation d'imaginer la réaction d'un Poirot, d'un Maigret, dont on reconnaîtra qu'il aura tenu la clef du motif d'action du criminel, d'Akechi enfin.

Double pirouette, avec révélation d'un premier complice et du maître à penser de l'opération en toute fin. Il est curieux de voir comment les étrangers invoquent l'esprit des samouraïs, et comment Yoshimura s'en amuse. Mais il est remarquable que Nishimura ait pris soin de souligner, en ce Japon à l'aube des années 1970, comment du regard fasciné du Japon tourné vers l'Occident, on serait tourné d'un retour de regard aussi fasciné de l'Occident sur le pays du soleil levant. Soleil levant au sens strict, comme au sens symbolique, le Japon d'alors s'éprouvant en train de « monter » : il brille de son ingéniosité à laquelle on fait allusion à la fois par référence à la miniaturisation des magnétophones et à cette première qui consiste à en faire des instruments de récits de crime.

Mais ces différences culturelles, témoins d'une adaptabilité remarquable aux nouvelles technologies, ne changerait rien, lorsqu'il s'agit d'étudier qui les utilise et les mouvements de son esprit. La différence de cadre culturel déroute à peine les détectives mis au défi, et la transposition à l'homme japonais de ce qu'ils ont appris de leurs confrontations à des compatriotes et personnes de toutes origines se fait relativement aisément.

Yokomizo Seichi, *La hache, le koto et le chrysanthème*. Trad. Vincent Gabaggio. Denoël, 1985 (Japon 1976).

Le titre en japonais impliquerait un jeu de mots signifiant écoute de bonnes choses. Humour d'auteur, adressé au lecteur, voilé sous des propos liés à cette famille de trois sœurs qui se détestent, veulent chacune protéger un fils, possible mari de Tamaya, fille accueillie par amitié, désignée par le grand-père comme celle qui hérite du droit et de l'obligation quasi de choisir parmi trois cousins un mari, héritier des entreprises du clan.

Mais Tamaya se révélera petite-fille d'Inugami, vieillard conduit à cacher son amour pour la femme de son maître et sauveur, prêtre shinto, son amant, avec sa complicité. Inugami se liera avec une ouvrière ressemblant à sa maîtresse, qui sera concubine cachée. Ainsi plongeons-nous dans un récit de relations filiales où le code d'honneur (image publique à donner) entre en conflit avec les émotions personnelles. Le père hait ses maîtresses qu'il aime voir s'opposer entre elles, sauf Haruno, l'ouvrière, menacée par celles-ci, parce qu'elle est détentrice des trois trésors donnant au roman son titre en français.

Le titre japonais, *Inugamike no Ichizoku, Clan des Inugami*. Autant le père créateur du clan répète ses amours, avec trois concubines gardées en pavillons séparés, comme un prince Genji self-made man, autant chaque fille répète en ayant chacune un garçon, la seconde en plus une fille. La maîtresse chérie et éloignée, l'ancienne ouvrière, répète le destin biologique en ayant un fils elle aussi, qui, comme l'aîné de la fille aînée a été envoyé hors du Japon au front. Ainsi, gemellité symbolique des deux garçons.

Répétitions aussi dans l'attention du narrateur à noter les bruits, couleurs, sons associés aux saisons, fonte de neige, glace sur le lac, craquement des cigales, etc. Répétition forcenée du tic de Kindaichi Kosuke, le Sherlock Holmes de l'histoire : se gratter les cheveux.

Répétition du narrateur reprenant, aux mots près, ce qui a été écrit quelques pages auparavant, redécrivant une situation, deux mots valent mieux qu'un? Non pas tant cela, que rythme de la pensée d'une culture où l'éducation s'appuie volontiers sur la notion de *kata*, reprise d'un geste, de manière que de mécanique d'abord la répétition soit source de recours spontané, quand la situation et l'improvisation

l'obligent. Mais aussi tournoiement, ressassement, jusqu'à ce qu'une intuition sorte le policier du cercle.

Répétition des comparaisons avec les animaux, des descriptions d'émanations corporelles, comme sueur, sang. Répétition de l'annonce d'une horreur à venir : attendez voir, vous allez voir, vous n'avez rien vu, croirait-on entendre l'auteur dire...

Et cette Tamaya dont un regard, un désir retenu de parler, une question révèlent qu'elle sait, a une longueur d'avance sur le génial policier...

Quelle est l'identité du coupable des meurtres, certes, mais laquelle est celle des protagonistes aux yeux des membres du clan, aux leurs propres? À cinq chapitres de la fin, le lecteur qui aura pu deviner qui se cache derrière le maître de koto ou qui aura anticipé que surgisse à point nommé cet étrange Saruzo, gardien fidèle de Tamaya, même ce lecteur, moi, même à une relecture d'un ouvrage découvert il y a trente ans et plus, il ne peut deviner exactement qui, de Tamaya ou Matsuko, si ce sont bien elles, ou de Sukekiyo, l'aîné de cette dernière, cherche à protéger en se faisant passer pour l'assassin : un avertissement donné au lecteur, très tôt disculpe de meurtre, en ménageant le mystère de ses motifs d'agir, le mystérieux soldat revenu du front, qu'on pourrait prendre, qui est, ou n'est pas Sukekiyo, le fils de Matsuko. Glaciale en toutes saisons. Mais pas la seule...

La personne coupable des meurtres sera, des deux dernières suspectes, la plus sûre... Si Kindaichi est doté d'un pouvoir de déduction qui évoque Holmes, il s'en distingue non de son fait, mais de celui du narrateur. Au lieu que Conan Doyle, s'il évoque le surnaturel, c'est pour mieux souligner le caractère pragmatique et rationaliste de son héros, Yokomizo raconte bien un récit mettant en cause l'ingéniosité humaine. Mais le hasard s'avère le plus grand complice, non une quelconque diabolique intention, pourtant présente. L'alibi, la difficulté d'identifier le coupable tient à une suite de hasards, non à la logique, hasards qui viennent toutefois entrer en complicité avec l'intention des divers personnages impliqués. Ainsi, loin de manifester la présence d'une ordonnance mathématique, assiste-t-on à un jeu de probabilités qui sert le criminel.

C'est donc plutôt la raison d'être des meurtres et le mode de leur exécution qui constitue, plus que l'identité du meurtrier, le moteur de ma curiosité de lecteur. Mais aussi l'enracinement dans la représentation du monde de l'après-guerre. Quelques aperçus de l'état d'esprit de soldats encore tenus par des idéaux d'avant-guerre, héritiers aussi d'une culpabilité face à la défaite, s'opposent à un monde axé sur le désir de pouvoir/argent. Si subsiste un sens d'honneur vis-à-vis du clan, coexiste une animosité contraire à la solidarité : celle-ci devient circonstancielle, en cela conforme à la place du hasard dans le récit.

Nagao Seio, *Meurtres à la cour du prince Genji*, trad. Karine Chesneau, Picquier poche **J 1986/F** 1994/1997

Karine Chesneau situe le contexte du roman en une préface succincte et riche à la fois. Nagao amorce le récit par un tableau du climat des relations entre femmes de l'empereur, polarisées dans leur haine de la Dame du Clos de Paulownia et orchestrée par la dame Kokiden, déjà mère et membre d'une famille puissante au contraire de la favorite, mère aussi mais d'un fils qui ne saurait recevoir le titre de prince en dépit du titre du roman.

Répétition ici essentiellement des références aux exactions, au harcèlement dont est victime la dame du Clos, mais aussi des attentes du souverain, qui se libère

du poids d'incarner l'empire en se faisant enfant avec sa maîtresse, traits que son fils conservera.

Nagao excelle à transmettre ces informations en respectant une des qualités du roman qui l'inspire. Comme Murasaki, il laisse place dès le début aux convictions de l'époque, à l'association vents et esprits malfaisants, pensées négatives susceptibles d'affecter qui en est la cible. En quelques pages, le lecteur comprend combien est risquée la décision de la Dame du Clos de se rendre de nuit, seule, réclamer de l'empereur qu'il nomme le fils de sa rivale héritier, même si sa majesté rapporte toute son affection sur le fils que cet empereur a eu avec elle. Atmosphère de lieu clos, où l'amour est à sa manière battu par l'hostilité, comme un pavillon aux tuiles enlevées par le vent.

Qui a lu Murasaki retrouvera, tel que cela est annoncé en préface, les événements clefs des 12 premiers chapitres de l'œuvre de Murasaki, réduits à huit chapitres. Mais il aura le sentiment, s'il connaît aussi Edogawa Ranpo, que l'œuvre de Murasaki a été revue par l'auteur de polar : plus de précisions dans le glauque ou la description des postures amoureuses, place plus fouillée des manigances et de l'état de complot, précision dans tel geste d'envoûtement.

À propos de ce dernier type d'acte, la répétition d'incantations rappelle que ladite manière de répéter constitue de manière vitale le cœur de l'efficacité d'un sort. Mais rappelle aussi que la répétition est au centre du processus de berceuse ou d'envoûtement de la poésie. Si les poèmes sont, du moins dans les trois premiers chapitres, plus rares que chez Murasaki, constant demeure le retour de situations où l'hostilité de Kikoden, envers d'abord la dame du clos des Paulownia, puis celle du clos des Glycines, est explicitée. Chaque fois le lecteur est amené à épouser le mouvement de la jalousie envers la nouvelle cible, celui des motifs politiques de cette jalousie et la réaffirmation de la lutte intérieure d'une femme parfaitement consciente qu'elle se rend coupable de faute en regard du bouddhisme.

Le roman, toutefois, permet à qui n'a pas lu Murasaki, de se préparer à mieux situer l'âge des protagonistes : dans l'œuvre magistrale de Murasaki, on oublie qu'une partie des aventures amoureuses de Genji se déroule quand il a moins de vingt ans, et il est difficile de savoir exactement au juste quel âge il a. Nos contemporains insistent sur les amours perverses du prince : inceste à l'endroit de celle qui a remplacé sa mère morte jeune (ici annoncé comme fantasmé seulement, et produit par une rumeur hostile, visant à discréditer le trop admiré jeune homme), pédophilie à l'endroit d'un garçon d'une dizaine d'années, rapt d'une fillette de moins de quatorze ans, qu'il éduque, et dont il fait sa maîtresse quand elle a ses premières règles dans l'œuvre initiale.

Ici, on nous rappelle que Genji est marié à 12 ans à une femme de 4 ans son aînée, élevée en princesse, i.e. loin des exigences concrètes du corps, toujours protégée, qui aime mais est malheureuse de ne l'être pas, elle que dégoûte l'amour physique, recherché par un Genji, qui pourtant se découvre laissé sur sa faim par l'insatiable Dame de la Chambre, veuve de quelques années son aînée : c'est qu'il nourrit l'espoir de l'inaccessible, ce fantasme d'amour pour sa belle-mère, miroir de sa mère. Rappelons que nous sommes dix siècles avant Freud...

Au harcèlement psychologique succède l'atteinte physique, l'aiguille empoisonnée. Le romancier explicite le jeu des intrigues politiques, plutôt relevant du monde des hommes. Mais l'instinct de pouvoir apparaît partagé par les femmes, dont la promotion des hommes dépend. Il respecte ce sens de la variété des réactions psychologiques des femmes, non pas tant ici à la jalousie, mais à la pratique sexuelle en elle-même. Enfin il introduit plus explicitement l'auteure dans sa fiction : elle

devient une jeune prof (de trois ans aînée) du prince qu'elle admire et dont elle estime qu'il est un peu, puisque son élève, sa création! Il y a ainsi dans le jeu de la parodie une répétition, mais avec variation sur le sens des termes (ici, celui de création). Dans l'œuvre initiale, il y a quelques rares interpellations au lecteur, la narratrice interfère. Mais pas souvent.

Nagao met davantage l'accent sur la politique (j'en suis à la page 88), non qu'elle soit absente chez Murasaki, mais elle est moins détaillée et on y réfère moins souvent. Ici, au contraire, ce qui restait suggéré devient explicite, précisé comme rouage bien humain d'une machination.

La nouvelle maîtresse de Genji, Belle-de-soir, suscite la jalousie de la Dame de la Chambre, la dernière. Le récit met habilement en évidence la coexistence, à la même époque, de la croyance eau pouvoir de l'envoûtement et du besoin d'une explication rationnelle. Comme Genji, son ami Chûjô n'est pas satisfait de l'invocation de la sorcellerie pour expliquer le sort de son amante, morte dans les bras de son ami. Loin d'en vouloir à celui-ci, Nagao le rend reconnaissant qu'elle ait pu profiter d'un moment de beauté, mais cela n'enlève rien à sa conviction que meurtre a été commis. Shikibu (Murasaki) devient assistante enquêtrice, alors qu'en fait elle est l'inventrice de l'intrigue, ou du moins, celle qui met en place et ordonne des éléments dont elle a pu avoir vent de son temps!

Mais Nagao se révèle encore plus explicite aussi bien dans la description des poses du corps en coït que dans celle des effets du poison/sort. Et les sceptiques, pour les funérailles, convoquent aussi bien médecin que prêtre exorciste. De même, les poèmes échangés par l'épouse négligée et l'amante délaissée sont commentés, non sous forme d'évocation, mais d'analyse. Je vois encore l'ombre d'Edogawa Ranpo s'étendre sur le mode de narration.

Comme chez son inspiratrice toutefois, Nagao, en cela fidèle à ce qui est devenu un incontournable de la culture nipponne, prend toujours soin de lier l'expérience du paysage à l'expression des états d'âme : chaque personnage trouve ainsi dans l'évolution de la nature, ses cycles, donc ses répétitions, une connivence, une communauté de sort, que l'on voudrait consolatrice, puisque nous ne sommes pas seuls affectés du vieillissement, de l'éphémère. Mais subsiste une teinte de mélancolie tout de même, comme si, simultanément, la solidarité ainsi ressentie rendait plus vive une compassion dont tout l'univers mérite la manifestation.

Il y a ici un air de mémoire en ethnologie : pratiques médicales de l'accouchement et connaissances appliquées se joignent à la description des incantations (encore répétitions) pour donner une idée d'habitudes culturelles dont, dans son roman, Murasaki ne sentait pas le besoin de donner d'indications, puisqu'elle partageait ce savoir avec un cercle de lecteurs du même milieu qu'elle, familier de ses us. Nagao imagine toutefois l'étonnement des courtisanes devant la pratique médicale, sa brutalité dans ses effets, et la scène d'accouchement de la femme qui incarne l'inaccessible pour Genji dépasse la dimension du document pour rejoindre celle du climat de fantastique que Nagao crée d'une autre manière que celle de Murasaki : ainsi l'emprunt est-il revisité, la répétition de situations modifiée pour qu'un regard de notre temps, avec ses habitudes de lecture, éclaire différemment une trame déjà lue pour le familier du *Dit du Genji*. Cela coïncide avec le retour d'allusions à l'attitude investigatrice de Chûjô et Murasaki en quête du responsable d'un double meurtre et des envoûtements qui ont entouré l'accouchement de la Dame aux Glycines.

Je me souviens avoir lu, je crois que c'est dans un ouvrage de Lévi-Strauss, que pour qu'un envoûtement agisse, il fallait que la communauté, le sorcier et l'objet

de l'incantation croient au pouvoir de celle-ci. Nagao prend soin de décrire aussi bien le sentiment de culpabilité de celles qui expriment jalousie et désir de pouvoir par le désir de tuer en envoûtant ou faisant envoûter, que la recherche de leur culpabilité et l'invocation du karma pour exprimer par les victimes le motif de leur angoisse et de leurs souffrances.

En ce sens, la distinction que l'anthropologue Ruth Benedict, dans son admirable essai, exprime en distinguant honte et culpabilité se trouve dissoute, au profit d'une honte/culpabilité telle que celle qu'on a facilement tendance, en occident, à associer au seul judéo-christianisme. Les Japonais de ce récit, hommes et femmes, souffrent du regard qu'ils jettent sur leur propre comportement, d'imaginer celui des autres, mais aussi du fait qu'ils vont à l'encontre de ce qu'ils savent être conforme au Bien et au Mal. Dans le cas particulier du roman de Nagao, cela le détache du simple thriller, axé sur la mécanique du crime ou l'opposition en noir et blanc du Bien et du Mal pour un intérêt manifeste envers les zones d'ombre, ici dites, là où Murasaki excelle à les faire entrevoir.

Ce mode d'écriture montre bien la façon dont Nagao s'approprie les rituels du genre policier, en les déplaçant dans un cadre inhabituel, en réécrivant pour ainsi dire sa version d'événements imaginés par l'écrivaine Murasaki, devenue personnage à son tour, elle dont le « vrai » nom nous est inconnu et que l'on connaît sous celui de son personnage le plus fouillé!

Feuilletonnesques les rappels de ce que le lecteur a déjà lu des soupçons des personnages, comme des habitudes de certains. Et devant la complexité des enjeux, ces rappels sont moins lourds que chez d'autres, soulagent la mémoire. Mais ne peuvent manquer de me sembler contradictoire avec la nature de l'écrit, qui est d'autoriser le retour, la relecture, au cas où l'on serait perdu; convention française, sinon occidentale des œuvres magnifiées, car ces répétitions sont aussi le fait des romans historiques et les plus populaires de nos jours.

Nées de la publication en feuilleton, et donc de la conscience d'un intervalle de temps relativement long pour que le lecteur ait eu le loisir de penser à bien d'autres choses et donc d'oublier un peu le fil du récit et ses ressorts, ces répétitions peuvent aussi jouer un rôle incantatoire rassurant ou inquiétant, selon la nature du récit. Plutôt parcimonieuses ici, les répétitions de cette nature font écho à un besoin de rationalité que les notes « ethnographiques » imposent, et, en cela, le côté paysage dans la brume que me laisse *Le dit du Genji*, fait place à une vue extérieure de cette brume : le tourbillon de suppositions l'emporte sur la suggestion comme moteur de curiosité.

Un femme enceinte exposée aux sorts ou au poison, des esprits malfaisants à distance ou bien humainement agissant par émissaire : répétition de situation, mais variation par ce que l'auteur choisit de commenter plus en détails. Il introduit l'usage de masques annonçant ce qu'ils deviendront dans le nô qui n'a pas encore été créé, comme tel. Mais la danse de cour, le bugaku, est invoqué en « ancêtre », et le masque est associé à l'horreur, comme dans le film de Shindo Kaneto, *Onibaba*, sauf qu'ici c'est encore le sang qui est sollicité comme marqueur de tragédie, celui qui coule comme il ne devrait pas. Répétition du recours au sang dans l'expression du malheur, mais s'il l'exprime, c'est précisément parce qu'il sort, contre son habitude de rester caché!

Il y a de la puissance dans ces descriptions où des objets sont associés au monde intérieur. Il y a plus qu'une simple évolution, puisque cette fois, après avoir soupçonné, à cause de la présence de son valet, une Dame, Chûjô peut l'exclure à cause de la présence d'un homme qui fait un cadeau, origine bien matérielle, loin des sortilèges, du poison mortel. Car preuve, pour la deuxième fois par nourriture donnée

à un animal, de la létalité de ce qui est présenté comme un remède. Ainsi se traduit l'ambiguïté, le mal pouvant naître de ce qui pourrait faire du bien, le dosage faisant loi.

Cela n'empêche nullement le jeu de la peur chez la victime possédée et chez celle qui souhaite le pire, car la vie mentale finit par mener à des gestes tragiques. Mais celle sur laquelle l'éclairage était concentré sort disculpée, guérie comme si la mort désirée, qu'elle croit avoir causée, qu'elle sait ne pas l'avoir fait par cause matérielle, la délivrait : reconnaissance salvatrice de la possibilité en soi de faire le mal.

Le karma consisterait-il à devoir assumer en cette vie ce que l'on aurait commis de mal en une autre, ou en la croyance en lui orienterait-il vers des pensées anxigènes, susceptibles de mener à la destruction ou à l'autodestruction? Nagao effleure ainsi la question de la somatisation, du mal que les pensées peuvent engendrer, mais son rationalisme privilégie la recherche de cause soumise à la nécessité de la preuve, la matière, le poison, agissant sur la matière, le corps. La médecine repose donc sur la capacité de repérer ce qui échappe à l'habitude, donc à la répétition, et ce qui se répète de manière inhabituelle!

Page 225, la sorcière Magura, déjà rencontrée deux fois, se mérite un chapitre. Elle conjugue à la fois la capacité de jeter des sorts et d'agir par les plantes, a déclaré son amitié pour une des victimes et est connue du lecteur comme complice d'une des suspectes d'avoir motif de vouloir s'en prendre aux amoureuses de Genji, voire à lui-même. Sachant déjà cela, que présentera de neuf ce chapitre?

La sorcière est objet d'une agression due à une arme dont le maître est le dernier que le lecteur prévenu veut voir soupçonner. Et Chûjô est pourtant entraîné à modifier la direction de ses suspicions. Dans la confrontation à la Christie des acteurs les plus proches de cette intrigue, il prouve la vérité de cette suspicion : Nagao se trouve ici conter très précisément ce que Murasaki exclut de sa peinture de personnages appartenant à la classe la plus puissante de leur pays : le pouvoir en celui qui incarne la perfection en art, poésie, sensibilité, mais facette dont Murasaki, femme attentive à décrire la variété des attitudes et attentes des femmes face à l'amour, occulte le récit. Rien chez elle d'un esprit de pouvoir chez Chûjô, Genji, ou les fils de ce dernier, pourtant au pinacle de l'état. Bien sûr, Chûjô est plus dans l'action, mais c'est davantage l'amoureux qui est dépeint.

La rationalité, l'érudition de Nagao et, peut-on penser par ce qu'il laisse supposer des intentions de Murasaki comme autrice, l'expression par la fiction de pulsions destructrices qu'il ressent lui-même le mènent à ce regard sur la relation au pouvoir, à ce qui presse de rechercher la supériorité, au prix de la compassion, même si on peut en éprouver.

On ne s'en laisse point aveugler, et la colère et la frustration vécues par suite d'une privation deviennent moteurs de ce désir de force et de suprématie, de cette quête compensatoire, si intense qu'elle peut donner le change à un sentiment de vide en soi, en ce qui se désigne du nom de vie intérieure. Cette conclusion amère est déviée par le court dernier chapitre, qui suit un coup de théâtre dans celui que représentait la version donnée par Chûjô des meurtres. On sent bien que Nagao s'amuse à projeter une image de Murasaki comme créatrice issue d'un monde qu'elle ressuscite, magnifie, pour y retourner aimée, amoureuse blessée de son Genji quand même, Murasaki personnage, cette fois. Et redevenue telle dans ce *Meurtres à la cour du prince Genji*.

Oui, est-ce bien une activité de fuite, de compensation que l'écriture – et la lecture?

Une réponse possible. Parmi tant d'autres. Et si je me mettais à donner ma version de ce que Murasaki aurait laissé en coulisses, comme l'ont fait ici Nagao, ailleurs Tanizaki, Enchi et tant d'autres?

Mais, au fait, je l'ai déjà publiée, dans mon premier livre, regroupant essais et nouvelles, avec, parmi ces dernières, « D'arbres, de mousses et de pierres ».

Shimada Soji, *Tokyo Zodiac Murders*, trad. Daniel Hadida, Rivages/noir, J 1987/F2010-2013

Ouvrage complexe, admiration, telles sont les impressions que j'éprouve au souvenir de ma première lecture, avant d'entreprendre la seconde.

Plus jeune que moi de 4 ans, l'auteur y évoque un Japon que ni lui, ni moi n'avons connu, à partir d'un temps, 1987, où nous partagions la connaissance d'un même Tôkyô. Mais je ne suis pas japonais, pas lié aux décisions et à l'écheveau d'incontournables auxquels la vie quotidienne, de manière ininterrompue au Japon, lient le citoyen. D'ailleurs il ne suffit pas d'être citoyen pour sentir à la japonaise. On peut être un étranger naturalisé nippon et connaître intellectuellement plus de la culture japonaise que bien des « natifs » : sans l'expérience d'une enfance et d'une adolescence, d'une éducation en cadre japonais, il échappera des mailles affectives à notre sentiment d'appartenance.

Dans mon cas, le lien est plus distendu et du fait de n'avoir jamais voulu devenir japonais ou résider là à temps plein, ni avoir jamais cru que le pouvoir des mots puisse surmonter la barrière de la singularité des corps. Les concepts traduits du japonais au français, et vice-versa, fournissent bien des équivalences, mais entre *kami* et dieu, il y a une différence que j'intuitionne en parvenant mal à le traduire, et de même pour bien des mots.

Dans le titre français, la lecture des mots *zodiac*, désormais suggestif d'un mode d'embarcation, mais ici renvoyant à l'astrologie (*senseijutsu*), meurtrier plutôt que meurtrier(s) (*satsujin*), et l'absent *incident* (*jiken*), le titre japonais excluant *Tôkyô*, m'obligent à préciser mon rapport à l'astrologie.

Devant l'évolution de plus en plus rapide de notre connaissance du système solaire et donc d'une interrelation plus complexe que celle des seules planètes sur la nôtre, il m'est difficile d'accorder crédit, comme désignant des faits et fondés sur eux, à l'astrologie. Dieu sait de quelle érudition elle s'accompagne, digne de thèses sur l'œuvre de Balzac, mais se présentant non comme jeu avec une fiction, mais prévision ou estimation de ce qui est et adviendra. Si encore l'autre forme asiatique de divination, le *Yi-king*, corroborait chacune des prédictions d'un astrologue, il y aurait à ces coïncidences matière à réfléchir. Mais je ne suis pas ferré là-dessus, ni, scepticisme initial aidant, n'en ai eu la curiosité.

Cela ne m'empêche nullement de penser que, selon les astrologues, dans la mesure où ils n'utilisent point le besoin de sens de leurs clients pour les manipuler et orienter dans celui de leur propre intérêt, il en existe dont peut être pertinente l'expérience répétée de confronter les scénarios déduits du jeu de la position des planètes et de celui des affects, combinée à l'écoute répétée de clients se confessant.

La psychanalyse joue un peu de cela, qui, du moins, peut être comparée aux résultats de la neuroscience ou de diverses formes de thérapies. Je ne suis pas loin de penser, devrais-je dire de croire, que certains clients d'astrologues doivent apprécier pouvoir s'appuyer sur des points sur lesquels fixer une attention qu'ils ne sauraient autrement mettre en foyer. M'y incite la rencontre de l'épouse d'un éditeur pour



lequel je faisais des traductions, et qui était scénariste. Elle aimait parler de cinéma avec l'étranger, prof de cinéma, curieux de sa culture. Un jour qui nous discutons du rapport au sacré, elle se déclara athée, mais adepte d'astrologie. Pourquoi? Parce que dans un monde vide, il est bon d'avoir des points où concentrer son regard, des points de comparaison. Pour elle, c'était comme une invitation à penser aux aspects de la vie soulevés par l'astrologue. Et le hasard, en son esprit, se conjugua avec l'interprétation reçue la veille de son destin d'aujourd'hui.

Mais n'est-il pas tentant, si l'on éprouve tel sentiment de vide, de construire sa vie pour qu'elle donne raison à la prédiction? On rejoint la question soulevée par le roman de Nagao : la croyance dans le karma ou la conjonction des planètes ne fait-elle pas choisir et privilégier ce qui a été annoncé?

Dans un polar, je pense aussitôt à l'astrologue lié à la mafia et jouant de sa science pour pousser à un comportement, ou encore à un mafieux dont la brutalité serait encadrée par les prédictions. Je me demande en quoi l'astrologie ne pourrait être invoquée pour l'ensemble d'un pays, plus immédiatement sensible, pour ainsi dire, à l'influence des astres, étant donné sa surface, que le cerveau d'un individu. Autrement dit, quel rôle, s'il en joue un, exerce la croyance dans la sûreté d'une prévision?

Je note qu'une dizaine d'années après avoir lu ce roman aimé, je n'ai aucun souvenir du rôle du zodiac dans l'intrigue.

Voyons donc!

Je redécouvre l'excellente et brève préface, qui situe l'apport de Shimada au genre policier. Puis, celui qui devient le narrateur annonce les prémisses du drame : un peintre a confessé avoir eu l'intention de construire à partir de quatre de ses filles et deux nièces, toutes, vierges, la femme parfaite. Mais il a été tué avant d'accomplir son projet. Toutefois, les femmes ont été par la suite, elles aussi, exécutées. En 1936. Et en 1979, le cas n'a pas encore été élucidé.

Suit un texte en italiques, récit que le peintre Umezawa a laissé de son projet. On l'y voit séduit par l'alchimie et l'astrologie occidentales. Comme je le redoutais ci-dessus, il reçoit les propos du démon qui l'habite, aussi bien que les leçons de ses lectures, comme des prescriptions. S'il prétend répondre à ce démon, étranger en lui, il affirme aussi qu'à titre d'artiste, il est différent de son milieu. Ses références aux humanistes de la Renaissance ou aux pratiques de sorcellerie du Moyen Âge occidental, son érudition, sont une autre manière de confirmer sa marginalité. Or, si folie il y a, et donc anormalité par rapport au comportement humain, c'est aussitôt pour évoquer des pratiques occidentales usuelles en cas de possession ou d'astrologie!

Le romancier captive le lecteur en se livrant à une des fonctions les moins soulignées du roman en général, et du polar, sa fonction documentaire. Quelles six parties du corps sont influencées par quels signes, quelques planètes, associées à quels métaux : nous l'apprenons, non sans ressentir l'état de maniaquerie de l'artiste par l'importance accordée à ces précisions. Il s'invoque unique jusque dans ce projet de créer une femme idéale, hors norme, mais ce faisant, tait les récits de Pygmalion et du Dr Frankenstein, auxquels le lecteur familier des histoires de monstres songera aussitôt.

S'il est conscient qu'il entraînera la mort des filles, il se dit que, pour la fin noble recherchée et leur survie en Azoth, nom donnée à sa création, elles se consoleraient. Ainsi la fin justifie-t-elle les moyens et l'alchimie comme l'astrologie sont-elles interprétées dans le sens où la voix du démon le presse d'agir. On retrouve là la tentation de l'irresponsabilité, du rejet sur le sort ou les étoiles de la responsabilité des choix, de leur nature.

Mais le récit d'Umezawa ne s'arrête pas à cette description. Il entend parler de lui, et répond à une remarque liminaire : il a entrepris ce texte à son propre usage, vite est devenu conscient qu'il l'écrivait en vue de lecteurs éventuels!

C'est donc un des thèmes du polar, que cette invitation à connaître le processus de création, sa motivation. Dans quelle mesure les raisons invoquées valent-elles pour Shimada lui-même? Ou sont-elles commentaires ironiques sur les discours sur l'art, tels que se les tiennent les artistes?

Du récit de sa vie, Umezawa retient ce qui confirme les prédictions de l'astrologue que sa mère l'avait amené voir, quand il avait dix ans, et dont il devint l'assistant. Après une période où il a tenté de s'opposer aux prévisions de son maître, il est revenu à l'astrologie, tant tout se vérifiait, jusqu'au sort des femmes qui l'entouraient. Il confesse un sentiment de culpabilité envers sa docile première épouse, et sait passer pour un emmerdeur aux yeux de sa seconde épouse et ses filles et nièces. On voit donc se confirmer le double isolement de l'artiste : attiré par un astrologue occidental, alors unique dans le Japon de Meiji, isolé dans sa propre famille. On voit aussi comment se joue le jeu familial, le sentiment de spolier son frère, qu'il pourrait loger gratuitement, s'il construisait ce complexe désiré par tout le monde, sauf lui. Il tient trop à son atelier (donc sa forge de créateur, d'artiste unique). Est-il paranoïaque en puissance ou lucide sur l'hostilité de ses proches?

Ce récit jusqu'ici confirme le portrait annoncé par le narrateur, mais s'il est donné dans son intégralité, c'est qu'il fournit la matière, les faits ou l'éclairage de la victime sur les faits, à partir desquels quarante ans plus tard un astrologue enquêteur résoudra l'énigme de toutes ces morts.

Le motif de sa résistance à construire des blocs tient à sa répugnance à ce que des locataires puissent l'épier en son atelier. Ainsi sa solitude n'est pas que souffrance, mais oasis, refuge. Et l'hostilité appréhendée déborde de sa famille! Ce motif revient donc avec insistance : ne serait-il pas inclus dans la manière même dont Umezawa a recours à l'astrologie, comme répertoire d'indications d'une vie déterminée par des forces qui n'auraient qu'accessoirement à faire avec la liberté et la volonté? Que dira l'astrologue enquêteur de ces interprétations et usage de sa science?

Avant d'en venir à l'astrologue, on a droit à la fin du récit d'Umezawa : l'évocation de ses séjours en France rappelle combien l'inhabituel dont on fait une habitude par plaisir de répéter l'expérience de s'y confronter constitue un facteur important du désir d'être à l'étranger, voire d'en être un! Il y a chez l'artiste une aspiration à l'origine, au retour au pur, qui se lie fort bien au discours nationaliste et militariste de l'époque, et, comme par hasard, c'est précisément le jour d'une révolte des soldats pour réclamer plus de rigueur et de pureté que l'artiste est assassiné. Le lien est renforcé par sa description d'un affadissement du tempérament nippon depuis la reine Himiko, où sociabilité et gaieté étaient signes distincts de la nation, jusqu'à maintenant où l'influence du bouddhisme et du confucianisme aurait terni ce caractère national.

Mais ce qu'aussi bien le récit des séjours en France et de l'évolution du caractère nippon montre, c'est combien Umezawa conjecture, joue comme avec des lego avec des morceaux de réels pour soi-disant prouver la validité de son inspiration : créer Azoth.

On apprend en outre que son premier amour aura été pour un mannequin, écho de l'apparition dans les médias du phénomène des poupées gonflables, non pas en 1936, mais au moment de la publication du roman! Ce peintre/sculpteur, plus ému par le mannequin que par une femme, et qui, lorsqu'il s'agit de l'une de ses dernières, confesse une attraction peu naturelle pour une de ses filles, cet être-à-part donc, dans

sa vision d'homme éveillé au désir sensuel, aurait eu un fils, point laissé dans le vague, avec comme indice de vérité le fait que la première syllabe du prénom d'Umezawa soit celle de ce fils putatif, dans lequel il est difficile de ne pas voir un possible coupable.

Jeu avec les possibles : le lecteur se comporte comme Umezawa avec l'astrologie. Mitarai, le détective auquel le narrateur propose le défi de résoudre l'énigme des meurtres de 1936, est astrologue, corrige la vision de l'artiste, qui négligerait l'importance de l'ascendant plus que des planètes sur les parties du corps, mais assure que pour le reste sa compréhension de l'astrologie demeure supérieure à celle de la moyenne. Toutefois il n'en est pas de même avec celle de l'alchimie.

Le narrateur confesse que ce Mitarai n'est pas facile à vivre, sujet à hauts et bas, exaltation et dépression : astrologue, il est donc aussi en cela semblable à Umezawa auquel il se défend de ressembler, avouant même ne pouvoir se mettre à sa place. Il faudrait donc exclure l'empathie comme mode d'enquête?

Car il accepte d'enquêter. Et se fait raconter, comme nous, la suite des choses, l'état du dossier. Ainsi après l'identification à l'artiste, le lecteur se voit-il plutôt, le temps de l'écoute, identifié au détective.

Supputation des possibles. Hypothèses jusqu'ici amenées et exclues. Nous apprenons pour la première fois ce qui se répète depuis quarante ans auprès de quiconque se passionne pour le fait divers. Et puisque sont éliminés en quelques lignes les suspects évoqués en cet intervalle, le lecteur ne peut que se dire qu'il accompagnera Mitarai dans son enquête, cette fois non en s'y identifiant, mais comme un observateur regardant de derrière son épaule.

Ishioka, le narrateur, continue à mettre Mitarai au fait des suppositions de la police et des enquêteurs amateurs, d'abord à propos de la mort d'Umezawa, ensuite de celle de la fille aînée de sa deuxième épouse, enfin des quatre filles et deux nièces du peintre. Meurtres en trois parties, où la carte des lieux plus que du ciel, les suppositions écartées plus que l'influence des astres, interviennent. Mais le mystérieux meurtrier est-il le même dans ces trois cas? La création d'Azoth est-elle avérée ou simple façon de maquiller les vrais motifs de ces crimes?

La multiplication de faits inusités semble bien, pour le temps de ce résumé des enquêtes, éclipser la part qui reviendrait aux répétitions, sauf si l'on prend en compte le souci de préserver l'anonymat du criminel et les déductions de Mitarai fondées sur le comportement usuel des êtres humains, pour écarter les hypothèses sur l'identité du tueur. Et qu'est-ce que le recours au double, sinon une variation sur le thème de la répétition, mais ici pour mettre en valeur, à nouveau, l'unique. Car un seul des deux, Umezawa ou Yoshio, son frère sosie, peut être inculpé. Sinon un troisième?

Après la reproduction du récit d'Umezawa, qui constitue un portrait en filigrane du peintre, on a droit à un récit à énigme, insistance faite sur les possibles et supputations. On ne peut que pressentir que le tour des données s'achève et qu'on passera à un autre rythme quand nous accompagnerons dans ses propres observations et raisonnements Mitarai. L'esprit galope à la lecture de ces conjectures sur les conjonctures.

Si le roman échappe au seul *thrill* du thriller et demeure fidèle à la dimension documentaire du genre, ce n'est pas seulement par l'arrière-plan astrologique. Ainsi nous promène-t-on à l'époque d'Himiko, la reine mythique, au troisième siècle, ainsi que le long d'un axe où se trouve une série de sanctuaires, attestant de l'importance de la divination au temps de ladite reine et dans les siècles ultérieurs. On ne peut que penser à ce que disent bien des visiteurs de Delphes sur le sentiment d'une présence,

d'une force en ce lieu. L'auteur tient donc à cette permanence d'une conception et d'une sensibilité, traversant âges et cultures importées.

Survient un nouveau personnage : une dame sollicite les services de Mitarai précisément parce qu'à sa qualité de détective il joint celle d'être unique spécialiste d'astrologie à l'occidentale. On se dit vite et avec justesse que sa requête concerne l'affaire d'Azoth. En fait, elle laisse à Mitarai un texte écrit par son père, maintenant décédé, dont l'honneur serait compromis (on pense aussitôt, et on a raison, à la même affaire).

Comme le récit d'Umezawa, celui-ci constitue un texte isolé de la narration d'Ishioka par des italiques. La confession du policier, outre qu'elle dit beaucoup des valeurs morales affichées des années 1936, permet d'imaginer les milieux artistiques : sept nouveaux suspects seront introduits, chacun exclus pour un motif lié à un alibi sûr, mais un demeure, en dépit de motifs pour l'exclure, suspect. On apprend la façon dont se comportaient entre eux les artistes, on croise le nom de Dazaï Osamu, écrivain qui a rendu célèbre un des lieux impliqués dans les assassinats. Motifs qu'auraient les suspects de tuer et concordance des temps sont les éléments auxquels s'attachent les enquêteurs. Le nombre de supputations est tel que difficile pour le lecteur de s'en affranchir, une part de l'amusement tenant à ce nombre même, qui fait de la vie avant qu'elle ne se décide un miroitement de possibles. Il s'agit de resserrer jusqu'à cela seul qui a été.

Plus qu'au présent de la narration, ce que l'on aura lu jusqu'ici vise à porter sur le passé un regard qui le fait revivre. Aura-t-on, quand l'on s'appuiera sur l'enquête de Mitarai, plus de lumières sur le présent des années soixante-dix? Quelques indices surgissent, plus implicites qu'affirmés, et qui tiennent aux possibilités d'enquête de la police officielle. La nature du sang retrouvé est évoquée, mais aussi les différences entre moyens de locomotion entre 1936 et 1970, et la façon dont cela peut aider à exclure des hypothèses. On continue donc à osciller entre ce qui demeure et ce qui change, entre répétitions et innovations.

Une des formes d'humour du roman repose sur le plaisir d'Ishioka à accueillir les « innovations » de Mitarai d'un air tel, que celui-ci soupçonne n'être pas le premier à formuler l'hypothèse. Est-elle pour autant mauvaise? C'est qu'il y a jeu d'essais et d'erreurs, avancées pare petits bonds, en cela suivant la bipolarité qu'on soupçonne de posséder le détective.

L'astrologue se livre à une critique des incohérences de Sherlock Holmes, qu'Ishioka vénère, il écorche le double discours des Anglais face aux Arabes, poursuit donc une des constantes de ce roman : l'insertion d'éléments historiques. Qu'il ne s'agisse pas pour Shimada d'une simple préoccupation documentaire visant à nourrir l'appétit de savoir est confirmé par une remarque que fait en passant Mitarai, et qui, à mes yeux, résonne comme le motif principal de publication, pour Shimada : « J'ai alors compris que cette ville qui ressemble à une montagne d'ordures était un nid de cris réprimés. » (p.214). Cris réprimés, dont l'expression serait cathartique et servirait l'esprit de justice, interprétai-je, peut-être pour partager cette motivation!

Mais si Mitarai/Shimada trahissent ainsi ce qui les meut à l'action (mener l'enquête, écrire le livre!), l'astrologue dira un peu plus loin, après sa critique vitriolique des illogismes d'Holmes : « Notre façon de réfléchir et ce qui s'est passé sont deux choses bien différentes. » (p.218). Non seulement il pointe ainsi le détective anglais, mais Ishioka et lui-même, comme le suggère le nous. Je ne peux que penser que l'astrologue pourrait bien faire une autocritique de son rapport à l'astrologie...

Pourtant, quelques pages plus loin, il affirme sa conviction que pour lire le tempérament d'un être humain, cet art lui a été d'un grand secours, et il prévient le

contradictoire qui invoquerait, comme je l'ai fait, l'évolution de la science en indiquant comment les jeunes Japonais de la fin des années 1970 en savent plus qu'Ishioka : lui, il se tient au courant des dernières découvertes de l'astronomie et de la manière dont cela ne peut qu'affecter le « magnétisme » des êtres entre eux. Donc influencer le devenir.

Cela n'altère point ma conviction que la citation ci-dessus me semble demeurer valable pour l'astrologue aussi, ni surtout n'infirme, au contraire, ma conviction que chez une personne non éblouie par une idéologie, la pratique de cet art constitue un entraînement à une manière de raisonner et d'abord d'observer. Mitarai précise même que Holmes attire l'incrédulité face à ses analyses précisément en invoquant le patriotisme comme moteur de son intervention. Donc une idéologie.

Survient le fils du policier dont le témoignage écrit a ajouté des suspects au cas : chantage, défi, contraction du temps : Mitarai s'engage à résoudre l'énigme à laquelle des « milliers » d'esprits se sont heurtés en une semaine. Ainsi se substitue-t-il à Holmes, le rejoint-il au moins, le dépasse si on accepte ses critiques, à la fois par l'affirmation de son intelligence et son sens du panache. Le bipolaire est relancé et part pour Kyoto, où le lecteur se souvient qu'un des protagonistes a trouvé refuge après la guerre. Mais lequel? J'ai oublié... ou ne serait-ce pas...

L'auteur déplace le récit vers Kyôto : Ishioka se trouve déçu de ne point la voir comme dans son imagination : le premier regard lui fait voir ce qui répète l'architecture de Tôkyô. Insensiblement, toutefois, à commencer par l'eau étonnamment pure d'un canal, il voit des bribes de ce lieu où il souhaite vivre. La référence au Nanzen-ji replonge le lecteur dans le sens de cette continuité, autre forme de la répétition, qui vient enchanter l'esprit de tant de Japonais, et de touristes. Impossible à qui s'est assis sur la véranda pour y contempler un jardin de ne pas y penser à la lecture du mot « Nanzen-ji » : dès lors, ce dernier correspond moins à un concept désincarné qu'il ne sert de clef au souvenir sensuel. Que la pureté des eaux soit un élément remarquable ne renvoie-t-il pas aussi à cette obsession de la pureté associée à la fidélité à l'antique, chez Umezawa? Or la référence aux ordures susdites indique combien Mitarai ne la croit point le fait des humains, et donc des Japonais. Shimada ne se réfère-t-il pas sporadiquement à des événements historiques liés aux crimes, dont il suppose le lecteur japonais familier?

Mais il oppose Ishioka et Mitarai : ce dernier revendique une forme de misanthropie, et par égalitarisme, de misogynie, qui indignent à chaque fois Ishioka. La déception de celui-ci devant un Kyôto « modernisé se trahit par celle de le voir observer une nature « aux herbes folles », emmi lesquelles « de vieux pneus ».

Enfin, Mitarai trouve dans l'astronomie une justification à son jugement des hommes comme fous : insignifiant, ce besoin manifesté par hommes et femmes de se sentir supérieurs, alors qu'ils tiennent, eu égard au cosmos, et encore, la place de bactéries. On pourrait riposter que, s'il a raison de s'en prendre à la prétention de lucidité et de connaissance de ces bactéries, il a tort de sous-estimer la pertinence des efforts, si on les juge à l'échelle des humains. Mais cela, c'est Ishioka qui s'en fait le témoin.

Shimada relance le récit en introduisant, par suite du témoignage de la fille de l'homme qui fabriquait des mannequins, un autre personnage, lui aussi fabriquant de mannequins et astrologue à l'asiatique. Double donc du premier, mais d'une certaine façon, par sa détermination et son métier d'astrologue, de Mitarai.

Ce thème du double est, par lui, explicitement abordé. Déjà évoqué par l'hypothèse d'un sosie, il est approfondi par la comparaison de l'acte de créer un mannequin avec celui de donner son âme. Doubles des hommes, les mannequins, dans

leur genèse même, affecteraient les créateurs. Et Azoth, aux dires du défunt ami de ce nouveau personnage, aurait cru à la survie d'Umezawa comme à la création d'Azoth. D'ailleurs, il sait où, renvoie à un musée Ishioka, qui fait enquête, seul, tandis que Mitarai médite.

Musée : encore cette préoccupation pour ce qui demeure présent du passé, cette immortalité du mannequin qui fixe dans notre mémoire, en l'occurrence, l'histoire des postes. Ainsi les mannequins répètent-ils le visage des humains, et, dans cette répétition, leur assure une continuité de mémoire, doublant celle, factuelle, de la matière dont ils sont formés. Mais ce nouveau personnage ne serait-il pas plus étroitement mêlé à l'affaire, et à titre de fabricant et à celui d'astrologue? Quel sera la réaction de Mitarai à ces découvertes d'Ishioka? Shimada joue donc aussi bien avec la curiosité du lecteur qu'avec son besoin de saisir un lien entre passé et présent, de comprendre ce qui lie à la culture, histoire et représentations.

Le chemin des philosophes est connu des Japonais et des touristes, même les moins avertis de l'histoire de Kyôto. C'est ce chemin qui verra Mitarai obtenir l'illumination, la solution qui lui brûlait les lèvres, dès l'énoncé de l'énigme, et qui s'était dérobé. Un billet de banque déchiré le met sur la voie d'un stratagème où le jeu du semblable trompe, alors que l'attention au dissemblable avertit de la tromperie.

De nombreux schémas, confirmant le besoin de dessins, cartes, donc de lecture de l'espace, servira à expliquer le stratagème employé par la personne coupable du crime, personne que l'auteur, Oui, Shimada lui-même, cette nouvelle donnée présentée au lecteur, défie celui-ci d'identifier, en page 326, pour lancer un second défi, à la Holmes, p. 345. À la Holmes, auquel il se compare, en reconnaissant, maintenant qu'il sait qu'il a été idiot, comme il reprochait à l'Anglais de l'avoir été.

Là où Ishioka soulève, par de nouveaux personnages, de nouvelles pistes et envisage de nouveaux suspects, Mitarai s'attache aux faits initiaux, prétend que leur connaissance contenait la solution.

Et le défi? J'anticipe que X, seule jamais retracée, doit être coupable, me voit confirmé, puis désorienté. Shimada réussit ce tour de magie, art souvent invoqué, comme je ne l'ai pas souligné! Il me donne raison, me contredit, me confirme ladite identité.

L'astrologie aura inspiré la personne responsable des meurtres, du récit en somme, mais pour jeter, comme la référence à l'alchimie, littéralement, cette poudre aux yeux, scintillantes, qui accompagne les enchantements et les explique, puisqu'elle permet de détourner l'attention!

Le retour aux références à l'histoire, voire à l'historicité trouve son application dans la solution de l'énigme : ni les femmes, ni les méthodes de la police ne sont restées ce qu'elles étaient en 1936, et le crime est intimement lié à l'époque où il s'est produit. Et au pays aussi, car la coutume d'incinérer les corps au Japon plutôt que de les enterrer comme en Europe constitue un des points qui relèvent de cette historicité.

Me reste une insatisfaction : est-il possible qu'une mère ne découvre que lorsque sa fille a vingt ans une marque de naissance? Si non, alors une mère aurait été au courant, serait témoin : aurait-elle pu garder silence?

Quant au motif retenu pour l'action criminelle, il revient à cette bonne vieille vengeance, cœur des téléseries historiques, des *47 rônins*, par exemple.

Tout est réglé? Pourtant il reste 42 pages, doit se dire, comme moi, tout lecteur. Que cache donc l'auteur? On peut déduire qu'on aura droit à la version du criminel, puisque les dernières pages sont, comme les textes antérieurs publiés en italiques, d'autres témoins qu'Ishioka.

Et puis l'édition française comporte un entretien avec l'auteur...

Voyons voir ces 42 pages, d'abord.

Ishioka passe en revue les points à ses yeux encore inexpliqués, trouve des hypothèses de solution, pour aller les exposer à Mitarai, qui les contredit, en avance d'autres, signale la relativité de ses explications. Mais à aucun moment ne répond à mon scepticisme quant à cette curieuse absence de mémoire d'une mère devant une soi-disant tache de naissance...

En revanche, je me vois rappelé qu'Ishioka est un illustrateur, et donc artiste comme Umezawa. Partage-t-il ce que ce dernier évoquait dans son récit, au tout début, et que je n'ai pas relevé ici? À savoir une prédilection pour Gustave Moreau et une allergie à Picasso et à ce qu'il incarne? Critique est faite de ces sculptures échafaudées de bric et de broc, où l'on ne reconnaît rien, structure vide aux dires d'Umezawa, riches de seuls mouvement émotifs pourrait-on répliquer. Mais Ishioka ne le fait pas, ni Shimada. Alors cette esthétique du dessin d'observation transmué en peinture serait-elle de l'auteur lui-même? Après tout, il a dû à la fois bien s'amuser, et une fois ce défi lancé à lui-même, bien travaillé pour rendre plausibles tant de récits, de versions différentes. Ce recours aux schémas, cette attention à l'heure et aux alibis, cet usage du *red herring* travesti en projet fondé sur l'astrologie, tout cela n'atteste-t-il pas du goût du travail figolé, du travail appliqué?

Reste mon doute sur la mère...

Le témoignage en italiques de la personne responsable de tous les meurtres répondra à ce doute. J'avais annoté d'un trait d'ongle les quelques lignes qui réduisaient en pixels mes doutes. Et j'avais, en dix ans, totalement oublié cette élucidation! Ma propre mémoire ou capacité d'attention mise à l'épreuve, en somme!

Ce dernier témoignage reprend les axes du récit, le lien à l'historicité en ajoutant, à ce qui singularisait l'état de jeune fille en 1936, la migration en Mandchourie, les possibilités d'accès à l'arme du crime et à ses déguisements, tout cela bien enraciné dans l'Histoire.

Ainsi ce roman qui s'ouvre sur le témoignage d'artistes, un illustrateur et un peintre, s'achève sur un témoignage de création vue comme diabolique par son créateur, à la fois soumis à la peur, hanté par le tort fait avec la personne qu'il aime le plus, regrettant le sort dont elle a été l'instrument pour un être gentil avec elle, spécialement, absolument indifférente à ses autres victimes. Roman censé représenter de tous les possibles le seul effectif, dans l'ordre de la fiction, il est bien, comme création, tout entier un jeu avec les possibles où l'artiste Shimada, à travers ses personnages qui en deviendraient quasi des Red Herring, s'interroge, et nous avec lui, sur son travail de création, peur, regrets, satisfaction d'être compris par au moins une personne!

Reste à voir ce que Shimada dit en entretien, non plus sous le couvert de la fiction, de l'échange d'idées, de l'essai en somme.

On apprend que la traduction française est faite à partir d'une réécriture en 2004 du roman, dont le premier jet est de 1978. Mécontent de ses maladresses, l'artisan s'est donc remis au travail. De l'astrologie, il exprime des motifs de son attraction, mais aussi de ses réserves. On le voit choisir de sa vie un exemple qui précisément lui permet de donner créance à une forme d'efficacité de prévision liée à cet art. Mais les réserves conviennent aussi bien à ce que le lecteur peut déduire du roman.

Familier de la France, Shimada, si attentif à relier le plus ancien Japon au présent, n'en réside pas moins aux U.S.A., en cela il me fait penser à ces écrivains si proches du terroir urbain, M.CV. Blais, Michel Tremblay, Anne Hébert, qui le faisaient renaître en résidant en pays étrangers. Mais je souligne ainsi que ce n'était

pas le cas de Shimada au moment d'écrire le premier jet, du moins je crois. La lecture de ses propos rappelle combien l'étranger est dépendant du sens d'audace des éditeurs et du travail des traducteurs : l'auteur, quand on le prie de parler d'écrivains japonais du polar, mentionne le nom de deux de ses amis, très populaires au Japon, et pas encore traduits en notre langue.

Quant aux auteurs à lui étrangers, il nomme les classiques, avec une affection particulière celui dont Mitarai écorche le prestige à travers la critique de son personnage phare, non sans lui-même se juger sévèrement (mais après avoir fait preuve de maestria, tout de même!) : Conan Doyle. Enfin, le lecteur y trouvera une introduction aux autres personnages et œuvres de Shimada.

Lire l'entretien à la fin permet de prolonger le jeu des possibles en autorisant la comparaison entre la pensée prêtée à l'auteur (comme distinct du narrateur ou locuteur) et ce qu'il déclare comme sa pensée propre en entrevue.

Ôsawa Arimasa, *Le serpent venimeux*, Atelier Akosombo, J1991/F2021

Le titre japonais, *Doku Zaru Shinjuku Zame2*, ajoute à « Serpent venimeux », le nom d'un quartier de Tokyo, Shinjuku, auquel s'accroche un mystérieux « requin 2 ». Déjà le serpent éveille une image de pensée tortueuse, serpentine et glissante, en sus de morsure empoisonneuse. En sus, le titre japonais prévient le familier de cette langue avec la référence à un quartier associé, entre autres, aux plaisirs plus ou moins légaux, et avec ce que l'imaginaire humain considère comme un symbole d'acharnement, le requin : le 2 suggère une répétition possible de ce qui menace.

Cela, le lecteur francophone en est privé, mais même le titre traduit annonce un souci du détail et un plaisir de jouer avec la connotation des mots.

Aussi le lecteur/la lectrice peuvent-ils s'attendre à une intrigue à démarche de serpent, probablement à un « tueur » au seul contact dangereux. Mais s'il ou elle sont japonais, les voici liés, avec le sens du concret de sa langue, à un endroit spécifique, facteur d'identification nationale d'autant plus précieux et prenant que l'index des personnages importants annonce déjà la présence de commissaires de ce quartier, d'un bar, d'un gang nippon... et de ressortissants taïwanais, récit où se mêlent flics et gangsters, y compris le personnage qui se mérite le nom de serpent venimeux. On peut s'attendre à ce que la question identitaire intervienne, aussi bien que le jeu entre ce qui devrait être et ce qui est, l'extérieur formel et l'intérieur plus chaotique.

Mais ces attentes se vérifient-elles?

Le premier chapitre plonge dans le vif des traits particuliers du récit aussi bien que des personnages. D'abord, le requin annoncé au lecteur japonais s'avère être un surnom du commissaire Samejima, explicitant son caractère acharné aussi bien que jouant sur la première moitié de son nom (Same). Ensuite, le primat est à l'action. On sera moins dans l'expression des méandres de la sensibilité ou de la pensée des protagonistes que dans l'attention aux actes posés, au comment on atteint ses fins.

Ainsi nous sommes en compagnie de Samejima à espionner un dealer, son guetteur et son client, à la gare de Shinjuku, la plus fréquentée au monde en ce début des années 1990. La répétition tient ici à l'enjeu du crime : la vente de drogue. Celle-ci non seulement appelle l'addiction, donc la répétition, mais son commerce repose sur la reprise de codes entre vendeurs et clients, pour qu'ils puissent se livrer, à l'abri de la police, à leur échange. Seulement qui dit répétition dit expression de l'identité, et ainsi, faute de renouveler le code, le risque demeure de s'exposer à l'arrestation. Il faut donc de temps en temps répéter l'opération de modifier les signaux, de même



vaut-il mieux diviser la marchandise en petits formats, et les disperser en multiples lieux d'entreposage.

Le deuxième chapitre nous montre le même Samejima, encore en un autre lieu, en position de guet, cette fois pour espionner une autre forme d'addiction, le jeu. Si le premier chapitre nous montrait le policier déterminé à contrecarrer les magnats de drogues, en remontant des petites mains aux patrons pour le moment inconnus, le simple fait que le trafic implique des dissolvants, légaux de distribution, utilisés à des fins illégales, plutôt que de la cocaïne, matière elle-même illégale, sert à rendre plus acérée la volonté de justice du héros, moins intéressé à mousser son image (la drogue attire davantage les médias) qu'à purifier la ville de ceux et celles qui corrompent la jeunesse.

On le voit participer, aussitôt arrestation faite des dealers de solvants, à une enquête impliquant des Taïwanais. Nous retrouvons la prédilection de l'auteur pour le partage d'informations relatives aux procédures des divers acteurs de son intrigue, plutôt que pour la révélation de leur univers intérieur, dont on déduit des actions la motivation.

Comment démêler le bon du mauvais? Le lecteur est invité à mettre à l'épreuve son propre discernement. En particulier à la description d'un personnage dont il est amené à croire à la dangerosité, et donc à l'associer à tel groupe de personnages, auxquels le terme de « mauvais » sembleraient s'appliquer. Pourtant les premiers mots choisis pour décrire un autre personnage, Araki, un policier, sont exactement du registre de ceux qui viennent à l'esprit du lecteur en voyant ce colosse taïwanais...

L'évocation du passé de Samejima par Araki laisse entendre que notre héros a défendu la justice plus que sa carrière, mais, du coup, soulève l'hypothèse d'un aspect sombre de celui d'Araki : on sent bien que la police elle-même, qui pourchasse le crime, peut abriter ce qui le rend possible, en son propre sein. Mais est-ce le cas? Si le Taïwanais suspect le devient moins, Araki, au contraire, dans mon esprit, demeure à « surveiller ». Ainsi le simple fait d'appartenir à un milieu ne suffit-il pas à décider de la moralité du personnage.

J'apprécie le côté documenté du roman : non seulement procédures policières et criminelles, mais évolution de la présence de migrants taïwanais, concentration dans le quartier de Shinjuku/Kabukichô, mœurs des gangs taïwanais vs japonais, liens entre eux. Ainsi y a-t-il tension entre ce souci de clarté et d'élucidation et le mystère entourant les déplacements, les commerces et leurs finalités réelles. Ce mystère est entretenu par l'apparition de personnages épisodiques dont on ne connaît pas au début les intentions, mais très vite on découvre par quoi ils laissent planer un climat de violence prête à se déchaîner.

Les personnages féminins sont peints avec autant d'attention à leur individualité que les masculins. Rockeuse flamboyante et directe dans l'expression de ses émotions, telle est la petite amie de Samejima. Employées de bar ou hôtesse d'origine taïwanaise, beaucoup sont pions pour les chefs de pègre, mais chacune oppose une forme de résistance, allant de l'opposition frontale à celle qui s'appuie sur une forme de complicité entre compatriotes et/ou employés. Comme le commerce de la drogue ou les jeux de pari, les salons de massage mettent en cause le lien d'attraction et de répulsion que le terme général de répétition désigne.

Contrairement aux apparences qui feraient de tout Chinois un Taïwanais, on peut provenir de Chine continentale et donc être virtuellement ennemi du pays auquel on l'associe! De même un Kuo peut aussi recevoir un nom japonais, Kaku, comme pseudonyme, mais une Nami ne s'appelle pas de ce prénom par désir de se créer une

personnalité, mais parce que l'adoption d'un patronyme japonais fait partie des conditions de naturalisation.

Cette Nami, plus que la copine de Samejima, demeure le personnage dont nous sommes invités le plus souvent à partager le passé, et donc l'intimité. Attachante, par son destin de migrante par la volonté de parents adoptifs et du fait des aléas d'une vie qui l'enfoncent dans les milieux où la légalité est étrangère aux décisions prises, elle touche par l'expression de ses tensions intérieures, entre ce qu'elle souhaite et ce qu'elle peut, et ce qu'elle doit faire.

Cette multiplication, variation du motif de la répétition, devient le fait du policier infiltré au Japon et dans la pègre taïwanaise, comme de cet Araki, qui partage avec Samejima un même parcours où le choix de l'ascension dans la carrière a paru subordonné à une autre option. On connaît le sens de justice de Samejima. Mais qu'est-ce donc qui anime Araki?

Là où un premier regard voit répétition, dédoublement, là précisément se fait jour la singularité, ce qui fait que telle employée de soap land, froidement exécutant des gestes de passion sexuelle, conserve, après l'ouvrage, une capacité d'être joyeuse, alors qu'une autre, de même métier, exposée à des contraintes similaires, alimente sa colère, voire son désespoir. S'il y a des milieux et des actes venimeux, chacun peut aussi être porteur de ce qui l'empoisonnera. Si un personnage se mérite le surnom de serpent venimeux, ne serait-ce pas parce que les autres y voient comme à l'état pur ce dont ils se sentent hôtes?

Tout ce qui précède transparaît par des retournements de questions intimes, à la suite d'interrogatoires d'un policier ou de celui, acéré, qu'un personnage adresse à soi. D'une action à une autre, d'une violence physique à un état mental, le narrateur poursuit sa reconstitution documentaire et expressive tout à la fois des rapports entre Japonais et étrangers, policiers et gangsters, hommes et femmes, collègues : la porosité des distinctions, la façon dont se réplique en un état ce à quoi, d'abord, on voit le trait exclusif d'un autre, voilà qui sous tend un roman dont le style tel que rendu en traduction serait celui d'un Tom Wolfe ou d'un Matsumoto Seichô, plus que d'un James Ellroy ou d'une Kirino Natsuo.

Les ressemblances servent de fondement à l'apparition des différences entre les trois policiers responsables de l'enquête sur les réseaux de drogue et d'armes. Ce qui définit Samejima est fort explicitement énoncé par le personnage : « Un policier se voit confier un pouvoir que n'a pas le citoyen lambda. Mais c'est pour protéger ses concitoyens, pas la Loi. » p. 147. Cette affirmation devient occasion du nuancer le rapport des policiers à l'idée de patrie ou de Loi, selon qu'ils sont Taïwanais ou Japonais.

Si en 2024 ceux qui ont souvenir du temps du Kuomintang sont moins nombreux qu'en 1990, et, en revanche, plus à même d'adhérer à l'idée de deux Chine que l'auteur prête à la jeunesse de 1990, on reste ébahi de voir comment ce qui pourrait paraître un territoire étroit devient le point de départ, la rampe de lancement d'une pieuvre aux tentacules couvrant l'Asie du Sud-Est, le monde entier. La manière dont le gangstérisme et le commerce d'armes peut servir la politique d'un État contre un autre ressort également au fil des révélations que chacun des policiers fait à un autre de l'état des forces en son pays.

Le motif de la répétition ne se trouve pas seulement dans le rapprochement des gangsters à d'autres, des policiers à d'autres, des policiers à des gangsters, des trois principaux policiers entre eux, mais aussi dans la similitude d'aptitudes entre le Taïwanais Kuo et le serpent venimeux, le redoutable et invisible adversaire qu'il traque à Tôkyô, et qui est son ami, issu du même corps de formation militaire. Ce

tueur à gages en chasse d'un patron qui l'a trahi et dont l'action en sol japonais risque de mettre le feu aux relations entre yakuzas eux-mêmes atteste de cet art de tisser des liens entre personnages, qui n'est pas sans rappeler ceux du « berceau du chat », avec ficelles entrecroisées. D'autant que chacun joue aussi au jeu du chat cherchant la souris. Les intrigantes informations relatives aux méthodes et visées mafieuses participent de l'intrigue, car celui qui explique doit sans cesse mesurer jusqu'où il doit aller dans la confiance accordée au confident. Sur les échanges pèse la menace d'un retour d'alliance toujours possible.

L'art du narrateur me frappe, au fur et à mesure de la progression du récit, de deux manières. S'il sait créer un climat de mystère, il sait aussi donner une longueur d'avance au lecteur sur tel commissaire. Ainsi un policier laisse placer son doute quant à l'identité d'un Taïwanais réfugié au Japon, celui auquel il s'adresse se trouve avec une inconnue de plus à éclaircir. Mais en même temps, par suite de certains traits associés à ce suspect, le lecteur devine l'identité de la cible. Du coup, comme il a connu celle-ci en victime d'une injustice, il lui voue déjà une sympathie que ne vient pas entièrement détruire ce qu'il vient d'apprendre des capacités de cet « inconnu ».

Nami, métisse sino-japonaise, partage le sort de la stigmatisation ethnique, on assiste à la naissance d'une complicité entre deux expatriés, la cible des enquêteurs et la jeune femme, qui deviendra cible à son tour des forces opposées, policiers et gangsters. Bien entendu, c'est par le dialogue qu'au fil des circonstances les deux expatriés tiennent, que se construit ce rapprochement tissé par le partage de leur histoire, histoire déjà familière au lecteur, en sorte que lui aussi vit un attachement progressif à ces deux personnages!

Là réside l'autre point qui me frappe : le recours au dialogue comme moteur de l'intrigue. Cela me rappelle les *Biggles* de ma jeunesse, tout entier construits sur ce procédé. Cela donne une rapidité au déroulement du récit et l'alternance d'un interlocuteur à un autre, le ton supposé des entretiens ou interrogatoires, tout cela fait partie intégrante de l'expressivité d'un récit où l'attention aux procédures, méthodes de combats, usage des codes sont toujours documentées sans que ne soit perdu de vue l'impact de leur pratique sur les utilisateurs ou cibles de ces procédures.

La lecture me renvoie en plein milieu à un lieu emblématique, le parc de Shinjuku, où je me suis promené en voyage de noces, dieu merci plus doux que la promenade de Nami et du serpent venimeux qui vont, eux, vers un affrontement avec un yakuza... Mais pour ce jardin aussi le narrateur sait retenir un élément d'information non seulement que j'ignorais, mais qui, en plus d'informer, ajoute au climat de mystère. Ainsi fait-il allusion, au cœur de Tôkyô, à un pavillon taïwanais, rappel concret de l'importance des liens soudés au début du vingtième siècle avec l'ancienne colonie, ses traces encore présentes, rappel aussi que l'un des deux visiteurs nocturnes provient de cette île. Ôsawa laisse aussi sans réponse la question qu'il soulève à l'esprit de Nami, face à des habitations abandonnées riveraines du parc, de leur raison d'être. Sans compter celle des motifs qui entraîne son accompagnateur vers ce bloc, cette cachette, ces vêtements de plongée...

Pour le lecteur, encore une fois, ces éléments neufs pour Nami ne le sont point pour lui, répétition qui sollicite une variété d'émotions : admiration pour la dextérité de celui qui se revêt de ce costume, appréhension devant une violence annoncée. On se met simultanément à la place des deux en plus de tenir celle du spectateur qui regarde de loin!

Sans ces inserts documentaires et la complicité créée avec le lecteur, le récit tomberait dans la recette narrative des cours de scénarisation, se trahirait comme virtuosité au lieu d'être au service d'une conviction de fond, alimentée par la

sympathie pour la situation de quiconque ne répond pas aux caractéristiques dictant le sens d'appartenance à un groupe. Au début des années 1990, on voyait apparaître, au cinéma, davantage de films accordant place aux immigrés, comme personnages certes, mais aussi comme cinéastes. Déjà les Coréens revenaient comme personnages depuis les années soixante, mais on voit des Indonésiens, des Philippins et des Chinois désormais en position centrale des récits. Cela se maintient depuis, me semble-t-il, du moins pour m'en tenir au cinéma dont j'ai suivi la naissance jusqu'en 2019.

Mais curieusement, spontanément, plutôt qu'un film japonais, c'est *M le maudit* de Fritz Lang qui me vient à l'esprit dans cette chasse où le gibier chasse le chasseur, et où la course se fait entre policiers et gangsters pour atteindre le premier la cible.

\*

La répétition prend volontiers le visage de la dialectique, dès lors qu'entre retenue et agressivité le rapport à autrui réclame attention. Et si, du point de vue des hôtes de *soap land*, la répétition des gestes s'accompagne d'une froideur à l'égard des clients, voire des gestes en eux-mêmes, pour le tueur à gages, elle devient processus d'usure du désir de vivre, de persévérer, soi, dans l'être. « À force de tuer, sa propre vie lui était devenue indifférente. » (p.258) La reprise de médicaments remplace le choix d'une interruption pour qu'une opération de l'appendicite se fasse; son recours à une technique donnée de coup ne fait pas que signer son intervention, elle participe de la terreur que sa vue instille.

De chapitre en chapitre, des policiers aux gangsters, du chef de police taïwanais à son vis-à-vis tueur et ancien ami, s'instaure un élan d'anticipation des actes supposés à autrui sur la foi de ce qu'on le sait être pour lui une pratique à laquelle il revient inévitablement.

La gémellité des personnages se rencontre aussi dans les lieux, tel appartement ayant une porte cachée menant à tel autre. Même graphiquement, des vignettes suivent le chiffre du chapitre, indiquant autour de quel objet gravitera la vie des protagonistes à ce moment du récit.

Si les protagonistes qui prennent l'initiative des actions sont masculins, c'est Nami qui devient, pour un gang comme pour la police, le maillon faible de la clandestinité du serpent venimeux. En elle, se trouve le fond de la dualité humaine, passant de la répétition de son aversion face aux violences dont elle est témoin, a été, est victime, et la constance de son attachement, une fois engagée. Pour le narrateur, en cela elle serait emblématique d'une manière d'être coriace propre à son sexe, puisque, face à deux personnages qui n'apparaissent guère, c'est à l'homme que le policier préfère s'attaquer et dont il prévoit qu'il livrera plus vite la cache de leur maître commun.

Le lecteur occidental continuera, de la surestimation japonaise de la force du collectif, à l'exaltation possible de l'individualité par les Taïwanais, à découvrir, traits précis à traits précis, des pratiques culturelles disant la singularité des cultures, sans pour autant fermer les yeux aux ressorts mentaux mis en jeu par notre condition humaine commune.

\*

Tout peut être retourné en son contraire. La recherche d'un remède devient occasion d'entraîner la mort possible du malade. Les lieux de plaisirs se muent en lieux de tortures. La répétition rend les êtres prévisibles, mais l'on a beau anticiper, reste la surprise ou la force ou une combinaison des deux. Un quartier comme celui de Kabuki-chô devient pour ses habitués un lieu barométrique : ils pressentent, par la foi

de l'habitude, que l'inhabituel se prépare. Et la répétition devient ainsi la condition même de l'étonnement. Au point que la certitude qu'elle se produira, qu'un comportement adviendra, que les gens en présence, opposants comme alliés, le savent, n'empêchent nullement la stupéfaction de vivre la récidive.

Ces liens traduits en concepts généraux, l'art du narrateur les laisse déduire par le lecteur. Ce qui accroche ce dernier, c'est la précision des actes, gestes, propos, avec niveaux de violence à douceur, slang à formalité, brutalité, et, plus rarement, caresse. Pas un chapitre où une information supplémentaire sur le climat spirituel de Taïwan ou de Tôkyô ne soit insérée pour inscrire la singularité d'une intervention dans un cadre qui la rend possible, sinon explicable. Le récit ne va pas jusqu'à faire de ce cadre et des conditions qu'il favorise la source d'une fatalité poussant à la récidive : tout le monde ne choisit pas de répéter des actes qui les conduisent à l'illégalité. Mais ceux qui empruntent cette voie ajoutent au déterminisme ou conditionnement des mœurs prescrits dans leur groupe d'origine l'expérience d'une enfance maltraitée, ou le culte de la force. D'où sans doute que les gardiens de la paix, devant avoir recours à la violence pour contrer la violence, ne soient point à l'abri des déchaînements.

Selon le bouddhisme le mal est moins fruit de la liberté pervertie qu'une maladie; les maux découlent sans le vouloir des conséquences de nos choix antérieurs, même censés être bons sur le moment. De cela, l'esprit religieux puise un esprit de compassion, mais celui-ci ne vient pas fatalement de cette expérience. On peut sortir indifférent au mal, voire vouloir l'attiser, si l'on ne retient que les prémisses susdites. C'est le sentiment que j'ai à repenser aux péripéties foisonnantes de ce roman, celles-là mêmes qui captiveront vraisemblablement l'amateur de polars, sans que pour autant il ne soit tenu de tirer les conséquences de leur enchaînement.

Autrement dit, *Serpent venimeux* me paraît susceptible de retenir l'attention de lecteurs aux attentes fort diverses. Découvrir un quartier, des milieux sociaux, des mœurs culturelles différentes entre elles et leurs points de rencontre, le jeu du différent et du semblable. Mais ces lectures de divers niveaux ne s'imposent pas, on peut fort bien, par exemple, ne s'en tenir qu'à la question de savoir comment le suspense va se résoudre, comment va se conclure les alliances; vont-elles tenir ou craquer? À une soixantaine de pages de la fin, je suis prêt à parier sur une forme de réussite des policiers, mais le prix à payer et le résultat sur les rapports entre eux d'Araki, Samejima et Kuo me demeurent imprévisibles. J'ignore même lequel du serpent ou de Kuo fera de leur cible commune le vainqueur, en ce qui a trait au sort de cette dernière!

La dynamique mise en branle par le narrateur s'épanouit en un festival de répétitions, non seulement d'actes ou d'adresse au combat, mais de points de vue de ces mêmes gestes par des protagonistes différents. L'avant-dernier chapitre à mettre en scène le principal personnage féminin condense la tension entre bien et mal, pouvant accompagner un même geste : de source de vie, de plaisir et d'intimité, un geste peut prendre forme et expression de froideur, de distanciation, de mort. Et ce sont ces dernières facettes qui domineront dans l'avant-dernier chapitre, centré autour de personnages masculins, voués au règlement par la violence de leurs conflits, avec en fond de décor, puis lieu de rencontre ultime, un pavillon à propos duquel l'auteur continue à nous instruire, toujours parce que ces informations additionnelles éclairent mieux l'attachement de deux des adversaires/anciens collègues/amis....

De l'ambiguïté des hommes! De ce qui peut fonder aussi leur sympathie, au-delà des différences, la page 366 résume et l'essentiel et, me semble-t-il, la conviction intime de l'auteur, soucieux de ne point perdre de vue les personnes, plutôt que de s'en tenir à la seule mécanique des sentiments ou logique des discours.

Le dernier chapitre et le dernier mot reviendra au personnage féminin, la dernière page respectera ce mouvement qui laisse place à l'imprévisible. Tout comme l'attachement que l'auteur crée pour des personnages qui s'affrontent les uns les autres, en nous rendant complice de leurs blessures, mieux, de leur enfance, ne garantit pas leur invincibilité, la prédictibilité liée à la répétition ne bloque pas la surprise, l'irruption de la « chance ». Dans le cas de l'héroïne qui se défend de recourir à la froide violence, par éducation peut-être donnée à celles de son sexe, ou serait-ce par nature, ses propres prédictions sur son comportement par suite des traumatismes vécus seront nuancées, contredites.

Porte-t-il en soi le poison, du fait de sa nature de serpent venimeux, ou l'acquiert-il, cet homme? Le roman soulève la question, sans la résoudre tout à fait, nous laisse avec l'incertitude qui côtoie le désir de vivre, et nous maintient en mouvement perpétuel, tant que nous sommes vivants.

Miyabe Miyuki, *Une carte pour l'enfer/Kasha*, éd. Picquier poche, J 1992/F Stock 1994; éd. Picquier poche 2001

Entrée en matière à la Simenon : l'attention se porte sur le héros, Honma, en congé. On pourrait croire que ses maux sont dus à la vieillesse, mais on découvrira au chapitre deux qu'il y a un autre motif. Mystère temporaire sur la cause du mal. L'homme est sensible au climat : il pleut, mais il pourrait neiger. Le possible aussitôt envisagé... Et de fait, en fin de chapitre, il neigera. Enfin cet homme est veuf, a un fils qu'il élève, avec l'aide d'un homme à tout faire. En peu de pages, un cadre de vie est fixé, mais la répétition est ici présentée en contraste avec l'imprévu. Oui, il y a des habitudes prises depuis la mort de l'épouse, mais l'enfant, Satoru, protecteur de son père, par sa curiosité, introduit de la nouveauté. Et survient le fils d'une cousine de l'épouse qui remettra Honma en selle, satisfera son instinct de chercheur. Il a beau se défendre de pouvoir dépendre de collègues, quand même, l'instinct de recherche anime ce policier, jumeau du Bosch et de la Ballard dans *Les ténèbres et la nuit*.

Le chapitre deux nous plonge dans le mystère à résoudre : disparition de la fiancée de Kazuya, ce parent inquiet. Et cette disparition met en cause le crédit, la perte de crédit, la surconsommation. De même qu'Honma préfère être vu avec un parapluie inutile contre la pluie, mais sur lequel il s'appuie pour marcher, évitant ainsi ce que la canne signalerait comme une faiblesse, de même Sekine, la fiancée disparue, a-t-elle caché son passé de faillite, menti sur ses emplois antérieurs. Mentir, c'est faire passer pour une habitude ce qui n'en est point une, et cela, pour en voiler une dont on ne sait se libérer.

L'intérêt de la romancière ne va pas qu'à l'intrigue : elle attache aux personnages, précise leurs liens familiaux, laisse planer le mystère sur ce qu'il advient en absence de ceux-ci. Si le besoin de définir avec précision situations et termes rattache à un trait volontiers avancé comme culturel, c'est moins à la spécificité japonaise qu'à l'humanité des personnages qu'on est invité à s'intéresser. Mais cette singularité ne peut apparaître qu'enracinée, que colorée par les contraintes sociales, le jeu des interactions. Ainsi le lecteur retrouve-t-il une manière d'observer et raisonner commune à Matsumoto Seichô.

Pour tout dire, ma relecture d'un roman dont je ne me souviens pas de l'intrigue m'étonne : je suis ravi de cette humanité qui me replonge en lieux de Tôkyô et modes de pensée.

Plus on progresse dans le récit, plus s'affine le jeu entre répétition et constance, et cela, autour de la notion d'identité. Un parfum non associé à la disparue

signale-t-il une métamorphose de celle-ci? Après tout, Sekine paraît bien avoir eu deux vies. Mais ce changement n'indiquerait-il pas l'existence d'une autre? L'identité suppose-t-elle immuabilité ou peut-elle inclure variations de comportements? Honma tait ses suppositions à Kazuya, mais le lecteur demeure son complice : il sait en même temps que le policier ce qui lui passe par la tête, il enregistre avec lui les propos d'autrui. Comme cette exclamation de l'avocat qui a aidé Sekine, dans ses problèmes de dettes : c'est une pollution. Il parle des cartes de crédit. D'un monde où, à l'argent rapidement dépensé, sans égard à ce que l'on peut, correspond l'argent rapidement gagné, pour éponger des dettes. Du monde de la finance et des petites PME, on passe à celui des bars et des yakuzas. Le titre français renvoie à cette exclamation, car l'usage de la carte mène bien à une précipitation dans des répétitions déguisées en variété, mais qui mènent au même enfer, à la même roue.

Le titre japonais reprend un mot d'un vers ancien « La voiture de l'enfer aujourd'hui/devant ma porte est passée ». Il y a déjà eu références à Murasaki Shikibu et Sei Shonagon antérieurement. Ainsi le présent s'inscrit-il dans les récits d'antan, comme une variation musicale.

Cette image de mouvement vers l'enfer conjugué avec celle de roue, de répétition, pourrait mener à une représentation univoque du débiteur : empressé à dépenser, à s'endetter, insouciant d'autrui.

Honma rencontre à nouveau l'avocat de la disparue, et a droit, et nous avec lui, conformément à la démarche de l'auteure, à un portrait de l'endettement comme fait aussi de personne timide, résolue justement à payer leurs dettes. Ce long passage didactique sur l'histoire de la carte de crédit, ses bienfaits, ses méfaits, fait de l'enquête d'Honma une histoire liée à l'économie, au changement d'habitudes comme au recours à la répétition qu'on voudrait, du côté des vendeurs, la plus rapide, voire automatique possible. Sans viser directement l'informatique, ce portrait ne peut, relu à notre époque, que renvoyer à la dépendance cybernétique, à laquelle la gestion de carters de crédit est liée.

Simultanément, l'auteure, mine de rien, brosse un tableau des rôles de personnes selon leur sexe contraire à la division classique homme au travail/femme à la maison. Les femmes non seulement travaillent mais dirigent, du moins certaines, leur propre entreprise, font travailler les autres. Et Honma comme son homme de ménage s'occupent de Satoru, l'enfant, sans compter que Isaka, bien qu'ingénieur, s'accommode désormais d'être homme de ménage.

Les personnages se découpent sur fond d'une société en mouvement aussi imprévisible que la météo, sinon que l'on est sûr que du changement il y aura, sans savoir trop lequel.

Ainsi en est-il de l'enquête : d'une disparition on passe à deux, d'une représentation des autres, à des nuances et des corrections de nos idées premières. Ainsi, sitôt que l'on croit confirmée l'information sur le contrôle par les femmes du budget familial, voici la nuance : cela dépend des générations. Une autre référence littéraire intervient, mais cette fois au genre pratiqué par l'auteure, le polar : Adechi Kogoro est invoqué par un policier ami de Honma pour stimuler la curiosité d'enfants auxquels il propose de jouer au détective. Il se trouve que Honma, comme le héros d'Edogawa, excelle à déduire d'observations un récit plausible, rendu effectif par les preuves trouvées et qu'en outre, la prémisse de ce cas a un air de fantastique – sans y céder toutefois. En effet, le lecteur ne reste pas longtemps dans ce qui, du mystère identitaire posé par la disparition de Sekine, reviendrait au surnaturel. La substitution par une autre, l'intervention rationnellement explicable est aussitôt évoquée par Honma.

Miyabe nous tient en haleine par ce jeu du constant, recherche d'habitudes pour dessiner le profil des êtres, et de l'inédit, affirmation du singulier, du réel qui n'existe que singulier.

L'auteure en racontant touche les motivations aussi bien à disparaître qu'à enquêter (au risque de sa santé). Et la complexité du jeu des causes revient, d'abord exposée en explication du fonctionnement des cartes de crédit, ensuite dans l'examen de la chaîne des responsabilités dans un accident de voiture, un meurtre, une usurpation d'identité. De Tôkyô, on passe à Utsunomiya, pour filer vers un quartier d'Osaka, Namba, et revenir à la métropole. La carte du titre de la traduction devient celle d'une vie, reconstruite à partir des lieux qui l'ont marquée. Aux deux tiers du roman, les cibles sont précisées, mais qui a tué qui, comment, pourquoi, tout cela reste encore à préciser. Hypothèses plus précises, hypothèses tout de même. Un suicide peut être un meurtre déguisé, mais alors par qui des deux suspects? Par quelle répétition de gestes, d'habitudes, par quelle fidélité, en somme, le/la coupable se révélera-t-il/elle.

Miyabe continue de mettre l'intrigue policière dans le cadre plus vaste de la culture japonaise. Lien explicite avec le shintoïsme : Honma se rend au plus vénéré des sanctuaires, Ise; il y découvre combien sa complexe suspecte cultivait un certain sens du sacré, en dépit de ce que suggérait la froideur requise par l'acte qu'on lui supposait avoir posé.

Par ailleurs, il y a présence implicite de la pensée bouddhiste. D'abord, depuis le début, par cette sensibilité au contexte, lui-même susceptible de mener au mal le criminel; ensuite, par l'invocation d'une histoire, celle du serpent qui mue, et, plus significative encore, celle du motif pour lequel il persévère dans cette mutation douloureuse. La notion d'illusion intervient, ainsi que celle de miroir, un fraudeur ou criminel étant celui qui présente un miroir qui réfléchit non le réel, mais ce que l'on souhaiterait qu'il soit. Or les deux femmes aux destins liés ont toutes deux, contrairement à ce que leurs habitudes donnaient à croire, des ressemblances sur ce plan. Ainsi sont-elles dans leur manière d'être coincées plus proches, plus semblables. La répétition des conditions intervient ici pour unir dans une même compassion un Honma, résolu à rencontrer la survivante.

Dans ce monde d'illusion, un guide sert la raison : l'établissement du rapport au temps, i.e. la chronologie. Celle-ci permet d'éliminer des hypothèses, d'en valider d'autres. Plusieurs fois Honma se met donc à rétablir l'emploi du temps des sujets. Et incidemment Miyabe rappelle, par petites touches, les mutations du climat. Temps de l'enquête, temps sur lequel on enquête. Satoru, le fils de dix ans de l'inspecteur, orphelin (en cela, comme la victime et sa tueuse), sensible à la possible perte du père, inquiet donc chaque fois qu'il s'éloigne pour l'enquête, évolue, apprend à faire de l'humour pour marquer à la fois son inquiétude et en atténuer l'expression, créer une complicité avec le père.

Plus une hypothèse est forte, plus le risque de passer à côté d'un élément qui n'entre pas dans le scénario imaginé augmente. Miyabe place Honma, et donc le lecteur, à quelques pages de la fin, devant une possibilité pas envisagée, et qui permet de résoudre les contradictions relevées entre chronologie et faits d'un côté, hypothèses de l'autre. Est-ce cette constance d'Honma de savoir se remettre en cause, réagir plus en fonction du réel que de sa lucidité? On retrouve la compassion chère à Maigret, et une fin magistrale à mes yeux. Car elle clôt le vœu le plus souvent exprimé le long du récit, par l'enquêteur, mais aussi les proches de la disparue, en même temps qu'elle laisse ouvertes de possibles suites, donc récits.



Enfin l'irrépressible besoin de refaire ce qui aura été tenté une première fois sans l'effet espéré, demeure au cœur de l'enquête. L'être humain, s'il compte sur l'innovation, est voué à la répétition, comme si l'expérience de se voir en miroir répondait à une mode de fonctionnement lié au psychisme, si intimement que la nature de la répétition permettrait d'échapper un instant à la fluidité de tout au profit du confort trouvé dans l'illusion d'une identité, entendue comme fixité de traits de caractère. Pas si illusoire, puisque le processus permet bien à l'enquêteur de trouver la responsable du crime. Responsabilité : elle n'a pas l'aura de cet acte libre qu'en Occident on met de l'avant, puis qu'elle apparaît à ce point reliée à des facteurs étrangers à la « personnalité » des sujets, qu'elle en devient sujet de compassion, précisément là où elle mène à ce qui prend statut de maladie, le crime.

Kishi Yūsuke, *La maison noire*, Belfond, J1997/F2023

Wakatsuki est un agent d'assurances, préposé aux réclamations. Il pratique un métier qui a été celui de l'auteur, avant que l'écriture de polars ne l'en sorte. Qui dit assurances, dit stabilité, continuité paiements, versements, enquêtes : la répétition y prend visage de réconfort, de solidité.

Pourtant, d'un chapitre à l'autre, qui s'ouvre par l'énoncé d'un jour, d'une date, d'un mois entre lesquels nul pattern ne s'impose, la répétition prend aussi forme de source d'angoisse. Souvenir récurrent ou qui revient après des années d'absence, modèle d'arnaques diverses, insolites pour le profane que je suis, comme celle de cette complaisance des hôpitaux à couvrir des réclamations pour hospitalisation non fondée. C'est surtout la réapparition du sentiment de culpabilité à l'endroit d'un frère aîné que l'on n'a su aider qui vient troubler l'image d'assurance exigée par le milieu de travail d'un Wakatsuki, qui ne s'en laisse pas imposer en son travail.

Pas toujours du moins, car parfois une personnalité de yakuza, un père au comportement insolite devant son fils viennent ranimer ce sens de fragilité et d'inadéquation à la situation, que le souvenir du sort de son frère éveille.

La compagne qu'il aime revoir, Megumi, le renvoie à ses démons, seule manière, pressent-on, de l'en libérer. Mais il dit sans tout révéler, garde pour lui et le lecteur une part de cette vérité dont il amorce la révélation. Et l'on devine qu'il y a plus que ce qu'à titre de lecteur nous nous voyons confiés. Ce qui est déjà conscient même ne se déclare pas tout d'un coup, avec la même clarté : il faut que le réel frappe à la porte de manière réitérée pour que l'évènement/souvenir se déploie à la manière de ces fleurs de papier dont Proust a fait une des figures de la mémoire involontaire. Ici, la confrontation à la peine d'autrui, aux peines, puisque d'un client à l'autre, c'est à la mort qu'est convié Wakatsuki : l'incontournable en ses manifestations inédites, la mort donc, demeure présente, renvoie l'employé à celles qu'il a croisées, à la sienne à venir. Avec Megumi, il trouve la force de lui jeter un coup d'œil. Avec les clients, il est contraint, sans l'affection enveloppante de l'amante.

Je découvre Kyôto en ces citoyens, ici dans le quotidien de ce bureau d'assurances, avec les doléances de visiteurs aux préposées à l'accueil, la répétition de ces doléances au protagoniste responsable de régler les litiges. Incidemment, conditions de travail et attitudes conséquentes des femmes au travail voisinent avec celles des rapports entre personnes de milieux sociaux, économiques et culturels différents. Mine de rien, le romancier raconte, en épousant les attentes créées par le 19<sup>ème</sup> siècle, mais aussi celles des genres (fantastique, policier, sf) venu introduire au sein de l'idée de progrès portée par les sciences la part d'inconnu, d'irrationalité

avec lesquelles l'être humain se trouvaient toujours aux prises. Ainsi le côté documenté du récit relance-t-il le besoin de fiction pour traduire la complexité des personnages. Au retour de certains traits s'adjoint le flux d'émotions contradictoires en sorte que le jeu du même et du différent se poursuit, sans réclamer une attention tendue du lecteur.

Arrive le chapitre 4, le premier sans date, et la première phrase peut laisser entendre que cela tient à ce que l'on demeure le même jour qu'au précédent. Mais qui a fait venir la police? Vraisemblablement Wakatsuki, certes. Mais pourquoi le père de ce fils en posture étrange n'est-il pas intervenu avant? Quelle part a-t-il à la position du fils? Que veut-il de l'employé d'assurances?

Le lecteur en manque, et donc, en mon cas, a hâte de connaître la suite. En ce Kyôto d'Arashiyama et d'Uzumasa, lieux parcourus, dont me viennent des fragments de souvenirs. Comme si le roman avait cette fonction, de déclencher un processus répétitif d'expériences vécues. Et pourtant, il faut que je cesse ma lecture, me dispose à l'écriture pour que ces moments du passé interfèrent avec la trame du roman de Kishi Yûsuke. Pendant la lecture, tandis que je glisse d'un mot à l'autre, ces lieux m'apparaissent sans me distraire du fil de l'histoire : sur fond de familiarité du cadre, l'inédit des mouvements évoqués se colorent d'une impression de vraisemblance plus forte, me semble-t-il, que si je n'avais des « décors » qu'une expérience médiatisée en images reproduites. Du coup, l'Humanité de l'histoire l'emporte sur son « exotisme » toujours possible, dès lors que l'on s'aventure en un pays de culture différente, de sites jamais éprouvés par nos propres sens.

Le romancier continue écrire des variations sur le mode de la répétition : rêve de la mère dont la mort est sujette à enquête, évocation en ce rêve répété des mots comme « encore » et d'une balançoire, jouet en lui-même lié à la répétition, rencontre dans l'enfance avec celui qui deviendra un nième mari. En ce cas, la répétition suggère une idée d'enfermement, pas loin de l'association à l'obsession et à la terreur dont ce motif se colore, dès qu'il est question du père adoptif de cet enfant. Même la familiarité, rassurante, prend visage inquiétant, quand il signale l'habitude d'un comportement.

Wakatsuki poursuit une enquête qui le ramène à sa propre enfance, comme si ce père adoptif, peut-être assassin, peut-être pas, avec son expérience du suicide de son père, exprimait en plus acide l'expérience de l'assureur dans son rapport à un frère aîné, lui-même suicidé, semble-t-il, lui-même présent dans les rêves de cet employé dans le nom évoque jeunesse et lune ou attachement : en Wakatsuki (waka : jeune; tsuki : lune) se jouerait-il une sorte d'équivalent de ce qui se vit en ce Komoda, de son vrai nom Kosaka, être au nom double, dont lui, Wakatsuki serait une sorte de double, comme la lune mire la lumière du soleil?

En tout cas, à point nommé, la référence au poème classique, appris à l'école, vient encore manifester, comme la lecture de rêves racontés par deux suspects en des copies de travaux d'école, combien l'enfance de l'être, comme celui de la culture dans laquelle il baigne, oriente ses perceptions, vient poser sur ses doutes une rassurante forme fixe. Rassurante? La fixité elle-même n'est-elle pas aussi bien signe d'emprisonnement dans l'habitude?

La politesse peut devenir obstinée, la familiarité être troublée par l'originalité d'une requête, l'innocence du héros assombrie par son amour d'insectes prédateurs, sa propre culpabilité de « n'avoir rien fait ». Mais n'a-t-il vraiment rien fait? Le lecteur, au détour d'une statistique sur la plus haute fréquence de suicides chez les gens dont les proches se sont tués se met à s'inquiéter pour ce héros, encore sujet aux

mouvements de l'enfance, au refoulement imparfait de ce qu'il n'a pas fait, couvrant ce qu'il aurait fait.

Du coup, Wakatsuki devient le mieux à même de comprendre son suspect, ce Kosaka, qui n'est peut-être pas vraiment le coupable d'abord imaginé, mais peut-être que si... Et ces questions surgissent au fil du récit emmi des notations précises, comme celles sur la précocité en modernité des transports d'Osaka sur Tokyo, en description esquissée de décors entrevus de la fenêtre du train. On songe à des observations comme autant de données pour le cerveau en chasse de l'assureur, autant de points d'appui qui lui permettent d'assurer son équilibre. Car la répétition, à l'échelle de la compagnie, est, sous forme de protocole, comme chez la police, indice de stabilité, garantie de confirmation, manière, sur fond de rituel, de saisir ce qui, précisément, lui échappe, à savoir la singularité, jamais réductible à l'idée générale, des êtres, de leur manière de choisir d'agir.

La question, après cent pages, reste irrésolue, de savoir pourquoi Komoda/Kosaka tient tant à ce que Wakatsuki, et lui seul, agisse en intermédiaire. Mais le lecteur soupçonne déjà qu'il doit savoir quelque chose de l'incident qui a été suivi de la mort du frère aîné. Seulement, ce maître-chanteur, déjà disposé à se mutiler pour encaisser une prime, tient-il un moyen de faire chanter Wakatsuki, ou ne cherche-t-il en lui, comme un criminel envers Maigret, un confident, quelqu'un à qui il sent pouvoir se découvrir en son humanité?

L'entrée en scène d'un spécialiste de psychologie criminelle permet à l'auteur de faire jouer l'importance possible des pesticides et autres produits chimiques dont nous nous inondons comme facteur possible d'une mutation favorisant ceux et celles que l'on qualifie de psychopathes : êtres dénués d'émotions, donc d'empathie, disposés à éliminer ce qui se met sur leur passage et intervient entre la satisfaction d'un désir et son objet.

Mais l'assureur, ébranlé, conserve ses doutes. Toutefois, le récit se déroule en tenant simultanément le procès de l'utilité et des risques du recours à la classification, elle-même soumise au repérage de répétitions, redites, actions habituelles... On en vient au point où ce nouveau psychologue, par ses explications, génère, chez le lecteur comme chez l'assureur, autant d'inquiétudes que la preuve qu'a ce dernier d'être suivi par ce Komoda/Kosaka. Wakatsuki et moi-même ne résistons guère au désir d'enfin réussir à l'épingler, aussi convaincus sommes-nous que la singularité est indéfinissable.

Le lecteur aura pressenti qu'un.e autre suspect.e méritait attention, mais c'est aux deux tiers du récit que la probabilité qu'il soit le véritable responsable se précise. Et ce, non sans solliciter le leitmotiv du rêve de l'araignée. De l'intérêt de Wakatsuki, en son enfance, pour les insectes, aux références à l'araignée, au focus sur certaines espèces, jusqu'à enfin établir une nette correspondance entre la nouvelle cible de l'enquêteur des assurances et cette variété, nous approchons d'une affirmation d'une sorte de manichéisme de la condition humaine. Alors que le psychologue criminaliste écartait l'hypothèse d'une jeune disciple de son professeur, en invoquant un humanisme auquel LES femmes seraient plus volontiers sujettes, avec la nouvelle cible, un des patrons de la compagnie d'assurances affirme au contraire que LES femmes sont des démons. Et Wakatsuki se sent contraint de reconnaître, malgré lui, que peut-être qu'il faut un diable pour contraindre un diable. Cette fois, c'est une figure masculine, voire machiste qui se dresse, volontaire pour affronter celle qui incarne froideur et démente.

Après les précisions relatives au recours à la classification dans les compagnies d'assurance, puis celles des théories opposant l'inné et l'acquis dans la

formation du criminel, le romancier sollicite cette fois l'interprétation des rêves selon Jung. Ainsi le polar se construit-il sur la manière dont nos diverses interprétations, constructions verbales, non seulement sont déduites de nos perceptions, mais, en retour, en conditionnent la concentration. Chaque fois, au plus, cela ouvre-t-il, et ce n'est pas rien, des pistes. Mais le réel déborde des filets qu'on jette pour le saisir.

Comment établir la vérité, s'assurer d'une conformité du dit et du réel, tel qu'il s'est produit? Comment vit-on cet état de perplexité? Comment les âges de notre vie continuent-ils d'intervenir dans notre appréhension du présent, au double de sens de saisie et d'inquiétude? *La Maison noire* l'explique moins qu'elle n'en fait vivre une manière de ressentir susceptible d'habiter celui ou celle que ces questions poursuivent.

Plus on avance, plus la répétition tire du côté de l'obsession, incontournable si l'on veut découvrir la vérité, inéluctablement lassante, usante, mais tournant même à l'addiction, secrétant un plaisir qui appelle... la répétition, invite à chercher encore.

La répétition prend la forme d'un halètement, exprimé par l'usage de paragraphes de deux à trois lignes : Wakatsuki et le lecteur savent désormais quelle personne est derrière les meurtres, et si le héros sauve Megumi, l'assassin s'échappe, demeure une menace.

Les trente dernières pages maintiennent donc le suspense, continuent à tisser de la comparaison avec les araignées le fil des suppositions de l'assureur quant aux intentions et manigances de la personne responsable. On aura vu une référence à la déesse *Kishijojin*, femme qui a d'abord tué des enfants pour nourrir les siens, puis, repentante, après intervention de Gautama, devenir la protectrice de tous. Mais le discours du spécialiste de psychologie criminelle aura déterminé davantage que le fond religieux cette idée du mal comme maladie, malformation congénitale.

Pourtant, le monstre hébété, puis déterminé que Wakatsuki voit foncer, cet être prisonnier d'habitudes cultivées depuis une enfance dont on ne sait trop rien, la peur qu'il suscite déborde pour le moment la compassion qu'on pourrait avoir à l'endroit de qui est possédé.

Le héros doit sa vie à ce qu'il n'a pas suivi son habitude, est sorti de nuit pour aller au dépanneur, a de plus eu recours aux escaliers au lieu de l'ascenseur. Le comportement insolite également d'une personne qui le précède dans son ascension vers son logement l'avertit de la menace qui plane sur lui.

De même, la personne dont il redoute l'arrivée voit bien qu'il est caché, doit l'être, elle le sait à ce que justement les choses ne sont pas en l'état où elle les avait laissées. Les adversaires s'appuient donc sur la répétition pour déjouer l'ennemi.

Je n'ai pas glissé mot de l'importance de l'odorat, tout le long. L'odeur attachée à la maison noire n'est pas la seule à être signalée. Ce sens tient de façon plus concrète un rôle que le flair coutumièrement attribué à un détective dans les polars. Parfum d'une amante, d'une mère, d'un corps en décomposition rejoignent les aboiements, inhabituellement absents, des chiens du couple suspect de fraude. Et si l'association suspect/araignée persiste jusqu'à la fin, les comparaisons avec d'autres insectes interviennent aussi : enracinées dans les expériences d'enfance de Wakatsuki, elles participent de ce désir d'évoquer l'implication du corps dans ces angoisses de l'esprit, le rôle de la mémoire dans la perception de ce qui mériterait d'être retenu du présent.

Le prédateur cherche à transformer un lieu ouvert en huis-clos. La proie, humaine, combine réflexions sur ses possibilités, et réflexes. Les réflexions le mènent à constater d'une part qu'il devrait s'appuyer sur les habitudes du prédateur, d'autre part qu'il a négligé d'observer certains modes de fonctionnement : l'ignorance de leur

rituel apparaît comme une faiblesse, qu'il doit surmonter. L'y incite le simple instinct vital.

L'agresseur déchaîné, froidement tel, si l'on peut dire, corrobore la figure souventes fois invoquées en légendes de l'*Oni*, le diable/la diablesse sous forme de femme masquée, impitoyable dans son désir de vengeance. Ici, on lui oppose d'abord le courage et la ruse d'une femme, victime malgré tout du prédateur. Puis l'humanisme de Megumi, encore explicité, car elle refuse de croire à la justesse de terme, monstre, pour désigner le criminel. Mais Wakatsuki note quand même qu'elle demeure fermement convaincue, par pessimisme quasi inné, que ses deux parents ne se sont jamais aimés, et ne l'ont pas aimée, l'ont perçue comme un pion. Ainsi, elle ne semble pas consciente d'exercer là où cela la concerne intimement le jugement sévère qu'elle porte sur les limites de la lucidité de son collègue, Kanaishi, dont elle explique la théorie de l'existence de mutants psychopathes par sa propre violence. Et la sienne, alors?

Le romancier suggère ainsi que, même dans le cas des conceptions, partagées par Wakatsuki, de la singularité des êtres, joue un réflexe de généralisation dont celui ou celle qui se fait défenseur de la vertu et de la compassion ne se rend même pas compte qu'il contrevient à ce qu'il, elle affirme être sa foi.

Ainsi les trente dernières pages nous font-elles traverser d'abord un passage où se condense jusque dans les comparaisons avec des insectes l'essentiel des forces opposées en ce récit, puis, au moment où le prédateur est mis hors d'état de nuire, nous invite à prendre la mesure du choc post-traumatique, des ondes de réflexions que la tragédie laisse, pour ensuite nous laisser en présence de ce genre de fin qu'on qualifie d'ouverte : la perspective d'une lutte inévitable à venir, dont on ignore l'issue. En vérité, l'ouverture traduit bien une forme de fermeture, celle de l'espoir de toute solution définitive, celle de penser qu'on a enfin la paix. Fin d'autant plus terrifiante que la répétition des formes d'agression, expliquée par la théorie de Kanaishi, reprise par Wakatsuki, fut-ce avec réserve, laisse entendre que nous serions déjà entrés dans un monde nouveau, générant le mal par son mode de vie, comme le suggèrent même les incitatifs à vendre des assurances, sans compter la dispersion de produits chimiques!

La dernière comparaison évoque l'existence d'une chenille prédatrice de fourmis. Ici, associée au moment où surgit au bureau d'un Wakatsuki revenu de convalescence, cette fois, un homme. Menaçant.

Vous pourriez vous dire un instant qu'au moins une moitié de l'humanité se verra, cette fois, épargnée de la tentation de son vis-à-vis de la qualifier de monstre. Mais vous vous souviendrez alors que c'est par apparition d'un homme, menaçant, que s'était ouvert le drame de la Maison noire. La vie, en somme.

Wakatsuki écoute Megumi, qui rejette le pessimisme de ses parents; s'il n'y souscrit pas non plus, il ne l'écarte pas. L'incertitude née du fait que notre savoir est limité, en comparaison de ce qu'il y a à savoir, oblige à « prendre une chance » que le réel devienne autre que pire, au moins à la donner à la possibilité moins noire. En même temps, n'est-ce pas la donner aussi à la répétition systématique, qui semble inévitable, dès lors que survient la notion d'identité, celle d'identification de ce qui distingue, s'adjoint la notion de systémique, notion dès lors perçue comme code devenant matrice qui conditionne quiconque y est exposé?

Et comme l'exemple de Megumi le suggère, quiconque croit y échapper aurait tendance à s'exclure lui-même de ce qu'il critique, à demeurer aveugle à ce que sa critique du systémisme des autres lui permet de ne pas voir du sien.

Takano Kazuaki, *Treize marches*, trad. Jean-Baptiste Flamin, 10/18, J 2001/F 2016

Quelle ouverture! Et puis, surprise pour le lecteur, le premier personnage entrevu, dont le cas doit être lourd, n'est pas celui autour duquel le roman se poursuit.

La prison apparaît dès l'abord comme un lieu réglé. Qu'advient-il lorsque la loi, généraliste, se frotte aux êtres singuliers? La discipline du cadre devrait imbiber l'individu anarchique, le rendre apte à la vie civile, avec tout ce que ce dernier terme suggère d'empathie. Mais en sera-t-il ainsi du jeune libéré sous conditions? Conditions, règles encore, donc rituel.

De l'attente du condamné à mort qui ne sait si les pas qu'il entend s'arrêteront devant sa porte ou poursuivront vers une autre à celle du libéré, qui retrouve parents, forcés par son crime (homicide involontaire) à déménager : ce dernier ignore quelle forme prendra une vie dont chaque instant, chaque manière d'être est laissée non à un protocole, mais à sa propre volonté. Le lecteur reconnaît qu'il pourrait être ce criminel, et cet autre encore, au moins dans l'angoisse de poser une action qui le ramènerait à la prison. Prison : malgré tout, il y est protégé de lui-même, par exemple de son envie de cesser d'attendre, et de se tuer : la cellule demeure éclairée jour et nuit. Le travail devient moins gagne-pain que manière de tenir à distance l'anxiété. En sorte que rituels et répétitions apparaissent sous leur double visage : rassurant et opprimant.

Sauf un roman de Tsuji Hitonari sur la vie en prison, j'en connais peu qui initie le lecteur autant à l'esprit spécifique des Japonais au moment de formuler, faire appliquer la loi, ou y contrevenir.

L'auteur introduit en quelques pages quelques personnages, les uns à peine esquissés, les autres ont droit à plus d'espace. Mais chacun existe, i.e. on nous en dit suffisamment pour que l'on veuille lire la suite, les imaginer capables du contraire de ce qu'ils affichent comme air... Le condamné à mort, le coupable de féminicide font pâlir la culpabilité de Jun'ichi. Celui-ci se défendait, a tué accidentellement. Mais est-il si innocent? Si simple victime des circonstances? N'a-t-il pas, ado, menti à ses parents pour faire une fugue avec sa copine, premières amours? Et si ce n'est que cela, pourquoi alors ce gardien de prison, dont la seule motivation est le plaisir de voir un prisonnier libéré, fouille-t-il le dossier du jeune homme?

On ne peut qu'anticiper un retour des personnages esquissés, eux-mêmes emprisonnant la vie de Jun'ichi. Que celui-ci découvre les réactions différentes des membres de sa famille à son retour, et ce que ses parents lui cachaient sur l'impact de son arrestation, cela ternit vite l'euphorie associée à l'idée de libération.

En somme ce qui est inconnu se laisse entrevoir porteur de menaces, susceptible quasi d'éveiller la nostalgie d'un lieu réglé...

L'être humain ne serait-il, de toutes façons, prisonnier de son tempérament et de son milieu? Et le prisonnier, qu'une incarnation plus brutale d'un état commun, adouci pour les autres par le fait que notre laisse serait plus longue? Répétitions, rituels n'ont-ils qu'un seul rôle?

Un des nombreux intérêts de ce roman réside dans la précision de description de lieux, de costumes, de gestes. Permanence de l'habitude d'un horaire alors qu'on devrait en être délivré, assurance qui aveugle sur les risques pris en un lieu familier, retour de noms, resserrement dans l'espace de protagonistes présentés d'abord comme non liés entre eux. La familiarité apparaît double : atout, source d'aveuglement. Tout

être enfermé dans une définition semble voué à s'en voir dévêtu. Ainsi le criminel peut-il devenir enquêteur, l'assassin agent de libération d'un détenu, le responsable du traitement et de la réhabilitation des détenus, malheureux en son métier, bientôt retraité, et associé à un homme dont il surveillait les gestes quelques jours auparavant.

Voyez l'assassin qui redoutait que le cortège de la mort arrête à sa porte de cellule en début de roman. On apprend enfin pourquoi il est en prison, et condamné à mort. Nous apprenons de la voix de son avocat l'histoire d'un couple qui pour éviter un corps tombé de moto va être surpris du cauchemar dans lequel il va être entraîné. Tandis que la victime, en dépit de sa chute, d'une amnésie des moments précédant l'accident de moto auquel on attribue la cause de cette chute, se voit accusé de deux meurtres, en vertu de preuves matérielles. Mais le silence sur des possessions disparues des victimes et l'absence du port du casque, dont il était familier (ici, cela devrait le disculper) ne sont point contre-preuves suffisantes. On comprend alors pourquoi un souvenir surgi à l'esprit de la victime devenue accusé prend tant d'importance. Même s'il ne s'agit que de lui montant des escaliers, ce qui ne semble pas très probant pour modifier le cours de son destin.

*13 marches* : le titre du roman, traduction littérale du japonais, (*13 kaidan*) reçoit une justification, puis une deuxième, et on ne sera surpris qu'il ait droit plus loin à une troisième exégèse. Avec entretemps, un bémol amené à la signification la plus évidente. Quoi qu'il en soit, dans un monde où le familier tantôt contraint, tantôt menace, le recours à des étapes, comme autant de marches vers l'atteinte d'un but, devient comme un outil d'adaptation susceptible de contenir le réflexe trop impulsif, et de permettre le transfert de mauvaises habitudes en bonnes, i.e. non autodestructrices, ou dangereuses pour autrui. Mais cette rationalité elle-même n'échappe à l'ambivalence inhérente au conflit entre concept et singularité de l'être matériel, qui déborde du concept en lequel on voudrait le tenir... prisonnier!

Sans être tout à fait homophone, *13 kaidan* pourrait aussi signifier 13 contes fantastiques (*kwaidan*), et il y a, dans ce réalisme né de la précision des références au code judiciaire et à l'évocation des lieux, quelque chose de fantastique. Le destin, même des personnages secondaires, contient son point de bascule, de transformation de l'image qu'il pouvait jusque-là donner.

Kihira, le condamné à mort; Jun'ichi, accusé d'homicide involontaire; Nangô, responsable de réhabilitation; Sugiura avocat du premier; Yuri, ex-copine de Jun'ichi. Tourbillon, auquel s'ajoutent proches des victimes, celles de Kihira comme celles de Jun'ichi : tout ce monde requiert l'attention du lecteur qui suit une recherche, étape par étape, une marche à la fois.

Nangô et Jun'ichi continuent leur enquête, et Takano se révèle conteur adroit, il ménage place aux rebondissements, sans omettre ce que la manière de réagir des personnages révèle d'eux. Mais, conformément à l'esprit de mes commentaires en cet essai, je ne retiendrai ici que deux aspects. D'abord, l'importance accordée au repentir du criminel condamné. Il doit être sincère, mot-clef du code social, fait en personne et s'ajouter au dédommagement monétaire : si après entente avec la famille des victimes, un montant de plus de X yens est requis, l'État ne verse rien, tout est à charge de la famille du seul condamné, et non de lui seul. Ce prix accordé à la sincérité peut s'opposer à celui de solidarité familiale ou d'association, pourrait-on dire, mais l'opposition est laissée implicite.

Ensuite, on trouve, sur le modèle de l'exégèse de l'expression treize marches, une de la portée de l'amnésie. Ambivalente.

En effet, celle de Kihara lui interdit tout repentir pour un acte dont il ne se souvient pas, toute demande en grâce pour la même raison, puisqu'il ne peut se

plaindre d'une accusation dont il ne peut attester qu'il n'est point l'auteur de l'acte criminel. La question se pose aussi de savoir que vaut alors son exécution, puisque la loi oblige la personne que l'on va exécuter à être consciente de ses actes et du motif de sa condamnation.

Pour contourner cette dernière impossibilité, on peut tenter de convaincre jurés et juge que cette amnésie est simulée. Il se trouve que l'enquête dont sont chargés Nangô et Jun'ichi fait suite à une demande en grâce. Le temps est compté, car le comité des 13 a progressé dans les diverses étapes précédant la confirmation de la décision. Mais cette lutte contre la montre renvoie à la rupture de conscience du rapport au temps qu'engendre l'amnésie.

Ainsi le roman s'ouvre-t-il par l'incertitude de l'heure de l'exécution, l'angoisse liée à l'approche du bruit des pas de la colonne des personnes affectées à une exécution, puis au soulagement du prisonnier d'entendre ces pas s'éloigner, de se trouver avec un sursis d'heures. Mais cette angoisse, ne la vivons-nous pas tous, à une échelle souvent moindre, mais de même nature, quand, attentif d'une infirmité qui évolue, nous attendons le jour d'un rendez-vous médical, le passons, et nous retrouvons avec un ouf de soulagement, si la rencontre n'entraîne qu'un à l'an prochain, Monsieur Blouin? Horaire, répétition, rituel : cela jouerait comme autant de formes données au désir de tempérer le stress de l'attente, la conscience d'une échéance mortelle.

S'ensuit un chapitre poignant : le récit du point de vue d'un exécuteur/gardien de l'application d'une peine capitale. Le temps joue, d'où nécessité d'une répétition pour fluidifier les gestes. L'âge joue, car l'exécuté et l'exécuteur ont presque le même âge. La nature de la justice du pays, rétributive ou réhabilitatrice (cas du Japon). Ainsi chaque acte devient source d'une prescription, de création d'un protocole censé assurer protection dans le futur et rétribution équivalent au crime, mais il se présente toujours un doute, un cas se pointe qui échappe aux catégories en lesquelles la vie doit être circonscrite pour qu'une action collective soit légitime. Et l'arbitraire montre le nez. Comme par hasard, du côté qui reste ouvert au hasard, les crimes politiques pour violation de loi électorale par exemple, ont plus de chance de bénéficier de la grâce. Car celle-ci, du fait de l'Empereur ou de celui d'un événement capital, de celui de l'État, peut être accordée. Mais à qui, collectivement et individuellement? Et ainsi, des questions surgissent qui obligent à des redéfinitions, puis laissent place à du jeu, où l'arbitraire repointe le nez.

Le fait même que la narration épouse la logique sous tenant la méthode d'exécution participe de l'effroi que je ressens à la lecture.

Et pour ne rien omettre, Takano insiste aussi bien sur le besoin de justice du gardien, qui a le droit de refuser d'être des exécuteurs, que sur l'état de détresse de l'accusé, meurtrier de fillettes qu'il a violées. Si le premier prend le parti des victimes et de leur famille à jamais désolée, il n'est pas sourd, entend la dénégation du criminel, son « ce n'est pas moi ». L'histoire du crime a été relue par le gardien, et donc l'indignation à découvrir les effets du crime, son horreur, ranime le sentiment que l'accusé a ce qu'il mérite.

Mais malgré tout, cette façon de solliciter une émotion face à l'horreur de l'acte ne sert-elle pas de rempart au fait qu'il va, qu'il a tué un homme?

De même, Jun'ichi découvrira que son espérance de se racheter aux yeux d'autrui en contribuant à innocenter un accusé signifie devoir trouver le vrai coupable et donc à condamner à mort.

J'évoque ici la manière dont l'auteur scrute le sens et l'effet émotif des gestes, jusqu'à expliciter le système de pensée qui l'encadre. Mais l'art de la narration est tel,



que je crois que celui qui me lira, avant de découvrir le roman, restera étonné, interpellé tout du long, tant Takano nous donne le sentiment de participer, hallucinés, à une reconstitution, non pas tant d'une exécution que d'un crime, crime contre soi et sa propre conscience, mécanismes de l'esprit pour se défendre de ce qu'il a choisi de faire au nom de la justice.

Et tout cela sans nous épargner la violence des accusés, leur empressement ou à corrompre les gardiens ou à en faire leurs serviteurs, dès lors que le moindre signe de bonté ou de compassion se manifeste de la part de ces derniers.

Pari, arbitraire des décisions : s'il y a exploitation par les détenus d'une bonté perçue comme faille, car elle rend manipulable l'individu qui la manifeste, d'autres, au contraire, voit s'éveiller leur propre humanité à ce risque pris par le gardien. Jun'ichi serait de ceux-là.

D'un « peuple qui cloisonne autant ce qu'il pense et ce qu'il montre aux autres » (p.189), on pourrait être tenté de conclure qu'il n'est pas étonnant de le voir sans cesse entre désir d'uniformité et dérapage dû à la singularité. Mais un personnage note, cette fois, non plus en désignant spécifiquement le Japonais : « le cœur humain est trop complexe pour que justice soit rendue au moyen d'un système de loi uniforme. » (p.195).

Cette complexité se trouve jusque dans celle de la façon dont on tente de diluer la conscience du poids du geste posé par les exécuteurs. En morcelant la chaîne des actes qui déclenchera le processus de pendaison d'une manière digne de celle qu'expose le Tolstoï de *Guerre et paix*. La difficulté de choisir entre une vision punitive de la prison comme expression d'un désir de justice et/ou vengeance des victimes, et une fonction réhabilitatrice se trouve illustrée par l'énoncé d'une simple statistique, celle du nombre de récidivistes, à 48%.

Et le sens de la complexité attachée à l'individualité a beau pousser à multiplier les clauses du protocole aboutissant au jugement de condamnation à mort, les moyens de parer aux possibles erreurs, si redoutées, ont beau être additionnés : vient un moment, devant tel cas, où l'arbitraire joue, et où Nangô, à travers lequel se formule l'essentiel de ces questions, constate que les plus cruels assassins de masse, par la complexité cette fois de leur dossier, ont moins de chance à cause des délais requis pour étudier les dossiers, d'être exécutés, que ceux qui n'en comptent « que » trois... Et ainsi sommes-nous invités à nous identifier à lui et à Jun'ichi, dont les bonnes intentions apparaissent liées à des conséquences déplaisantes : le désir de justice engendre injustice.

Je ne dis mot du récit lui-même, de sa trame, des incidents et situations qui entraînent à modifier la connaissance qu'on croyait bien fondée de connaître tel ou tel personnage. Ni ne dirai en quoi la religion puisse être tour à tour considérée comme soutien et écartée comme indigne de détourner l'Homme de sa propre responsabilité. L'Homme, et non le Japonais, car Takano, via son personnage, passe outre les particularités de la culture, ou plus exactement il les relie à ce par quoi tout homme participe de l'humaine condition.

Ici, la mécanique du bon polar, la technique du rebondissement sont si intimement liées aux questions philosophiques et si naturellement exprimées, de la situation à la pensée personnelle, qu'elles ne se font pas remarquer, discrètes comme ces personnes vêtues de noir, qui animent les marionnettes, de sorte qu'on finit par nous y intéresser comme si elles étaient des êtres méritants d'eux-mêmes notre attention.

Impacts sur les victimes, les bourreaux, les conseillers, les victimes, tout ce monde lié au système judiciaire, comme en un huis-clos. Décidément, la condition

carcérale s'exprime à divers degrés, et le prisonnier renvoie le juge, l'avocat, le gardien et la victime aux habitudes de pensée qui les enferment eux-mêmes. Ou dont ils tentent de se dépendre pour ne pas se mentir à eux-mêmes, ne pas trahir la totalité de ce dont ils ont l'intuition.

Takano réussit à me rendre complice des pensées et frustrations d'un homme résolu à appliquer la loi, frustré par les délais dans la prise de décision. Ainsi se mêlent les dimensions personnelles et politiques de la personne responsable, comme du personnage impatient. Ou de Nangô. L'enquête continue à révéler des faits inédits, que l'on ne pouvait prendre en compte, aussi bien qu'à nous découvrir le passé et l'histoire véritable dont on croyait connaître l'essentiel.

Le côté thriller demeure passionnant et permet de joindre l'imitation comme facette de la notion de répétition que j'ai choisie d'explorer en ces notes. Imitation d'un criminel par un autre, reconnaissance d'une histoire parce que l'homme observé partage le recours à un geste – ou à son absence de geste! – témoignage significatif d'une expérience de l'incarcération ou de la vie de gardien. Les enquêteurs retrouvent donc comme en miroir quelque chose d'eux-mêmes, à partir de quoi, colère ou enthousiasme, ils présument du comportement de la personne observée et entendue. Être d'habitudes, qui se guérit par une habitude qu'on lui substitue, tel paraît l'être humain.

Et comme lecteur j'ai l'habitude de vouloir me rendre au bout de la lecture, mais ici, non par habitude, ou plutôt par celle d'une satisfaction prise à saisir en jeu un complexe d'émotions et de contradictions, dont je suis curieux de voir comment y réagiront les personnages, ce qu'en tire Takano.

Gémellité, chasseur/chassé, passé/présent : jeu de bascule, qui oblige aux transformations quant aux représentations du monde et à se défendre des habitudes de pensées, tout en s'appuyant sur d'autres! La figure du yin et du yang en perpétuelle et continuelle errance s'impose comme la plus adéquate pour rendre compte du style de ce récit. Takano a fourni à son lecteur assez d'indices pour que ce dernier anticipe ou acquiesce aux supputations des enquêteurs. En arrière-plan, le bouddhisme, auquel à quelques occasions on fait référence, devient partie prenante de la résolution des énigmes, quitte, au préalable, à en créer, au moins temporairement.

La fin fait écho aux *Choéphores*, sans pâlir, reprend, répète le motif de l'intérêt de ce transfert de l'idée de vengeance à celle de justice, du passage de l'individu à l'État. Sans que l'on perde de vue l'impossible rencontre entre complexité du réel et méandres de la pensée, entre vision universaliste et respect de la singularité.

Au minimum, je serais porté à en suggérer la lecture à quiconque œuvre au sein du système judiciaire, voire à tout citoyen qui invoque le sens de la justice.

Otsuichi, *Rendez-vous dans le noir (Kuroi tokoro de machiawase)*, trad. Myriam Dartoi-Ako, Picquier poche J2002/F2014

Le titre français traduit littéralement le japonais, et le mot rendez-vous et son équivalent nippon sont marqués de la même indétermination : ni pluriel, ni singulier. S'agira-t-il d'une rencontre ou de plusieurs?

Il me suffit de lire la première page pour que je découvre à la cécité une autre dimension : celle qui relève du souvenir. J'avais oublié avoir lu ce roman... Il s'agit d'un homme qui se cache chez une aveugle, pour échapper à la police, par suite du meurtre d'un collègue, poussé sur la voie ferrée au moment du passage d'un express.

J'avais oublié ce qui me trouble le plus à la relecture : les pages succinctes et magnifiques où l'on assiste à la progression de la cécité chez Michiru. Il me suffit de

fermer l'œil droit pour entrevoir ce qu'est graduellement perdre la vue, et Otsuichi rend parfaitement cet étrange état où l'on voit tout en sachant que nous échappe ce que l'on devrait voir en sus. Ai-je raison de lire cela ce 31 décembre 2024, de terminer l'année sur ce qui anticipe sur mes propres anticipations?

Je persiste, et doit reconnaître que l'habileté d'Otsuichi se maintient dans le portrait d'Akihiro : suspect du meurtre de son collègue Matsunaga, il profite de la cécité de Michiru pour se cacher chez elle.

Mais l'intrigue fournit l'occasion de découvrir par ce personnage à la fois le monde visible ambiant qui demeure étranger à l'héroïne et, par les souvenirs évoqués, ce qu'est vivre dans un monde hiérarchisé, exposé à l'humiliation d'un ancien, à l'ironie des collègues. Akihiro, par son histoire, a déjà tendance à s'isoler pour éviter de se faire blesser, voire il souffre d'imposer à une aveugle sa présence. Mais s'y résout quand même. Il est doté d'un esprit de révolte, il ne consent pas à être souffredouleur. Et ce que par lui on découvre de l'art de la manipulation de Matsunaga, de sa suffisance, si opposées tous deux à la capacité d'empathie du fuyard, nous invite à pencher du côté de ce dernier, à éprouver en nous-mêmes ce qui se terre de désir de tuer.

Littéralement, lire un polar est bien un « rendez-vous dans le noir », dans ce que socialement il convient de refouler pour rendre la vie commune possible. Il y a des auteurs de polars qui s'illustrent par l'ingéniosité de l'intrigue, dont les personnages sont si nettement ou bons ou méchants, ou à peine contrastés, que mon plaisir en demeure au surf, au plaisir de découvrir d'événement en événement ce qui va se produire ou comment l'inéluctable se produira. Mon plaisir est d'un autre ordre lorsque l'auteur joue sur mes propres appréhensions, laisse se dérouler, à l'occasion de l'intrigue, ce que les réactions imaginées à ses personnages suggèrent des désirs conflictuels qui les traversent.

C'est le cas ici, où la rupture avec les habitudes, l'apprentissage de nouveaux moyens de survivre s'imposent par la cécité chez l'une et par le soupçon qui pèse sur lui, pour l'autre.

Michiru, peinte dans quelques-uns des apprentissages nouveaux auxquels elle a été contrainte, est déjà en possession de rituels qui assurent la survie, pour que le fil du jour puisse être suivi sans casser. Akihiro de même en quelques heures repère les lieux (par ses yeux, nous voyons avec précision ce dont l'héroïne est privée), se découvre des repaires et repères dans l'espace étroit de son refuge – et observe les habitudes de son hôtesse malgré elle. Le défi de la vraisemblance s'impose, que vient tempérer l'attention de l'auteur à la sensibilité des protagonistes, à ce qu'ils ressentent au moment de poser des gestes suffisants en eux-mêmes pour captiver le lecteur de polar, d'abord amené à lire par goût du suspense.

Comme plusieurs écrivains japonais, Otsuichi n'hésite pas à répéter des informations connues d'un protagoniste, comme si la répétition, fruit d'un ressassement, servait à rassurer sur la réalité de ce que le souvenir évoque. Même un personnage secondaire, l'amie de Miharu, a droit à une telle redite.

La cécité de Michiru se trouve compensée par l'odorat, surtout par l'ouïe : une autre sorte de familiarité, fondée sur les sons, alimente le sentiment de sécurité de l'aveugle, voire la confirme dans son impression que la noirceur, loin d'être le lieu hanté qu'elle a pu redouter, l'enveloppe comme dans un « cocon ». « Aux lieux animés où l'excitation montait, elle préférerait le confort du calme qui s'épaissit lentement. » p.95 Ainsi de troublante, la noirceur prend-elle visage de douceur.

Par ailleurs, si Akihiro semble avantagé, puisqu'il voit, comme il n'a pas l'expérience de la cécité et des manières autres de développer des habitudes, il ne peut

souçonner que sa présence est trahie, et ce, même s'il redoute précisément de faire un bruit inhabituel. Seulement, pour une anticipation juste, combien fera-t-il de mouvements accomplis dans l'ignorance qu'ils trahissent son passage?

Jusqu'à mi-parcours, la répétition apparaît donc comme un atout : elle assure que le monde continue comme on est habitué à le rencontrer, au lieu que l'insolite, le frôlement inattendu, tel frottement léger, tel éclair de lumière, seul sensible à l'aveugle, rompant avec ce qui se répète, met en état d'alerte.

On alterne du point de vue (d'ouïe!) de l'aveugle et de celui de l'intrus; ce qui entraîne des répétitions d'actes et de lieux, mais vus sous un angle différent. On participe de l'émoi des personnages qui, au moment où ils semblent dominer la situation, s'exposent. Par la grâce de personnages secondaires, comme ces bénévoles qui accompagnent les non-voyants, on découvre par quoi les appréhensions de Michiru recourent celles d'autres aveugles – pas de tous. Ainsi va-t-on de l'universel au particulier, du commun à l'insolite, de la situation critique à la réaction commandée par les valeurs du personnage exposé.

Ce qui se répète socialement, comme la fête de Noël, le dessein du bonheur conjugal, qui pourrait relever du cliché, devient du fait de la solitude et de la cécité de Michiru symbole de bonheur, non seulement de son existence, mais qu'il puisse s'inscrire dans la durée... sauf pour elle. La gare revient en leitmotiv de lieu de rupture, qui consacre une séparation plus qu'une envolée vers un ailleurs merveilleux. L'héroïne comme le héros ont en commun de vivre, à cette gare qui se situe à quelques mètres de la maison de Michiru, une situation qui marque un point de non-retour. En même temps, par la réitération des bruits, selon un horaire stable, elle est, pour l'aveugle, rassurante, un des éléments du cocon.

Il est au moins un type de répétition qui incline du côté de la souffrance. « Rencontrer quelqu'un, connaître des joies et des peines, se blesser et puis se séparer. La répétition de ce cycle lui paraissait épuisante. Elle préférerait encore être seule dès le départ. » p.141

Il se trouve qu'elle partage ce trait avec Akihiro. Ainsi même la répétition à connotation négative devient un des éléments qui rapprochent les deux protagonistes, positif donc. Celle qui « mène la vie d'une plante » réagit à la présence d'abord flairée de l'homme en fuite, puis assurée, même dans le silence où ils demeurent : elle voit en ce dernier le double d'un chat à apprivoiser. Et lui, en elle, quelqu'un à laquelle il ne veut point de mal, dont il approche précautionneusement. Chacun à sa manière, réfléchit le comportement de l'autre.

C'est après le rappel de la nature des relations de travail avec ses collègues que Akihiro évoque le moment où il s'est trouvé en position de commettre le geste meurtrier dont il est soupçonné. Le revirement ainsi annoncé page 160 n'éclaircit point le mystère de la mort de Matsunaga. Le lecteur est laissé en suspens, tout en demeurant captivé par le sort du fuyard : sera-t-il pris? Mais à cette question de polar, s'ajoute désormais la question plus propre au roman d'amour : qu'advient-il de la relation de ces deux êtres tentés par la solitude?

Michiru s'imagine seule, imagine ce qu'elle deviendra alors, apaisée, sans plus craindre l'éventuelle séparation qui couronne toute relation humaine. « Elle se le répétait ». p. 164. Mantra, que la répétition, aussi bien celle de la technique narrative de l'auteur, que ces retours, par un personnage, sur des faits déjà racontés.

Mais la répétition apaise-t-elle ou nourrit-elle l'anxiété?

Entre la décision de se suicider, quand elle pressentit la présence de l'intrus, et la conscience qu'il y avait contradiction entre avoir peur et désirer mettre fin à ses jours, envisager une vie en solitaire lentement s'achevant par le sort commun à tous,

une mort que l'on n'a même pas demandée, Michiru s'appuie sur des sons, des senteurs, des touchers dont la répétition rassure... Vraiment?

« Quand bien même son cœur se transformerait en pierre, cela ne gênerait personne. Elle deviendrait juste une âme pondérée, qui ne ressent ni joie ni peine, que rien n'émeut. » page 165. De la répétition comme ronronnement d'un sommeil éveillé...

Ironie : le nom de l'intrus s'écrit avec les caractères de grand et de pierre! Comme si, dans son cas, le nom de famille décidait d'un destin auquel Michiru ne peut que rêver advenir. Son nom à elle, aux dires de son père, avait été choisi parce qu'il signifiait « comblée ». Mais de quoi?

De ce que l'on se raconte en boucle, qu'est-ce qui peut nous faire sortir? Qu'est-ce qui peut décider une aveugle à affronter seule, à pied, le chemin qui la sépare d'une amie, avec laquelle elle vient de s'engueuler? Sortir de la répétition d'un refus, pour renouer avec la répétition d'un échange. Ne pas bouger, cela pourrait vouloir dire fuir; se déplacer, demeurer lié?

Chacun serait-il donc condamné à apprendre à marcher seul dans le noir? Paradoxe : cela se fait mieux quand on se sait écouté, sujet pris en compte.

Une scène riche de l'héritage du jôruri, théâtre de marionnettes, surgit. Le *michiyuki*, cette « avancée sur le chemin », se situe vers la fin des pièces, souvent celle où des amoureux vont vers le lieu de leur double suicide, s'exposant une dernière fois à tout ce par quoi être vivant leur paraît beau. Mais ici, l'auteur nous raconte une marche à l'amour, où la présence, sans les mots, est soutien, permet l'accomplissement du projet de rabibochoer une amitié.

Autre paradoxe : à court terme, c'est bien l'amitié qui est le but, non l'accomplissement de ce que contient de possible la relation à celui qui accompagne. Ce but, pourtant, pour aider à l'atteindre, le héros compromet sa sécurité. Le couple réussira-t-il à se rendre à la destination voulue? Magistrales, ces pages, 173 à 184, sur la manière de marcher, d'apprendre à marcher dans le noir. De quoi m'inspirer ma résolution pour l'année à venir.

Et le roman n'est pas fini.

Je suis sensible à la manière dont la cécité redonne au mot métaphore toute sa vertu. L'aveuglement physique est « sourd » à la lumière, ou quasi... mais l'affectif et le moral sont eux aussi susceptibles d'aveuglements fondés sur l'absence de prise en compte d'un réel qui **n'existe pas** pour la personne affectée, puisqu'elle ne le voit pas.

Ainsi, que n'a pu apprendre à « voir » une femme élevée sans mère? Que n'a-t-elle su voir à cause de cela? Et ce père omniprésent, dont l'absence est compensée symboliquement, mais aussi matériellement, par ces vêtements dont la femme se recouvre, dont elle recouvre son hôte invisible, mais pressenti, existant pour l'ouïe, le toucher, l'odorat?

Pas une page où, la gravité des réflexions suggérées ne soit compensée par la familiarité venue des redites.

Certains de celles-ci surgissent comme des surprises. Il y a eu celle qui, page 160 et suivantes, pour en être une pour Akihiro, était neuve pour le lecteur. Il y découvrait la perception que le héros gardait pour lui des moments précédant le meurtre de Matsunaga. Il faut attendre page 210, puis une troisième fois, à quelques pages de la fin, pour que nous partagions le point de vue du fuyard, LES motifs de son silence sur ce qu'il avait vécu et VU.

Les motifs : si la répétition, comme processus narratif, joue un rôle au-delà du mantra, du repos proposé au lecteur qui digère le neuf en glissant sur le familier, le fait que je me sente tenu d'écrire LES motifs dit à quel point au-delà du suspense, ce

livre constitue bien une méditation sur ce qui nous pousse à vivre, à nous approcher ou nous éloigner d'autrui.

Le fait de choisir comme protagoniste un aveugle rend concret la façon dont la répétition, en elle-même, est virtualité. Sans elle, sans l'expérience de ce qu'elle se souvient avoir vu de son quartier, Michiru oserait encore moins s'hasarder à sortir. Elle escompte bien encore trouver les mêmes rues et « obstacles » du parcours à prendre. Mais cette expérience peut aussi lui donner une fausse confiance, car outre l'imprévu de la circulation, il se peut bien que le dessin des voies ait été modifié. Ainsi, entre confirmation que notre souvenir est conforté par le réel qui se répète et ignorance de ce qui, de ce même réel, échappe aux sens dont nous disposons, allons-nous. Qui répète un geste plusieurs fois éprouvé comme efficace, peut se leurrer en s'y appuyant, s'il ne tient compte de l'inédit. Se soumettre à la répétition peut alors devenir mortel...

L'humanité dont fait preuve Michiru face à la personne responsable du meurtre tient bien à sa manière de vivre son handicap, mais surtout de réagir à celui d'avoir été séparée de sa mère, aidée de son père. Donc elle ne tient pas génériquement à son sexe. Cette compréhension serait impossible sans la reconnaissance d'une vérité en soi que l'on s'efforçait de refouler, tant le prix à payer pour l'assumer semblait lourd. Il se trouve que la gémellité de ce processus permet aux deux protagonistes de se reconnaître en l'autre, de confronter sa solitude inéluctable... avec éventuellement un compagnon de marche. Cela aussi rappelle au lecteur de ne point borner sa perception d'autrui au seul handicap apparent, d'oublier son humanité.

J'ai entrepris de commenter ces polars sous l'angle de la répétition, tant me gêne ma lecture l'apparition du procédé de la surprise aux trois pages, qui me distraient de ce qui se joue à travers une intrigue. Avec ce roman, je me prends à trouver rafraîchissants au contraire ces retours en refrains, qui me permettent de mieux mesurer l'évolution qui se détache sur fond de similitudes. En prime, les redites des personnages (par opposition à celles du narrateur) font participer ici à l'anxiété, comme symptômes de celle-ci.

Et toi, à quand ton rendez-vous avec le noir? *Machiawase*, que traduit *rendez-vous*, s'écrit avec les caractères d'attente et de rencontre. Rencontrer autrui en état d'attente, quelle façon juste de suggérer l'état même de lecteur!

Kishi Yûsuke, *La leçon du mal (Aku no kyoten)*, trad. par Diane Durocher, 10/18, 2023

Variation sur le double thème du tueur en série et du meurtre en lieu clos, le roman repose davantage sur l'ingéniosité du meurtrier et la capacité de réactions des cibles, tout en peignant le milieu scolaire, que sur l'exploration des contradictions internes à chacun. S'y côtoient intérêt pour la réputation vs réalité des désirs et des moyens pris pour les satisfaire, rôle de la rumeur et chantage possible, récit bien ancré dans les sujets bien médiatisés des rapports sexuels prof/élève, aussi bien que du harcèlement. Plus que simple démonstration de rationalité, peinture de l'horreur, et de l'indifférence face à celle qu'on peut causer.

Le quartier de Nihonbashi à Tôkyô conserverait un air plus ancien qui serait source de curiosité pour les clients de diverses boutiques qui s'y trouvent. C'est aussi le nouveau quartier où Kaga, personnage récurrent d'Higashino, est muté.

« La fille du magasin de biscuits » s'ouvre par la présentation de personnages dont le quotidien gravite autour d'une boutique spécialisée dans un produit « typiquement » japonais, le *sembei*. Mais cet arrière-plan traditionnel, connoté donc de l'idée de répétition, est contredit par l'accumulation d'événements anormaux. D'abord, la météo, juin plus chaud qu'à l'accoutumée; ensuite, retour d'hôpital de Satoko, grand-mère de Nao, qui a perdu sa mère quand elle était à la maternelle. Or la grand-mère est affectée de deux maladies. Enfin, si petite-fille et grand-mère partagent une même impulsivité, la nature de ce trait de caractère fait qu'elles peuvent à tout moment réagir de manière imprévisible.

Que le facteur humain plus que le suspense soit au centre du récit se confirme du fait que le suspense ne tient en fin de la première partie, qu'à la condition de la grand-mère. Avec la deuxième entre en scène Kaga, mais, autre anomalie eu égard au genre, il tient un rôle effacé, agit en observateur. D'abord pour s'imprégner du lieu, ensuite parce que, fraîchement muté, il est au service des policiers chevronnés. Mais c'est bien un sens exceptionnel de l'observation (pourquoi les messieurs ont-ils un veston quand ils vont dans un sens, et pas, dans l'autre?) qui permettra de résoudre l'énigme du récit : non pas qui est le criminel, mais bien pourquoi l'agent d'assurances ne l'est pas. Ainsi dès la première nouvelle, le lecteur retrouve-t-il l'importance de la routine comme fond qui permet la mise en lumière de l'exceptionnel, ici dominant, même si, au départ, cela semble à propos de faits apparemment sans liens.

« L'apprenti du restaurant traditionnel » confirme cet intérêt pour le jeu humain; la première partie ne met en cause aucun crime. Un apprenti de dix-sept ans est dépeint, mal à l'aise à l'école, attiré par le métier de cuisinier, réduit aux tâches de plongeur et de service pour deux ans. Cette fois, c'est bien la routine qui l'emporte sur l'exceptionnel, i.e. la peinture de constantes dans les débuts d'un apprentissage à l'ancienne (cf la première nouvelle, et le *sembei*). L'élément surprenant tient à la singularité des êtres, tempérament de la patronne, froide avec lui, chaleureuse au point de paraître plus jeune avec les clients; patron vêtu comme un yakuza, demandant la complicité de l'apprenti pour cacher quelque chose à l'épouse. Pas vraiment de quoi avoir recours à la police.

Avec pratiquement la même mise en scène, dans le même costume, apparaît celui que le lecteur, à défaut de l'apprenti, reconnaît être Kaga. Et ce sont encore les policiers chevronnés qui font l'ouvrage, alors que notre héros observe. Mais alors que le lecteur pouvait se croire dans un recueil de nouvelles, cette mise en scène répétée, plus l'objet de l'enquête qui justifie que soit interrogé le jeune Shuhei, à savoir un meurtre, d'une femme de 45 ans, dans la même partie de la ville que la victime de la nouvelle précédente, à cause de tout cela, le lecteur se sait engagé dans un roman. Ces lieux « traditionnels » sont liés, et on peut penser que l'élimination des suspects constituera le cœur de chaque « nouvelle » ou section du récit global. Ici encore un comportement inédit aux yeux du protagoniste principal de la section lui découvre la complexité des êtres. Mais là où dans le premier cas, la bonne opinion que des personnages avaient du suspect se verra confirmée, avec révélation d'un trait de plus

à son actif, rien ne peut permettre au lecteur de croire qu'il en sera de même ici. Le suspense demeure donc.

On voit se dessiner la ligne narrative : autour de Kaga, progresse une enquête, par élimination de suspects ou de motifs, mais autour de protagonistes qui prennent le devant de la scène, se dessine le portrait des tensions et affections prenant des chemins détournés pour s'exprimer. Ici, épouse/maîtresse/mari deviennent occasion de saisir un aspect de la condition humaine.

« La jeune femme de la boutique de vaisselle ». Cette fois, ce sera le trio fils/mère/épouse du premier qui prendra le devant de la scène. Se confirme un parti pris de l'auteur pour donner du relief, en occasions inattendues, à des aspects tendres du caractère humain, à travers des tensions.

En même temps, on a plaisir à retrouver, tenace, Kaga dans sa quête d'éliminer les alternatives, sans oublier de demeurer assez humain pour instruire les personnes interrogées des conséquences pour elles de ses découvertes. Autrement dit, même si le meurtre d'une dame implique essentiellement ses proches et son assassin, c'est par le détour de personnages témoins que l'on approche de la résolution de l'énigme, et ce sont bien les habitants d'un quartier qui sont le sujet permanent du roman.

Le genre de la nouvelle correspond ici à autant de personnages et situations, qui deviennent récit unique du fait de leur interaction, à l'insu des divers protagonistes souvent, à leur étonnement et au nôtre toujours. Je songe à cette magnifique nouvelle de Shiga Naoya, « Giseiha » (« Les partisans de la Justice », trad. en anglais, pas encore en français : ma traduction ne serait pas au point pour être mis en ligne : puisses quelqu'un d'autres s'y mettre!), évocation d'un accident de chemin de fer, et du décès d'une petite fille, mais se centrant ni sur les victimes immédiates, mère et fille, ni sur les responsables potentiels, chef et conducteur de train, mais sur les témoins. Même en se disant que telle tension verra bien un dénouement, comme nous y ont préparé les deux premières sections, je reste amusé, parce que surpris et touché, de la résolution de la troisième situation.

« Le chien de l'horloger ». Kaga a déjà évoqué l'existence d'un chien dans le texte précédent, et horloger suggère en soi répétition. D'ailleurs la reconstruction d'emploi du temps du premier suspect, d'un second, de la troisième personne interrogée appartienne à la routine du travail policier, aux fondements de l'art d'enquêter, pour établir des preuves, dépasser le stade de l'intuition. Bien sûr, sur ce sujet, Matsumoto Seichô est celui qui m'a le plus marqué dans *Le rapide de Tokyo* par la façon dont le policier tire parti de l'horaire de chemin de fer.

Je me dis qu'ici aussi la réduction d'un personnage à ses traits dits constants va être démentie, mais la manière me surprend, tout en me confirmant dans la conviction que, jusqu'à la fin du roman, je ferai le tour du quartier, les nouveaux personnages occuperont le devant de la scène, le meurtre et la victime serviront de fils conducteurs.

Et mon plaisir viendra de voir comment Kaga, en arrière-plan, démonte le jeu des témoignages, comme le ferait un horloger de cette horloge à trois faces, indiquant l'heure avec synchronie parfaite : avec quel mécanisme? Oui, avec lequel, cet apprenti, ce mari, son épouse et leur fille mariée à un gendre indésiré finissent-ils par s'accorder?

« L'employée de la pâtisserie » a un air de familiarité, encore un lieu de bouffe et encore de nouveaux personnages qui seront le temps de cette section les acteurs principaux. Et en arrière-plan... Mais voici que nous approchons de la victime, les premiers protagonistes de la section cèdent leur place à ce fils, éloigné de sa mère, comme la fille de la précédente nouvelle l'était de son père. Par conséquent, je crois



voir venir un même... mécanisme, pour être en partie déjoué, et ce, en même temps que cette fois, au lieu d'être réduite au rang de victime, voisine, dont on ne connaît que le nom, cette fois, dis-je, la victime a un passé, une histoire à elle, celle d'un renoncement, celle d'un effet différent laissé sur le fils, au fil des révélations. Bien pris celui qui table sur les similitudes avec la nouvelle précédente pour anticiper la fin, du moins l'ai-je été. Pourtant, s'il y a un motif sous-jacent à toutes les histoires, c'est bien celui de la méprise, de la réduction des êtres à ce qu'ils se disent être.

« L'amie de la traductrice ». J'emploie le mot « nouvelle » comme synonyme de section (chacune est subdivisée en plusieurs parties, ce qui donne au rythme une légèreté qui éloigne de ce climat anxigène qu'en d'autres romans, Higashino, comme Andrée A. Michaud, réussit si bien à instaurer). Mais le titre ici donné renvoie à une fonction, voire à un métier, comme dans « L'employée de la pâtisserie ». Cette amie vit pourtant loin de Tokyo, à Seattle, et exerce un métier devenu particulièrement évocateur pour le fils de la victime et Kaga. Bien sûr, avec ce sens de la minutie que l'auteur prête à Kaga, je m'attends à un de ces raisonnements inspirés d'observations en apparence incompatibles; j'imagine aussi qu'on entrera dans la vie de cette amie plus que ce qui ne serait requis que pour les besoins de l'enquête. Autrement dit, Higashino/Kaga nous parleront de quelqu'un!

Eh bien, je me suis trompé quant à l'identité de l'amie impliquée, mais c'est bien une traductrice. Et la réconciliation insoupçonnée, le désir de dire je t'aime, voilé par des propos froids, découvert a posteriori, nourrit encore ce récit d'une amitié, d'un malentendu né de la rencontre par l'amie d'un homme aimé et qui l'aime.

Encore une fois Kaga, à partir d'un objet et du désir de comprendre l'intention jointe à sa présence dans l'histoire de la victime, permet d'apaiser la personne interrogée. Higashino me paraît recourir une première fois à ce qui me semble un procédé récurrent chez plusieurs auteurs japonais : la répétition, par un résumé, de l'état des connaissances : en littérature occidentale, et dans le polar, cela me paraît moins apparent et réservé à la préparation de la scène finale. Ici, on en est à la mi-récit, et le passage est très bref. D'ailleurs, il fait écho à d'autres, où plus légèrement l'auteur et son enquêteur reprennent un élément déjà dit, mais sans l'instance d'un Ito Ogawa, par exemple. Enfin, comme en ce chapitre, la délicatesse de la victime elle-même se révèle, la morte vit davantage à nos yeux!

« Le patron de la société de nettoyage ». Le titre n'est pas sans se prêter à ce nouvel arrivé, ce Kaga, qui, une à une, nettoie les indices, tout en restituant à ceux et celles qui y sont liés une part de leur Humanité, de la possibilité de donner cours à ce par quoi l'harmonie, l'affection sont possibles, même dans un monde où le meurtre l'est.

Mais cette fois, il s'agit plus immédiatement du mari de la victime. Une confrontation avec son fils à propos de la nature de ses liens avec Yuri, que la rumeur déclare la maîtresse du premier, la possibilité que cette liaison date d'avant le meurtre, font un moment de Nahiro, mari divorcé de la défunte et patron d'une entreprise de nettoyage, un suspect aux yeux de la police, voire de son fils.

En montage alterné, Higashino fait suivre une confrontation avec Yuri par le fils, s'achevant sur une révélation qu'elle est prête à lui communiquer, mais qu'on nous tait, à un échange entre Nahiro et Kaga : cela nous permettra d'apprendre la nature de la révélation faite par Yuri.

Cet hymne à la bienveillance qu'est tout le roman me surprend malgré tout par la manière dont chacun des conflits est amené à résolution. En même temps, de possible coupable éliminé à un autre, je ne peux que me demander qui peut bien, parmi ce qu'on a établi devoir être un familier, se présenter comme l'assassin! Le

recours au résumé survient encore : serait-ce l'annonce que l'on commence à brûler? Les 80 pages encore à lire laissent penser que non...

Pourtant comme lecteur je suis bien dans le sentiment d'une pente plus raide menant vers la fin. Et ce néophyte, annoncé par le titre japonais, plus spécifique en ce qu'il désigne un nouveau dans un milieu donné, et non la nouveauté en général, ce néophyte, par les derniers mots du chapitre, reçoit de la part de Nahiro une consécration qui vient conforter le sentiment du lecteur devant le brio de ce nouveau si précoce en son génie! On appréciera, au passage, combien père et fils, qui se perçoivent différents, ont en commun un parcours professionnel commandé moins par le programme conventionnel, mais la passion pour un domaine.

« Le client du magasin d'objets artisanaux ». Notons que le titre de ce chapitre résume un trait des commerces visités en ce roman : continuité temporelle, plaisir au travail bien fait, moins par désir de répondre à l'attente sociale, que par celui de se construire, soi, en unissant des capacités qui, sans cette fin, pourraient mener à la désintégration du soi, la perte du goût de donner sens à sa vie. Par ailleurs, il n'est pas innocent que le dernier commerce visité soit consacré aux jouets et aux toupies anciennes en particulier. Il n'y a pas, comme cela a été souvent le cas, seulement lieu de réfléchir à un alibi, mais à découvrir un objet plus intimement lié au crime. J'envisage autour de la page 287 que X devrait être le criminel, mais soupçonne aussi, aidé par cette question du statut de Kaga, si inférieur à son efficacité, un autre coupable associé. Enfin, on retrouve en ce chapitre aussi un inspecteur soucieux de la sensibilité des personnes qu'il interroge.

« Le policier de Nihonbashi » désigne-t-il Kaga ou Uesugi, son supérieur? Si la section s'ouvre par le point de vue du dernier et si le procédé de la répétition des moments forts se trouve justifié par le fait qu'elle constitue son point de vue sur les éléments, la confession du coupable, elle aussi recevant de la nature du témoin un éclairage neuf, reprend les éléments un à un pour ajouter la pièce manquante au puzzle. Et pourquoi Kaga prie-t-il Uesugi de l'accompagner à la pièce de théâtre où travaille le fils du suspect, sinon pour inviter à plus d'humanité ce supérieur?

Pourtant Higashino a réattisé le suspense en invoquant les points non éclaircis par lesdits aveux. L'avant-dernière division de ce chapitre implique un aveu d'Uesugi, manière d'inciter l'accusé à ne plus taire ce que le lecteur, j'imagine, aura pressenti, s'il reste attentif à la structure de base de chacune des « nouvelles », et ce, même si cette prévision ne change rien au plaisir de découvrir la nature singulière de ce qui a été jusqu'ici tenu sous couvert. Est-ce réussi? Demain je termine les quatre dernières pages...

Quatre pages qui apprennent moins sur les « coupables », que sur les motifs qui avaient mené à la résolution de l'affaire. Parmi eux, celui de faire d'une expérience douloureuse une source de connaissance, un ressort de l'empathie, un apport à l'art de faire parler un témoin, par exemple. Pas un coup d'éclat donc, mais bien une manière de finir en douceur, un appel à en rendre possible la manifestation autour de soi. S'appuyer sur la reconnaissance de la « répétition » en autrui de ce que l'on a vécu pour rompre le cycle de la répétition en soi!

Je ne peux que saluer cette invitation à voir, sous les diverses manières dont nous sommes froids, le potentiel de chaleur. Il me semble que ce roman est moins noir que les autres de cet auteur, tout en explorant et la noirceur liée au crime et celle qui tient à une pudeur, une peur de blesser.

Il y a, du point de vue des personnages, des répétitions, des habitudes, dont on voit combien la consolidation mène à la destruction, alors que d'autres jouent un rôle positif, dans la mesure où le regard reste éveillé, l'esprit conscient que tout ne se dit

pas dans l'apparence, mais que quelque chose aussi se dit des êtres par elle. Vigilance, ouverture à la possibilité de notre aveuglement, vérification par la répétition des hypothèses, insistance ici, donc répétition, dégagement là, donc innovation. Ni le neuf, ni le répétitif ne sont en soi ou bien ou mal dans l'univers d'Higashino.

Yokoyama Hideo, *Six-quatre, Rokuyon*, trad. Jacques Lalloz, J'ai lu, J2012/F2017

Le titre renvoie à la dernière année de l'ère Shôwa, celle qui vit le Japon passer du militarisme, à la guerre, à la défaite, à la reconstruction. Belle renaissance. Gâchée par le rapt d'une fillette, que l'on a retrouvé mutilée et morte, en dépit du fait que la rançon ait été payée.

Le roman ne débute pas vraiment par le récit de cet épisode, mais par l'évocation du trouble d'un policier, Mikami, qui, accompagnée de sa femme, Minako (ex-policier, apprendra-t-on) est convoqué pour vérifier si le corps d'une jeune noyée ne serait pas celui de leur fille disparue.

Si la comparaison entre fillette et jeune fille s'impose autour du thème de la disparition, et si, aux circonstances de la disparition de la seconde se joint l'ignorance où l'on demeure de l'identité du ravisseur de la première, l'ombre de répétition s'efface devant la singularité de chacun des récits.

On aura droit à celui de la remise de la rançon : ce sera pour mettre en évidence, outre l'ignorance de l'identité du ravisseur, en dépit de soupçons à l'endroit du frère du père de la kidnappée, l'ingéniosité de ce ravisseur, son utilisation de la connaissance du caractère singulier du cours d'une rivière, et de la position d'un pilier de pont sis juste où il faut pour autoriser une manœuvre qui permettra au kidnappeur de se saisir de la rançon impunément.

De même, si l'on voit s'esquisser brièvement l'ordre qui régit une section de police, avec son système hiérarchique, c'est pour plus minutieusement entrer dans les plans et tempéraments divers des membres. Aux hommes voués à la justice n'échappe point un souci de leur position particulière, plan de carrière ou désir d'être bien vu. En face, pas encore le criminel dont la chasse se poursuit, avec moins de moyens, 14 ans plus tard. Mais plutôt la meute de journalistes, réunis en un club, logé à même les locaux de la police et qui la traque. Car les journalistes se voient eux comme garants des droits à l'information, du droit de savoir des citoyens, chien de garde, pour ainsi dire, de l'intégrité de la police.

Or Mikami, le héros, se trouve déplacé précisément à un poste où il se trouve à l'intersection des deux pouvoirs. Perçu comme suspect par les deux, du fait de l'obligation où il est de fréquenter les deux! Responsable des communications, savoir que dire et que taire relève, en principe de lui. Mais en pratique, il se rend compte qu'il est objet de manipulation des leaders des deux groupes. Position singulière, qui oblige à une créativité définie par la capacité d'ajuster les intentions aux conditions toujours particulières créées par le présent.

Loin d'une image de la police comme corps unissant ses membres par la convergence d'un commun souci de justice, ou les journalistes par ceux de la quête d'une vérité qui semble le céder au désir de faire manchettes, au mépris des conséquences pour une accusée ou sa victime, on voit le brouhaha des relations interpersonnelles, le croisement des intentions poussant en sens contraires de chacun.

Que pense autrui? Pourquoi me parle-t-il ainsi? Se tait-il? Que cache tel ordre? Il n'y a de répétitions que dans ce que chacun projette comme tempérament à la personne qui soulève en lui ces questions. Et celles-ci même sont moins résultats d'une quête d'objectivité que fruits du tempérament de la personne qui s'interroge, et

du drame en cours dans sa vie personnelle. Ainsi la disparition d'Ayumi, fille de Mikami et Minako, influe-t-elle sur les décisions du père, là où théoriquement seul le représentant de la police avec la Presse devrait intervenir.

Les plus de six cents pages du roman prennent l'allure d'un reportage : on lit en page quatre que Yokoyama était chroniqueur judiciaire, et il y a quelque chose de la chronique de fait divers dans le ton de ce récit. Mais à ceci près que comme dans le journalisme à la Tom Wolfe, la plupart des traits de personnages sont donnés comme perçus par Mikami, nous le rendant plus proche, et nous entraînant à voir de son point de vue.

La venue du grand chef de la police nationale, le refus du père de la fillette assassinée de le recevoir, l'énigme de la destination et du sort de la fille de Mikami, tout cela interagit et devient occasion de voir, sous l'idéal d'harmonie et la réputation de solidarité des Japonais, le jeu des individualités et des intérêts particuliers, la manière dont l'obéissance aux ordres arrive à permettre la réalisation de vœux qui n'ont point affaire avec la quête de justice, en apparence, mais répondent aux fins des personnages.

Ayumi, victime, aux yeux de son père, de l'obligation de beauté faite aux femmes, apparaît comme avatar du poids du regard des autres, des suppositions que l'importance qui lui est accordée engendre. La dynamique du récit s'organise autour de cette appréhension, jusqu'à décider des enjeux moraux. Entre juger et être jugé, le mouvement est perpétuel. La constance de cette préoccupation, qui pourrait donner lieu à un sentiment de répétition, y échappe tant les singularités des situations et des liens entre personnages varient.

Pour faire changer un journaliste, quoi de mieux que la promesse d'une exclusivité, et donc d'une singularité, momentanée. Une « nouvelle », vieille sitôt qu'une fois diffusée...

Entre le diviser pour régner pratiqué par Mikami et le un pour tous de son opposant journaliste, c'est encore l'imprévisible incident qui l'emporte pour engager l'action vers ce que le héros redoutait. Bien entendu, au sens avoué d'un acte ou d'une décision, il faut joindre l'impact sur l'image que les autres auront de soi, et l'on revient au poids du regard d'autrui dans la construction de soi. Le romancier raconte comment l'individualité s'ajuste ou pas aux attentes, voire au code social. Comment la multiplicité des tempéraments et des personnalités anime cette réalité qui se présente sous un jour unifiée, dominée par la quête d'harmonie. Mais si la tradition japonaise insiste tant sur cet état, ne serait-ce pas par conscience de la résurgence toujours possible de l'anarchie et de la trahison et souvenir de tant d'épisodes passés?

L'opposition entre journalistes et policiers se radicalisent. Mais aussi celle des administratifs avec les enquêteurs, et Mikami se sent encore plus isolé, i.e. privé d'informations, par les deux partis. Pourquoi le grand chef de la police nationale vient-il dans sa ville? Soi-disant pour commémorer la disparition et la mort de la fillette, assurer le père de la volonté de traquer le tueur, même si le jour de la prescription approche.

Mais il y a autre chose, un mystérieux dossier Kôda, que les administratifs voudraient retrouver, que les enquêteurs tiennent caché. Du moins est-ce là le motif des dirigeants des deux factions. Ironiquement une part importante du récit constitue moins à traquer le kidnappeur qu'à découvrir ce qui décide les décideurs dans leur politique!

Yokoyama rappelle que tout tient toujours aux personnes : Mikami resserre sa cible sur le petit groupe auquel il appartenait et qui était de garde le jour de l'échange de la rançon. Il interroge sa mémoire pour trouver qui au juste était là, comment

chacun se comportait : toujours s'intéresser à la singularité des êtres, à la façon dont elle modelait le rôle. Tous policiers, certes, mais chacun insufflant au rôle défini par la loi un caractère unique.

Incidemment, la place des femmes dans le corps policier, leur solidarité entre elles encouragée par le fait qu'elles soient minoritaires, le statut différent des techniciens étrangers aux rivalités entre administratifs et enquêteurs, la coutume d'allouer des logements de fonctions selon le statut marital des agents, une foule de données sur les conditions de pratique de leur métier se trouvent évoqués.

Et, bien sûr, en écho des préoccupations d'Ayumi, la fille aimée, disparue, le regard désabusé de Mikami sur son reflet, ce visage qui se dégrade, déjà laid, auquel la fille ne souffre pas de ressembler. Ô, qu'est-elle devenue? Est-elle encore vivante?

Le père de la fillette a dû connaître ces inquiétudes, et maintenant il en veut à tout le corps policier. Pourquoi? Quelque chose assure Mikami qu'il n'y a pas là simple dépit due à l'incompétence du corps de police. Il y a eu un froid, un revirement d'attitude du père doublement en deuil. Mikami lui-même ne se sent-il pas seul, marionnette aux mains des dirigeants des deux factions?

Yokoyama persiste à colorer des interrogations de son héros la relation des faits, favorisant notre désir de seconder ce héros manœuvré, qui voudrait désespérément comprendre à quelle fin.

Répétition il y a : elle prend la forme du harcèlement. De la surveillance chronique d'un policier forcé à la démission, pour qu'il garde silence. Obliger au silence devient une arme de protection, la parole une de menace. Le retour des mêmes questions, pour le héros, exprime au contraire une détermination à éclaircir une énigme, celle de l'identité du tueur de la fillette, doublée de celle du motif des chefs de police de camoufler des faits, triplée par celle de l'état de sa fille.

Ainsi périodiquement se croisent ces trois préoccupations, en une répétition qui prend des vertus incantatoires. Mikami ne pourra échapper que par la vérité que l'on tient délibérément cachée. Une volonté contre d'autres.

Le récit se densifie, chaque personnage est confronté dans ses convictions, ses intérêts propres. Le besoin de protéger les siens l'emporte sur celui de respecter sa conscience, ou alors, lui cède, tant l'être de la personne demeure défini par ce sens du vrai et de la justice.

Tensions entre individus et discours généralisateur, élans singuliers et consignes. Ma fascination tient à ce que tant du récit concerne la vie interne des policiers plus que la quête du tueur, dont la vérité tient à ce que cache la hiérarchie.

Mikami, flic par vocation, se voit confronté à la question de savoir ce qui fonde ce qu'il vit comme une vocation : est-ce bien le désir de justice, ne serait-ce pas plutôt celui de chasser et d'être apprécié pour cela, qui mène le policier? Mais alors, dans le présent de la chasse, que fuit le chasseur?

À quelques reprises, effet de la pression ou du refoulement, Mikami voit s'échapper des larmes, un aveu, une question relative à ce qu'il découvre être une habitude. Ce qui se refuse au calcul et à l'abstraction, voilà ce qu'Ayumi, ou son épouse ou le père de l'assassinée lui réclame. Voire ses collaborateurs proches.

Isolé, donc coupé d'informations, lui qui a pour mission d'agir en intermédiaires avec les médias et la police, voici qu'il se trouve emporté, dans sa vie dite privée comme dans sa vie dite publique, emporté par des émotions qui questionnent ses projets. Ce questionnement se définit un peu mieux par la visite à un mentor, lui-même pourtant, du fait de sa retraite, de ce qu'il n'est plus utile, coupé d'informations.

Je ne puis m'empêcher d'inclure dans la trame du récit ma propre interrogation sur le rapport entre langue et réalité désignée par les mots, entre abstraction qui, en dépouillant du trop singulier, rend possible la généralisation, et singularité qui résiste à toute généralisation. En ce sens, le retrait d'Ayumi, adolescente, puis sa férocité verbale dans la manière d'interpeller son père, apparaît comme une invitation adressée à celui-ci de s'ouvrir à tout ce qu'il est, à laisser se dire ce qui échappe aux catégories et à l'image du père qu'il se fait, au profit de la vérité complexe de l'homme qu'il est, père, mais pas que, et père avec ce qu'il est. J'accorde ici plus d'importance à la jeune fille que celle qu'elle tient dans le récit, tant Yokoyama jusqu'à présent, page 400, est parcimonieux dans l'évocation de la fille du policier. Mais suffisamment explicite sur la nature des moments associées à elle, qu'il me semble justifié de faire les rapprochements ici amorcés. Car ce qui rend prenante la lecture, à mes yeux, c'est la convergence des énigmes, leur rencontre en une même conscience, qui ne peut que les faire interagir, en sorte que ce qui se révèle à propos d'une éclaire en retour les deux autres.

Et ce développement de ma pensée parallèle me mène à établir un lien avec tout un courant de la sensibilité japonaise, réfractaire à la théorie, méfiant des généralisations, amoureux du particulier, de l'enracinement. Cela se vérifie jusque dans l'enjeu des rivalités entre enquêteurs et administratifs, l'existence d'une police régionale, ayant un chef issu de la région ou police nationale, avec un chef parachuté. Jeu de la solidarité des moments éprouvés ensemble versus l'importance de la fonction, nonobstant les liens entre gens.

Ici, l'étranger n'est pas celui qui vient d'outremer, mais du département voisin, de la capitale, sans prendre en compte le vécu propre des gens du lieu. On voit comment le même appel à l'humanité peut servir une tentation chauvine de se resserrer, tout comme celle de l'universalité peut conduire à une insensibilité aux êtres singuliers.

J'y retrouve mon sentiment de la nécessité d'une danse entre diversité et uniformité, singularité et universalité, nécessité d'une attention constante à ces deux dimensions, dont l'oubli d'une entraîne une simplification, un dérapage.

Mais cela, ce n'est que l'opinion renforcée par ma lecture, pas celle du roman, qui pose la question de la tension entre les deux forces, et la difficulté d'y être sensible. La tendance du récit serait d'inviter à choisir de rester au plus près de ce qui autorise l'expression sincère de ce qui trouble comme de ce qui réjouit, plutôt que celle qui ne répond qu'au désir de satisfaire aux attentes de qui peut décider de sa carrière. Au risque paradoxal de devoir renoncer peut-être à être de la police, donc du parti censé défendre la justice, si pour y rester il faut se mentir à soi, donc manquer à l'esprit de justice.

Mikami, résolu à prendre le parti du singulier, au nom même de la justice, au risque de s'aliéner patrons et collègues et journalistes, devient incarnation du propre de l'être humain. Le consentement à jouer franc jeu, avec le risque d'être manipulé qu'il implique, lui paraît mieux à même de répondre à ce qu'il sent être la réalité. La confrontation avec les journalistes, où se déploient les conséquences du choix de la transparence, donne lieu à des moments prenants, mais précède ce qui semble conséquence logique, la remise en question de son couple et de son aptitude à la paternité, reprise encore, mais cette fois après révélation de sa capacité d'être autrement qu'il n'a été avec sa fille.

Ce que Yokoyama place au cœur du désir humain, c'est le désir d'avoir affaire à quelqu'un, pas à une fonction, pas à une idée de soi conforme à celle qui serait attendue du rôle que l'on tient. Que l'on reste quelqu'un, sous l'habit de journaliste,

de policier, de scientifique. Vivant. Conscient de limites, disposé à reconnaître son impuissance ou son ignorance. Parsemés jusqu'ici entre des blocs de confrontations, de tels moments où la vérité de notre condition apparaît se voient consacrés plus de temps dans le récit. On entre dans l'histoire des individus, telle qu'ils se la racontent. Ce que l'on sait cache tant de choses. Et encore une fois l'unité de l'être fait en sorte que des situations qui constituent des histoires séparées les fondent; les prises de conscience qu'entraîne l'une éclairent d'autres, obligent chaque fois Mikami à revenir sur ce qu'il est, désire ou masque ou proclame, au profit d'autres désirs.

Le dédoublement, le fait de rapporter à ses rapports avec Ayumi ce qu'il vit avec Hiyoshi, le hikikomori humilié par son patron immédiat, accusé par son erreur d'être LE responsable de la mort de la fillette, rend au recours à la répétition une de ses forces. La comparaison sur fond de similitude fait ressortir la singularité. La répétition permet de vérifier s'il y a de l'inédit.

Ainsi le fait de faire quotidiennement ma marche, acte routinier, répétitif, en vérité devient, parce qu'il s'opère sur le même trajet, occasion de découvrir mes aveuglements antérieurs : je n'avais jamais remarqué ceci, écouté cela. Mais surtout, avec l'âge, le ralentissement de mon pas, cet acte voulu le même ne l'est plus tout à fait, et me laisse pourtant la joie d'encore pouvoir le faire.

Ainsi l'épouse de Mikami peut-elle, à l'entendre parler à Hiyoshi, ce reclus qui consent pour la première fois à écouter autrui, de qui il se sent écouté, contredire Mikami, qui se dit qu'il devrait pouvoir, aurait dû faire avec sa fille ce qu'il vient de réaliser avec un inconnu. Minako oppose à ce rapprochement le fait que les liens du sang ne sont point garants d'une communication plus simple, voire possible, que peut-être un autre sera pour elle ce qu'il a été pour Hiyoshi, et que la mère de celui-ci n'aura su être pour lui. On voit qu'un dédoublement en appelle un autre, une comparaison sur un point donne lieu de prendre conscience d'un autre rapprochement possible. Et ainsi, loin d'être monotone, la répétition devient occasion de renouveler le jugement.

Le duel entre police régionale et administration nationale va donner lieu à la plus spectaculaire répétition : la première retourne en motif d'annulation ce qui en était un d'invitation, celle de la visite du grand patron de la police nationale en région. Mais le même duel rend possible le surgissement d'un autre motif à l'action qu'incarne le six-quatre du titre. Pourquoi ce lien direct avec ce qui s'est passé quatorze ans plus tôt? S'agit-il bien d'une imitation effective, et si oui, pourquoi y avoir recours, quel est l'intérêt du criminel? Serait-ce le même, qui répéterait le geste dont il est sorti impuni? Ou profiterait-on de l'énigme de son identité pour utiliser le simulacre à des fins politiques?

Mikami, enfermé dans sa nouvelle position, commence par supposer des intentions à ceux dont il se sait suspect, pour revoir son interprétation de ce nouveau six-quatre. Ainsi voit-on comment la force de l'habitude ou de l'impact d'une expérience entraîne à chercher ou reconnaître ce qui ressemble à notre expérience. Le réel oblige encore une fois à sortir du cycle de l'habitude, cette autre forme de répétition. Mais le changement dans l'imagination des possibles renvoie Mikami à son désir de fidélité : entre deux hypothèses, privilégier celle qui répond au devoir qu'est censée accomplir la police plutôt qu'à l'intérêt du corps de police.

Habile à créer un univers de tension, Yokoyama nous fait suivre les allers et venues d'un porte-parole entre deux lieux d'un même bâtiment. Il transforme ainsi un lieu clos, assez vaste pour rassembler quelques centaines de personnes en terrain de courses, condense l'ambiance de précipitation en soumettant le dit porte-parole au feu des questions de journalistes. L'action se déroule en un lieu semblable pendant une

centaine de pages, pour soudain accélérer. Nous voici dans un camion d'écoute, en route, suivant le père de la soi-disant kidnappée, avec la rançon. Mené par le bout du nez par un ravisseur qui, après s'être inspiré du mode de déroulement de six-quatre, se voit obligé d'improviser, surpris lui-même par un manque de répétition...

Celle-ci revient, comme mode de référence, à une fréquence plus « répétée » que jamais, plus on approche du dénouement. La manière de se laver les mains de l'un, celle de dire « Tu as des ennuis » d'une autre, définit chaque fois un caractère, comme si l'identité tenait précisément au retour d'un processus, si inscrit dans la personnalité, qu'il signale la présence de l'individu à quiconque le remarque. Mais se confirme cette sensation que le même permet la mise en lumière du différent : le timbre de voix portant sur les mêmes mots et la même question dénote une différence significative. Les groupes eux-mêmes agissent comme des individus, même l'anarchie répond à un déroulement prévisible d'une certaine façon, une fois l'expérience faite de la façon dont un groupe se dissout face à une frustration.

À une centaine de pages de la fin, le suspense devient tel, qu'on se prend, du moins c'est mon cas, à hausser le rythme de lecture, comme si j'étais moi-même dans la voiture d'écoute.

Et à m'identifier à Mikami, à la fois tenté de redevenir le policier chasseur (qui suppute) et de rester le communicateur qui relie les agents de la station mobile au reste du monde, via les journalistes. Le recours à des fragments de communication entre enquêteurs entrecoupe le récit des interactions entre Mikami et ses collègues et celui de la course dans les rues. À cinq pages d'une révélation capitale, rien ne signale qu'elle aura lieu, d'autant plus que le volume des pages à lire laisse penser que cette résolution ne clôt pas l'enquête. Art du suspense.

L'identification du responsable de l'enlèvement qui célèbre celui du six-quatre répond tout à fait aux principes de narration de ce genre. Mais il échappe à la seule ingéniosité, car il repose sur le fil conducteur de l'expérience de Mikami : la découverte de son humanité, i.e. la reconnaissance que son identité doit imprimer sa marque sur le rôle et non être un décalque de l'abstraction qui le définit. Si l'on se prétend au service de la personne, alors c'est à elle que l'on doit s'adresser, telle qu'elle est et non telle qu'elle se réduit aux traits qu'on en saisit. Arrosee arrosée, le criminel se voit placé dans la position de la victime.

Roman de l'empathie, *Six-quatre*, qui démarre autour de l'importance de la singularité, se termine sur celle-ci, mais renforcée par l'expérience de la répétition. C'est d'ailleurs par la répétition d'un même geste que la personne qui résout l'énigme du six-quatre s'assure de l'identité du criminel, i.e. reconnaît un trait déjà remarqué. Le fait qu'un seul homme réussisse là où tout un corps de police a échoué renvoie aussi à l'engagement né d'un lien plutôt que d'une abstraction, de moments partagés, plutôt que de cause. Il en est de même pour le petit groupe des policiers affectés aux comminations avec la Presse, qui se soude du fait de la confiance du fait : celle-ci s'exprime par l'exposition de soi, avec ce qui contredit ce que son rôle appelle d'assurance, par exposition de sa vulnérabilité. Risque il y a, assure-t-on via le récit, à ainsi procéder, de devenir marionnette. Mais c'est y avoir succombé que de ne pas le prendre, ce risque, tant que l'on agit selon le seul diktat du discours officiel.

Si le roman commence avec la fin de l'ère Shôwa, il évoque, mine de rien, tout ce par quoi l'innovation technologique affecte le travail et les relations humaines de l'ère Heisei. Incidemment, l'innovation technologique, jusque dans les communications (moyens de transport, téléphones avec afficheurs, GPS), paradoxalement rend plus immédiat l'échange entre les gens, mais aussi accentue la possibilité de voiler son identité, d'harcéler, de distraire, voire d'accorder primauté à



la réactivité plutôt qu'à l'écoute. La vitesse tend à réduire la capacité de présence interactive, prend le pas sur la patience d'écouter. Et la victoire, si l'on peut dire, appartient pourtant, ici, à celui qui aura su pratiquer cette dernière.

Ce roman forme avec *Lady Joker* un formidable portrait de la dynamique relation qu'entretient, au Japon, l'individu avec l'organisation dont il se réclame. Une dizaine d'années sépare cette lecture de ma première. Un léger sentiment de déjà-vu m'habitait, et l'identité du dernier « ravisseur » m'était revenue bien avant la fin, sans que, pour autant, ne faiblisse mon sentiment de lire pour la première fois les échanges entre factions et même la course-poursuite vécue de l'intérieur du camion d'écoute. C'est dire l'intérêt que j'y ai pris, peut-être avivé de la traque des métamorphoses de la répétition.

Nakamura Fuminori, *Le revolver*, trad. Myriam Dartois-Ako, Picquier poche, J2012/F2015-2017

Le narrateur, Nishikawa, agit sans comprendre pourquoi, invoque souvent le mot « peut-être », marche sous la pluie alors qu'il songe rentrer à l'abri. Pluie comme répétition, double de celle du défilement de pensées, qui le ramènent au mystère de ce qui le motive.

Et puis il raconte comment la découverte d'un revolver, arme capable, notons-le de suite, de répéter les tirs, change son rapport à la vie. L'alliance beauté formelle et arme destinée à la mort le ravit. Cette création américaine, le colt, évoquée alors qu'il vient de résumer les propos d'un cours sur l'américanisation du monde, il la perçoit, sans l'explicitier, dans la foulée d'un héritage à l'imaginaire marqué par le sabre. Le revolver permet de tuer à distance, avec moins de risques, en évitant de se « salir » au contact du corps. Cette obsession de pureté ne se traduit-elle pas par l'attention donnée à cet objet pour lequel il projette l'achat d'un mouchoir blanc (couleur de la mort au Japon) et noir, ce dernier pour nettoyer (donc ne pas laisser de traces visibles de saletés).

Au cours ou en draguant, il se voit agir, jamais tout entier à ce qu'il fait, comme dédoublé. D'ailleurs il souligne que le bonheur à trouver le revolver se traduit par un déchirement. De nature, il apparaît comme un être compartimenté, dispersé. Jusqu'à ce que cet objet focalise sa vie, lui ouvre des possibles.

Est-ce hasard si la première cible, il l'imagine en femme, pour aussitôt avouer qu'il n'a pas particulièrement désir de tuer une femme. Seulement de mettre fin à la vie. Mais il a cette suite de pensées tout juste après un appel de sa mère, dont, en dépit de ses remords à ce faire, il interrompt la conversation téléphonique. C'est bien la vie qui lui pose un problème que, jusqu'à présent, il ne confronte pas de près. Il assume simplement la suite, la répétition de pensées, l'une chasse l'autre.

Du coup, s'il note la succession de nouvelles qui nous promènent d'un hôpital d'Afghanistan à la découverte du corps même de l'homme auprès de qui il a trouvé le revolver, le narrateur se trouve illustrer la justesse du propos : on s'habitue à tout, propos qu'il cite. Le monde moderne serait donc à l'image du narrateur, défilant images, « nouvelles », comme autant de redites, la nouveauté chassant la nouveauté, suscitant l'ennui, d'autant que l'on s'occupe à autre chose, boire un café, tandis que l'on assiste à la violence du monde.

Sortir du cycle du connu, ouvrir à une expérience nouvelle, échapper à la lassitude que la répétition de nouveautés entraîne, telle est le rêve du narrateur, : condamné à l'avance à ne le point atteindre.

Voici les derniers mots du paragraphe qui consacre l'impact de la découverte et de la saisie de l'arme : « Elle allait sûrement m'amener vers un ailleurs, c'est-à-dire ouvrir un monde enclos en moi, elle me semblait déborder de possibles. » p.18. On retient l'opposition enclos et déborder et ce « sûrement » nuancé de ce « semblait », du moins est-ce ce qui frappe en traduction.

La traduction renforce-t-elle ce rappel du revolver comme source d'inspiration? Tirer un coup, tirer sur sa cigarette reviennent. De même le rappel du flux de nouvelles auxquelles, étant donné leur nombre et l'éloignement physique, Nishikawa ne se sent pas attaché.

Ce que l'arme, à ses yeux, induit magiquement à vivre, c'est un univers où un imprévu concret peut survenir. Le fait d'avoir l'arme ne fait pas qu'ouvrir des possibles : elle fait de lui un suspect, puisque seul il sait qu'il y avait, auprès de ce corps trouvé abattu, un revolver. Peut-être y a-t-il eu suicide et non assassinat, comme l'absence de l'arme conduit les policiers à le penser. Mais aussi bien le port de l'arme le rend suspect, s'il est fouillé, capable de meurtre, s'il perd patience. Entre se savoir possédant ou être possédé, l'écart semble mince, pour cet homme : la perspective de devoir répéter un acte comme le coût ne lui est-elle pas source de fatigue anticipée? Et s'il se défend de prévoir, il aime bien jongler avec les possibles, mais préfère quand ceux-ci proviennent d'une situation où il se place, voire où le met le simple fait de se promener avec ce revolver.

Il est remarquable que cet ennui semble celui des femmes qu'il drague par amusement. L'une d'elle, à la remarque selon laquelle il doit être magnifique de parler anglais, signale d'abord que cela permet simplement de parler à des anglophones. Bientôt cet apprentissage sera inutile, puisque l'intelligence artificielle servira de traductrice... Ainsi la capacité de répéter sans casser, bloquer, s'ennuyer, devient une vertu. La machine, un idéal...

Reste pour échapper à cette pensée réductionniste, les impulsions, les sensations, la quête du « *thrill* », ici satisfaite par la simple possession d'une arme. Seulement, comme le veut la remarque de je ne sais plus quel cinéaste, j'incline pour Hitchcock, si une arme est présentée en début de film dans le champ de la caméra, il faut qu'elle serve. L'injonction d'agir ne peut qu'interpeller celui qui invoque d'abord la seule perspective de possibles. Poser un geste, se sentir dans le mouvement, rassembler enfin les diverses facettes de lui-même, me dis-je.

Le romancier excelle à faire en sorte que les surprises proviennent du questionnement et du mode de pensée du narrateur. Un point tournant survient lors d'un second appel de la mère : celle-ci, au contraire de son habitude, prend la peine de le rejoindre sur son cellulaire. Il y aurait donc urgence? Elle finit par le surprendre, avec ce dont il ignorait tout, mais elle nous surprend encore plus en évoquant un fait tenu caché jusque-là par le narrateur. La réalité ainsi désignée renvoie à un traumatisme d'enfance où, enfant, le narrateur a pris une décision, celle du parti pris de l'indifférence. Or qu'il y ait eu choix, il ne saurait l'oublier...

En lui, une déchirure paradoxale s'installe, toujours active. Et la répétition en tire ses couleurs.

Tantôt, elle signale une forme de mécanisation du fonctionnement de l'esprit et du corps, se qualifie alors d'engrenage, et annonce une dépersonnalisation, une chosification du narrateur, quasi robotisé. Tantôt, elle exprime la conséquence d'une pulsion aussi forte que celle de vivre, une quête de volupté qui réclame répétition. Comme celle de tenir une arme à la main. De tirer. Moment où cet être dissocié, qui se garde de tout attachement puisque tout être peut disparaître, l'abandonner, moment, dis-je, où il se sent un. Comme si plus qu'un problème identitaire, incarné par ce

traumatisme d'enfance, il éprouvait une difficulté à se sentir un, unifié, avec toutes ses aspirations et facultés agissant de concert.

Mais la répétition devient horizon redoutable, dont Nishikawa se défend autant que de ce souvenir d'enfance : en tirant une première fois sur un être vivant, il sait qu'il en viendra à vouloir refaire l'action. Et un policier le cernera, lui donnera une idée de son cheminement de pensée, le préviendra de la nécessité de se défaire de l'arme, sans quoi il ne pourra que céder à cette pulsion de tir.

L'arme est une personne, plus qu'un objet, mais le lecteur voit là une projection, sait bien que le narrateur se défend en projetant sur l'objet un élan qui vient de lui, d'un choix fait, à la suite d'une peine : ainsi se raconte-t-il du moins son histoire. Et s'il invoque la volonté maléfique de l'objet pour justifier qu'il en vienne à tirer, il ne se fait pas problème de convoquer toutes les formes de conditionnement que sociologues et psychologues et philosophes invoquent pour expliquer, sinon justifier la criminalité : économie, sociologie, psychologie, que de conditionnements érodent la contribution de la conscience. Mais celle-ci, toujours là, se rappelle à elle-même qu'elle a, a eu, aura toujours le choix. Est-ce si vrai? Retour des questions : épuisement de l'esprit conduit à savoir plus que ce qu'il ne peut aimer, comme le rappelait Ernest Gagnon, commentant *Tristan et Iseut*.

Ici, avec Iseut, dont on pourrait penser qu'il y en a deux, l'une l'emporte, celle avec laquelle le narrateur se prescrit littéralement de prendre son temps, celle qui lit en son désarroi, enregistre ses absences, sans pouvoir les expliquer. Mais si le narrateur se disculpe en invoquant l'influence de l'arme fétichée ou de pressions extérieures, il est néanmoins objet de sollicitations affectueuses de ses parents, et surtout de ce policier qui lit en son jeu, joue au chat et à la souris, à propos de l'assassinat, justement, d'un chat. À ceci près, que le narrateur, cette fois, est la cible. Pourrait l'aider cette Yûko, qui saisit son désarroi, sans en connaître la cause, s'intéresse à lui.

Mais ces secours extérieurs ne peuvent rien contre l'implacable mouvement d'horlogerie lancé par cette compulsions. Plus forte que la raison, car le raisonnement selon lequel rien n'ayant de sens, pourquoi le meurtre serait-il interdit, n'entraîne pas une justification, puisque la même prémisse ferait qu'il n'y aurait pas non plus nécessité de tirer...

La peine subie enfant, la déchirure amorcée alors, la fixation en un moyen de défense d'un mécanisme de protection qui se retourne à la longue contre l'enfant devenu adulte auront raison du raisonnement, voire de l'illumination, sur le moment libératrice, par laquelle le porteur d'odeur d'enfant compte plus qu'idée, met en branle le corps; une nausée répond à telle présence, qui provoque réminiscence : l'animalité conjuguée à la capacité du cerveau de se réduire, pour ainsi dire, à une mécanique semble plus déterminante que la volonté individuelle.

Le romancier rappelle que l'existence même, et à échelle industrielle, du revolver entraîne une justification de la légitimité de son recours...

Quel animal sommes-nous, de quel prix notre capacité de réflexion, de quel champ dispose notre liberté?

D'un côté le prévisible permet d'orienter une action, mais ennuie du fait que celle-ci devient sans surprise. De l'autre l'imprévisible excite l'esprit, lui fait oublier son sentiment de vacuité par obligation de se concentrer sur un objectif. Mais il peut compromettre l'atteinte de la cible! Entre les deux, le narrateur oscille, rongé, comme il le dit lui-même, par une procrastination, dont le lecteur pressent qu'elle résulte du moyen même élu par un enfant pour se refaire – ou tenter de se refaire.

Oyamada Haruko, *Le trou*, Christian Bourgois, trad. Serge Chupin, 2023 (Japon *Ana*, 2013).

Lu juste avant le Yokomizo Seichi, sans être un polar, ce roman plonge l'héroïne dans un milieu familial, celui de son mari, dont elle découvre à quel point elle l'ignorait. Du beau-frère exclus, au grand-père dont la mort rassemblera un village sous une apparente solidarité et une réelle expression d'esprits prêts à juger sur les formes, sans compter l'évaluation négative faite par la belle-mère de cette expression de sympathie, l'auteure nous promène, au rythme de la vie d'un village, dans l'imaginaire d'une héroïne coincée entre un code qui définirait ce qu'une femme doit être, ses impulsions qui lui font découvrir ses sentiments réels, et les aveux d'une collègue qui regrette ne pouvoir tenir le rôle traditionnel! Ici, le code est certes rendu responsable du destin des êtres. Mais la réaction de chacun, au réel comme au code, la tension entre les aspirations pas toutes orientées dans le même sens, jouent un plus grand rôle.

Ce roman m'a moins captivé que *L'Usine*, Christian Bourgois, 2021 (Japon, *Kôjô*, 2010/2014) de la même auteure. Ici le caractère répétitif, l'environnement rationaliste du milieu de travail s'oppose à la capacité de la nature, via espèces animales nouvelles, mutées, à s'ajuster, au mépris des besoins humains, comme en parallèles. Cette usine ville, autarcique d'aspiration, s'étouffe d'elle-même, inconsciente de ce qu'elle génère au nom de l'efficacité. Mais on retrouve dans les deux romans cette sensibilité aux bruissements, éléments naturels, à leur manière de dominer le décor artificiellement construit, et aussi un trio de personnages solitaires, dont nous partageons les humeurs. Ambiance de sourde angoisse plus accentuée que dans *Le trou*, où toutefois on ressent aussi, comme si le personnage s'enlisait, une lente absorption de l'individualité en ce qui la distingue par un mouvement dont elle est part, celui de la communauté au sein de laquelle elle vit.

Higashino Keigo, *Les sept divinités du bonheur*, trad. Sophie Refle, Babel noir, J2014/F2022

*Kirin no Tsubasa/Les ailes de Kirin/Les ailes de la girafe*. Le titre originel a un air insolite par sa singularité (qu'une girafe ait des ailes, certes, mais aussi qu'est ce *Kirin*, plus connu en Occident et restaurants japonais comme nom d'une bière) que ne rend pas tout à fait le titre français, plus englobant (sept), plus en contraste avec un polar (bonheur). Les deux titres font intervenir des « puissances » mythiques, donc préservent et annoncent une part d'indicible.

Higashino, dès le premier chapitre, resserre le sens du mot *Kirin* : il s'agit bien de cette chimère mi-lion, mi-dragon, mais qui apparaît sous forme de sculpture en ce lieu précis, le pont de Nihonbashi à Tôkyô, à une heure précise, neuf heures du soir. Lieu et temps pointilleusement indiqués annoncent un des talents d'une des figures récurrentes de cet auteur, l'inspecteur Kaga, pour le moment absent. C'est la victime et le policier qui la trouvera qui sont les premiers personnages. Mais l'auteur note qu'habituellement le pont est, si rarement parcouru de piétons, fréquemment achalandé de voitures.

L'insolite se déploie donc sur fond de ce que l'on présume « normal ».

Cet homme titube, et ce qui titube à telle heure est souvent un homme saoul, il le doit donc être. Contraste avec la réalité. D'abord vu de dos, l'homme cachait en sa poitrine un couteau profondément planté. Autre recours à la répétition comme moteur

de surprise. Le chapitre deux enchaîne sur un tout autre lieu, avec deux personnages principaux, qu'on découvre être l'inspecteur Kaga et une amie, qui fut infirmière de son père, et voudrait – peut-être – devenir davantage pour lui.

C'est l'observation d'une action bien concrète d'un client du café où le couple se rencontre qui rappelle au familier de Kaga et apprend au nouveau lecteur la puissance de déduction du héros, mais aussi combien elle est au service du besoin d'aider, sans tarder.

La figure morale de ce justicier est peinte à partir également de son rapport à son père défunt, à l'organisation de funérailles.

D'un lieu emblématique de Tôkyô, nous sommes donc passés à une action incontournable de la vie, le deuil. Or le chapitre trois nous rend témoins de celui de la famille de la victime du chapitre un, en même temps que du recours à la méthode de l'interrogation par les commissaires, puis encore par Kaga. L'habileté d'Higashino est de raconter la scène du point de vue d'un fils qui houspille sa mère devant son manque de suite dans les idées, puis songe aux problèmes qui suivront le deuil, à l'écart entre propos tenus par sa sœur et sa mère à propos de leur père de son vivant et à leur comportement à la découverte de sa mort. Ambiguïté humaine : perte d'un être, triste en soi, crainte de ce qui changera pour soi par suite de cette perte. Pour identifier les biens du défunt, on s'appuie sur la reconnaissance d'objets qui, chacun, rappelle une habitude. Sinon, comme cet appareil photo, étonne parce qu'il ne relève pas d'une activité répétée, du moins connue de ses proches.

La victime et sa famille, les enquêteurs aussi, chacun se définit par au moins un trait, une « habitude ». Cela demeurera le cas du suspect, qu'on découvrira avoir été frappé alors qu'il tentait d'échapper à la police. Il avait sur lui des papiers de la victime. Le page quatre de couverture annonce déjà au lecteur que Kaga doute de la culpabilité de ce suspect comme assassin. Mais l'originalité du récit est de nous le présenter, ni en personne, ni par le témoignage de ce que sauraient les enquêteurs, mais par les pensées de sa copine, inquiète d'un coup de téléphone elliptique reçu à 11 heures le soir du crime, suivi de l'intervention, toujours par téléphone, d'un policier l'interrogeant. C'est sa manière d'apprendre et le meurtre et la suspicion qui pèse sur son amoureux, qui nous est racontée.

Cela donne le temps au narrateur de nous attacher aux personnages, encore une fois, par les « détails » : la vie concrète des protagonistes tient en partie à cette enfance d'enfants abandonnés tôt, sensibles aux difficultés de leur parcours respectif. Et cela rend le lecteur d'autant plus empathique au suspect qu'il le voit à travers les yeux de son aimée et amante. Sidérée que l'amoureux soit soupçonné d'une violence si contraire à ses « habitudes ».

Mais que savons-nous de la vie de nos proches quand ils ne sont pas sous nos yeux? Pourquoi la victime se trouvait-elle en ce quartier où elle n'avait aucune raison d'aller, et son épouse dit-elle vrai quand elle affirme ne rien savoir? De même le suspect peut-il expliquer comment il se trouve en possession de documents de la victime? Son amoureux ne sait pas même, pas plus que lui, semble-t-il, le motif de ce licenciement, qui les a réduits à tirer le diable par la queue.

Ainsi économie et histoire familiale forment un arrière-plan évoqué en petites touches, susceptibles de nous rendre à nous-mêmes ou plus sympathique le suspect ou plus suspect encore! Clarifier ne lève donc pas automatiquement le voile, peut en déposer un autre. Tout comme la répétition peut entraîner ici du mal, là du bien, et tantôt définir une perception, tantôt empêcher qu'on ne la cerne totalement.

Incidentement, à quelques reprises, une note de bas de page vient titiller la mémoire du familier d'Higashino et exciter celle du néophyte : on y précise l'oeuvre à

laquelle renvoie une allusion à une enquête précédente. Ainsi la répétition, invitation à la complicité, est-elle aussi bien mode de marketing.

Mais l'enquête de Kaga en parallèle de celle de son cousin Matsumiya permet aussi d'opposer la routine de travail (en révélant des conditions de travail conduisant à la précarité) à celle de la tradition, cette autre manière de faire de la répétition une valeur. Avec Kaga nous explorons un quartier, sa boutique de jouets (unique fournisseur, donc surprise pour qui vient une première fois, mais habitude pour le propriétaire et le client familier), un quartier au café où le dit breuvage est amoureusement préparé. Le charme de ce dernier lieu et la qualité de ce breuvage deviennent des motifs de remettre en question la plausibilité d'une rencontre entre le suspect et la victime, juste avant le meurtre. Cela se termine par le passage au parc où se dresse une statue de Benkei, héros souventes fois mis en scène en divers médias.

Entre répétition du travail en usine et répétition sensuelle et délicate d'activités liées à un art de vivre, le lecteur continue de s'approcher de l'humanité de personnages à propos desquels il découvre ainsi des traits qui ne jouent pas forcément un rôle dans le mécanisme du crime, mais interviennent dans ce qui le rend plausible ou surtout impossible : ainsi, j'imagine, devra-t-on en venir à un autre suspect, peut-être même parmi les personnages déjà nommés. N'y a-t-il pas cet appel au collègue du fils, peu avant le jour du meurtre? Et l'épouse, que saurait-elle, qu'elle prétend ne pas savoir? Plus difficile de soupçonner la fille. Mais y a-t-il un autre suspect?

Évidemment l'hypothèse que la victime aurait eu une vie parallèle, une maîtresse par exemple, doit venir à d'autres qu'à moi. Mais il faut du temps pour qu'un indice laisse ouverte cette possibilité. Sans compter que même alors l'indice en question pourrait pointer en direction de deux autres personnages au moins.

Quant au titre français, il ne trouve son explicitation que page 121 : on y apprend que la victime vouait récemment, nouveauté pour lui et à l'insu des siens, un pèlerinage aux sept divinités du bonheur. Occasion d'obliquement rappeler les rapports possibles du Japonais actuel avec les croyances, et combien le rituel implique répétition, non seulement en lui-même, mais dans le fait de le reprendre à intervalles réguliers. Seulement pourquoi la victime s'était-elle mise à la pratique de l'origami votif? Retour à une boutique devant laquelle les enquêteurs n'avaient fait que passer, lien avec la tradition, rappel qu'un Matsumiya lui-même, tout Japonais qu'il soit, doit se faire expliquer le processus d'un rituel, signe que cette forme de répétition qu'est le rituel, voire la tradition, n'a rien d'éternel, qu'elle peut devenir elle-même inhabituelle.

Épisodiquement on revient à un trait de caractère, donc de ce qui définit Kaga : il ne joue pas avec les mots pour donner échos à une souffrance et sa manière de signifier son empathie est de persévérer dans une enquête qu'à quelques reprises on annonce ses chefs prêts à décréter résolue ou devant rester irrésolue... Apparaît ce paradoxe : l'empathie pousse à guérir des maux de l'incertitude une personne affligée, mais se paie d'une clarification qui peut elle-même obliger à faire le deuil d'une représentation de l'être aimé ou de soi.

Le titre japonais achève de se trouver justifié, du moins dans le *tsubasa*, ailes, parce que le fils de la victime se fait rappeler que son père a pris la peine de venir, blessé, du lieu de l'attentat jusqu'à une des deux statues « ailées » du pont de Nihonbashi. Le narrateur montre une réaction du fils, glisse dessus, mais le lecteur se dit que peut-être ce fils en sait plus qu'il n'ose le dire, sous ses airs froids. Il s'abrite et sa mère le protège en invoquant la réaction des collègues de collège qui, depuis l'annonce par les médias de la responsabilité de la victime dans le camouflage d'un

accident de travail, ont changé la sympathie envers les endeuillés pour la colère à l'endroit d'une victime elle-même criminelle.

Rumeurs, redites des médias et des potins de voisins... Ainsi la répétition, de méthode d'investigation, d'imploration, de définition du caractère et de l'identité, se fait-elle instrument de torture, de vengeance, de domination.

Par deux autres fois le narrateur revient sur les sept divinités du bonheur, dont l'une qui marque le point tournant de l'enquête, la preuve qui permet de l'orienter autrement. Cette fois les ailes du *kirin* désignent autre chose que l'animal mythologique, sert d'étendard à un site internet, lié au nouveau territoire à explorer pour clore l'investigation. Mais la dernière référence permet de toucher une dernière fois le lecteur, déjà éveillé au thème du « mot de la fin », de la vérité qui se dit à la veille de la mort. Et cela concerne aussi Kaga.

L'art d'Higashino réside dans cette manière d'envelopper d'humanité chacun des personnages, dans le recours à une documentation succincte mais précise d'un cadre de vie, dans son talent pour nous intéresser à autre chose qu'à l'énigme de l'identité du coupable et celle de sa motivation : il s'agit aussi d'explorer l'énigme du comportement des individus, la façon dont les principes s'incarnent, dont le singulier adapte sa vie aux consignes, préceptes et discours ambiants, et à celle dont il est façonné par lui. Et cela demeure vrai de la victime, du suspect et de l'enquêteur.

Il faut souligner que Kaga appartient à la police officielle, et non à la figure du privé. Mais il est subordonné, « prêté » par une autre juridiction, en sorte qu'il a d'une certaine manière une liberté d'action servie par une volonté de partir des faits, plutôt que des hypothèses qui font sélectionner les faits. Il laisse apparaître les indices, conjugue l'exclusion et la conjugaison. Par plus petites touches et analyses intérieures qu'une Kirino Natsuo, à mon souvenir du moins.

Ce roman invite à l'écoute de ce qui nous fait prendre notre envol, nous presse d'assumer la responsabilité de nos actes, même si l'image d'innocence que nous avons ou voudrions donner s'en trouve brisée.

Savoir voir de haut comme la girafe, et se reconnaître hybride comme le *kirin*, en somme, cela seul peut redonner des ailes.

Takamura Kaoru, *Lady Joker*, tome 2, trad. Par Marie Iida/Allison Markin Powell, Soho Crime, Japon 2017/U.S.A. 2022

Dans l'esprit des oeuvres de Matsumoto Seichô, Takamura, avec beaucoup plus de minutie, décrit les rouages des opérations en diverses institutions : journaux, police, entreprises de bière, ainsi que le jeu des habitudes, dont les kidnappeurs/voleurs doivent se garder eux-mêmes.

De la difficulté à sortir de nos tendances à nous répéter, à l'issue imprévue de notre désir de ce faire, nous entrons dans le jeu des relations humaines : entre la fonction et la personnalité de qui l'exerce, ce qu'il doit à la compagnie et ce qui le tourmente à partir de son histoire, la part de l'expérience de l'après-guerre avec la difficile remontée économique et celle de l'importance des médias dans le monde contemporain, le lecteur épousera d'autant de façons qu'il y a de protagonistes principaux le rythme de vie des personnages, la conjugaison de l'histoire individuelle avec celle de sa collectivité de travail, et celle plus vaste de la nation.

Chaque corps de travail, criminels inclus, est incarné en un personnage central, et l'on découvre le quotidien du reporter, du chef de pupitre, du patron que l'on presse de se retirer et qui doit couvrir un chantage pour protéger la marque, de deux de ses assistants au tempérament différent, chacun attaché à une certaine idée de l'entreprise,

enfin celui d'un enquêteur tabletté, dont l'intuition sera porteuse. Quiconque veut ressentir un peu ce que c'est que de vivre en une société qui serine le refrain de l'harmonie avec insistance sera servi : de quelles victoires sur soi se paie l'harmonie, de quels périls la méfiance du différent se paie aussi, et comment diriger c'est idéalement faire servir ces différences de tempéraments et de visions au bien de l'ensemble, et comment cela entraîne des situations où l'on se sent dépassé, et comment l'on s'en sort, au Japon, avec ce cadre social, ce discours que chaque japonais questionne, pressé de décider comment il conciliera son sens de ce qui est juste avec ce que l'on lui demande juste d'être.

Comme en d'autres œuvres, les politiques sont épinglés, pourtant moins présents que d'autres catégories de travail. C'est que justement « ils » s'en sortent...

La manière dont l'auteure traite l'homosexualité masculine (la réalisation qu'il est attiré par celui qu'il tenait pour ami seulement bouleverse un personnage, influence son enquête) rappelle celle dont le manga *La rose de Versailles* et, à sa suite, bien des œuvres sur l'homosexualité masculine, créée par des conteuses et dessinatrices, abordaient la question des rôles sociaux.

C'est surtout, encore une fois dans le sillage de Matsumoto Seichô, mais plus densément, par ce passage du souci de la totalité par l'application dans le détail, par cette manière de penser le collectif en divisant de manière minutieuse les responsabilités, le champ que chacun a à décrire, que l'auteure me paraît le plus brillamment illustrer ce que pourrait avoir de spécifique la culture japonaise. Induction plus que déduction, sauf chez les personnages justement ou plus en marge ou qui se sentent tels.

Mais l'intuition peut naître aussi de cette obsessive quête du détail et de la chronologie, qui restituera au réel une limpidité que l'affaire des kidnappeurs menace de brouiller. Ce tome 2 complète magistralement à mon goût le premier. Quiconque traite sur une base un peu régulière avec une multinationale, voire une entreprise de moyenne grandeur, aurait intérêt à lire ce polar., où l'imprévu a autant de relief que, de la discipline, les rituels en apparence inéluctables : leur paralysie met sur la piste de ce qui éludait la compréhension. Ce jeu entre rigueur mathématique et surprise du hasard fait, du même, la condition de la conscience des différences.

Kato Maïko, *À l'ombre de l'eau*, Points, F2019

Ma connaissance de la syntaxe japonaise dans sa complexité n'est absolument pas au niveau de celle que j'ai du français. Par conséquent, je ne suis pas en mesure de démontrer ce que je pressens, à savoir que le filtre à partir duquel la langue découpe en segments conceptuels les sensations et perceptions participe de l'identité culturelle.

Est-il français, puisque directement écrit en cette langue, le roman que je me propose de commenter, ou est-il japonais, plutôt japonais, puisque pensé par une Japonaise?

Sans doute les affects nés non seulement d'avoir grandi en un espace culturel donné, mais d'avoir appris à communiquer dans une langue donnée, sont-ils des marqueurs assez puissants pour que la Japonaise vivant en France continue à avoir des réflexes ou des mouvements premiers façonnés par son pays d'enfance. Mais cela se vérifie-t-il à la lecture du texte? Je pose la question sans m'avancer à y répondre, faute de compétences linguistiques assez précises pour me permettre de déceler en ses nuances la manière dont le français que je lirai porte trace du japonais. D'autant que l'on peut penser qu'un réviseur a pu donner à la langue son aspect normatif.



Mais je découvre qu'elle est japonaise par son père, française par sa mère et née en France. J'imagine que, pour elle, bien des codes par lesquels les deux pays se distinguent ont été intégrés. En outre, Madame Kato a travaillé pour la célèbre agence *Dentsu*. Je suis curieux de voir si elle la dépeindra, ayant comme Amélie Nothomb une expérience occidentale, de la manière que la romancière française l'a fait dans son fameux *Stupeur et tremblements*.

Incidemment, un jour que je visitais je ne me souviens plus quel temple du quartier de Meguro, où je passais la semaine, je croisai une équipe de tournage, m'enquis du propos du film. Une pub pour un produit contre le rhume, familier aux Québécois d'ailleurs, *Contact C*. Et le concept reposait sur une succession d'étrangers aux prises avec le rhume, mouchant, éternuant, incommodés. Répétition donc, mais surpris par les variantes! Je fus pour quelques secondes l'un d'eux, invité sur place par le réalisateur à laisser à la postérité l'image de mon toupet me balayant le visage, tandis que sous l'effort d'éternuer j'inclinai la tête. Si cette trace ne doit plus exister que sur ma copie en super 8, en revanche le souvenir de la gentillesse de l'équipe, du lieu, de la lettre reçue du réalisateur fait que *Dentsu* n'est plus seulement un concept. Aussi ténu soit-il, j'aurai été quelques fugaces instants partie de cette entreprise à laquelle j'associais jusque-là, et malgré tout encore tout de même, une image d'efficacité froide, d'organigramme impersonnel.

J'ai choisi de retenir ce roman parce que j'étais curieux de voir par les yeux d'une Japonaise les milieux annoncés en page 4 de couverture, et ce, dans le cadre du polar. Nombreux les ouvrages relevant de ce genre écrits par des non Japonais, plusieurs par des Français et mettant en scène yakuzas, hôtesse, policiers. Mais c'est la diversité des points de vue des Japonais qu'il m'intéresse d'explorer en ces notes, au fil du thème de la répétition. La position d'une personne qui est liée à une double culture devrait contribuer à une certaine forme de distanciation... émue.

Il s'agit pour moi d'une relecture : mon premier contact a beau être relativement récent, j'aborde le texte comme s'il était neuf, tant je ne me souviens de rien. Puis des éléments familiers me reviennent, mais pas au point de triompher de mon étonnement de voir le premier personnage (tué? suicidé?) soupçonné par un policier œuvrant dans ce qui fut dix mois mon quartier résidentiel, Nakano. Détail, dira-t-on, mais pas pour moi puisque des souvenirs de lieux et de gens se juxtaposent à ce que donne à imaginer le roman.

Dès la troisième ligne, on évoque la respiration saccadée, cette répétition à intervalles rapprochés, de qui s'efforce d'étrangler sa victime.

Répétition aussi annoncée dès le titre des chapitres : il y aura jusqu'à la fin, alternance entre 2014 et 2019 (date de parution du roman), et Yoshida, Emi, Hayato, en alternance. D'autres noms s'ajouteront.

Hayato est engagé comme hôte dans un club ciblant une clientèle féminine : nous sommes complices des étapes de son engagement, de ses réticences, qui ne sont pas sans me rappeler celles d'un occidental de maintenant par la force du « je », mais quand même moins affirmées que celle d'Emi, fille de père japonais et mère anglaise (écho de la mixité culturelle de l'auteure).

Cette Emi éprouve en quelques pages les frustrations du personnage du roman de Nothomb dans son expérience dans une grande entreprise, jalousie entre femmes incluse. Si Hayato, las des jobines précaires et peu payantes surmonte ses premiers élans de réticences morales, voire physiques (il se défend de l'attraction physique en premier réflexe) et si son travail d'hôte consiste en variations sur un même protocole pour un même but, Emi est projetée par la mort de ses parents auprès d'une tante froide, peu contente de sa présence, appâtée elle aussi par l'argent.

Belle femme, Emi sera plutôt, à tire de *hafu*, d'enfant d'origine mixte, objet de harcèlement. Ce chapitre regroupe à peu près tous les traits de critiques des défauts de la société japonaise tels que les journaux occidentaux aiment en rappeler l'existence. Non pas que dépendre le monde des hôtes pour femmes soit une exclusivité d'étrangers, ni celle de la critique des relations en entreprise, contredisant le discours d'harmonie. Mais, en deux chapitres, la table est mise pour que le lecteur ait le sentiment de personnages obligés d'évoluer dans une jungle, bien loin de l'idée zen que l'on pourrait se faire du Japon. Le polar indigène ne fait pas autre chose, à ceci près qu'il me semble moins concentrer les aspects négatifs, davantage en montrer des facettes mêlées aux aspects plus « attirants », insuffisants ultimement à protéger l'**être humain** de sa propension à la violence ou de la tentation qu'il éprouve pour elle.

Quoi qu'il en soit des pensées que suscite ma lecture, aussi peu sûr suis-je de la pertinence de cette comparaison entre points de vue de natifs du Japon et d'étrangers ou de personnes de double culture, le roman suscite la question, et m'invite à tenter désormais d'y porter attention.

Pour le moment, j'entre dans le récit comme si je ne l'avais jamais lu! Et parce qu'il réitère les occasions de me rappeler des lieux ou des états que j'ai connus, j'ai bien le sentiment d'être au Japon, voyageur convié à regarder, comme un vieillard les actions de ses voisins, les personnages engagés par leurs décisions dans d'imprévisibles parcours.

L'auteure reprend ce jeu passé/présent, récurrence de souvenirs ou évocation d'un parcours à chacun des personnages introduits pour la première fois. L'importance de la répétition comme procédé narratif aussi bien que comme habitude mentale des personnages eux-mêmes place le lecteur dans un sentiment moins de sécurité dû au retour du semblable que dans un inconfort né de l'intuition que chacun des personnages connaît une frustration. Celle-ci l'entraîne à gratter le bobo, pour ainsi dire, à revenir sur ce qui a pu causer ou son malheur ou sa perplexité.

Comme pour le personnage de la *hafu*, il me semble que l'auteure traite tous les autres personnages avec l'assurance de quelqu'un qui partagerait les mêmes codes culturels. Si elle explicite le contexte d'action, c'est brièvement, mais en multipliant les actions racontées, les observations. Si ces explicitations me semblent le fait d'une auteure qui écrit pour un public d'une autre culture, elle s'autorise aussi à décrire comme allant de soi une coutume comme le port de chaussons à l'école, dont le sens est précisé en bas de page, comme si un traducteur voulait rassurer le lecteur, s'assurer qu'il ne soit pas perdu.

On peut dire que, jusqu'ici, ma lecture est biaisée par la conscience de lire une œuvre conçue en français et présentée comme telle. C'est que la question de ce qui se traduit et demeure rebelle à la traduction me préoccupe depuis une dizaine d'années surtout, i.e. depuis que je me suis mis en peine de lire ou relire, cette fois dans la version originale, des auteurs japonais découverts en traduction. Au mieux pourrais-je partager mes interrogations.

Mais désormais je m'attacherai plutôt à la manière dont la répétition intervient comme moteur et motif, ainsi que je l'ai fait pour les autres polars japonais examinés spécifiquement en cet essai. Cette approche, rappelons-le, se distingue de celle des ouvrages recensés dans *Le cœur de l'homme au fil de la littérature japonaise* et dans *Le rythme de l'homme au fil de la littérature japonaise*, où chaque œuvre est d'abord prise en elle-même, sans idée préconçue d'un thème à observer en particulier, même si, en cours de route, s'imposaient des réminiscences d'œuvres antérieurement lues avec lesquelles le roman étudié m'apportait un complément.

Emi est celle par qui est mis en évidence le double jeu entre langage honorifique et silences sur les diverses formes de harcèlement qui existent, de l'école au monde travail. Si la victime a du cran et, contre ses réticences pour le moyen qui s'offre à elle, va se résoudre à y recourir, cela rappelle la façon dont l'hôte et prostitué Hayato en est venu graduellement à surmonter ses propres réticences, voire à se sentir attaché par cela même envers quoi il avait d'abord dédain.

L'auteure, avec les deux personnages, multiplie les événements et révélations, mais cette somme d'informations, elle en joue de diverses manières. Ainsi peut-elle nous rendre témoins des pensées intimes d'un personnage, sans le nommer! De qui donc s'agit-il? Voilà la question qui revient en notre tête, soutenue par le fait que cette personne constitue le fil conducteur de l'intrigue. En effet, en 2014 et en 2019, des policiers différents ont à déterminer l'identité d'assassins. Le second meurtrier, qualifié de *copycat* (terme suggestif aussi bien de redoublement d'une action que d'une part instinctive et animale à l'oeuvre) reprend d'ailleurs le mode d'opération du premier, ou le pense. Le lecteur qui serait pressé de voir dans l'assassin des femmes nécessairement un mâle sera vite détrompé par l'évocation des violences exercées par une consœur de collègue d'Emi. Nul sexe n'est à l'abri ni d'être tué, ni de céder au désir de meurtre.

Le recours occasionnel, outre les nom et prénoms des protagonistes, à des termes japonais rendus célèbres par une presse désireuse de bien souligner le caractère singulier du Japon pourrait occulter le fait que le harcèlement, en école comme en entreprise, est propre à bien des sociétés, sinon toutes, lorsqu'elles ont des institutions où une hiérarchie et une pression d'afficher une allure donnée entraînent la tentation d'occulter les écarts.

L'auteure échappe à cette manière de rendre exotique le pays décrit, non pas en se refusant à recourir aux motifs susdits, mais en nous rendant proches des personnages, hôtes nous-mêmes de leurs pensées et de leur sentiment d'être uniques. Et ce, non par appartenance à la collectivité dite Japon, mais par le fait de leur propre singulière histoire. Ici joue le bénéfice de cette multiplication de traits et d'événements marquants pour chacun des protagonistes principaux.

Se dessine, par le biais d'un message laissé par la personne qui commet les meurtres, un défi lancé à la sagacité des policiers. Mais un tel défi intervient aussi bien chez Emi que chez Hayato, dès lors qu'ils sont jetés dans l'inconnu.

Mais pourquoi agit-on comme on le fait? Les motifs économiques, les blessures psychologiques sont tour à tour invoqués, détaillés. Manière de nous intéresser aux protagonistes, de nous les attacher, même si nous soupçonnons l'un d'eux d'être instigateur de crimes!

Proposer une énigme, ne pas attendre pour l'éclaircir, mais en relancer aussitôt une autre. Garder le lecteur sur les dents. Sur les traces de Banana Yoshimoto et Ogawa Ito, Kato Maïko multiplie les références à la répétition, gémellité comprise. Emi, précise-t-on, est affectée à la photocopie (forme mécanique de reproduction répétitive), et routinier semble son travail, répétitif donc.

Et qu'est l'écriture, sinon le double de la parole, répétition qui fixe du déjà pensé ou dit? À plusieurs reprises des remarques faites à propos d'un personnage pourraient aussi bien, ici se porter sur l'auteure, là, sur son lecteur. Ainsi de tel mot laissé par un anonyme près du corps d'une victime, défi lancé à l'inspecteur, message adressé à quelqu'un d'autre, mais qui? Cela n'est-il pas le principe même du premier niveau d'intérêt du polar comme genre : Proposer comme inconnue une énigme manifestement résolue dont le mode de résolution serait également source de plaisir, voire d'approfondissement de la connaissance de soi,?

J'imagine, je dis bien imagine, l'auteure amusée de s'identifier à la criminelle et son lecteur tantôt à la victime manipulée, tantôt au personnage destinataire des messages de la criminelle. Soupçon d'autodérision de l'auteure, cette ligne? « Le tueur a voulu qu'on le trouve et qu'on l'admire. Il a signé son crime avec un message qui en dit long. » p. 116

En réalité ces petites remarques au début éparpillées, qui, tirées de leur contexte, pointent vers un souci de l'auteure de réfléchir ou faire réfléchir au sens de son art, seront intégrées à la trame du récit.

Que veut qui publie? Que veux-je, moi, en publiant? Reconnaissance, acceptation, être soi sans feindre d'être un autre. Plusieurs possibilités, chacune mise en jeu par un personnage.

Et que dire de ceci, affirmé d'un nouveau protagoniste, classé parmi les personnages principaux d'importance dans l'index de fin? « Ses phrases sont parfois tournées de telle manière qu'elles laissent planer le doute chez ses interlocuteurs. » p.139

Ce nouveau protagoniste explicite, à la *hafu* dont lui sait anticiper le potentiel, les règles du jeu social, et sans attendre d'ailleurs, alors qu'on le pense au sommet, on le voit lui-même en position de sujet, à devoir s'assurer les bonnes grâces d'une instance qui lui est supérieure.

Curieux comme cette manière de conter suggère au lecteur un rythme de coureur, plus que de marcheur, excite en somme, à la manière dont le *scrolling* accroche son adepte.

Bref, du monde de la prostitution masculine pour clientèle féminine (des motivations des travailleurs à celles des consommatrices), nous allons à la dynamique interne d'une grande entreprise, à celle du duo de policiers, à l'entêtement d'un policier attaché à son hypothèse au mépris de l'opinion de ses collègues, à l'exploration des failles secrètes des héros, seraient-ils les plus puissants et capables de donner la mort.

Je me revois jouant avec mes soldats de plomb. Kato Maïko se sentait-elle ainsi en écrivant?

Plusieurs personnages ont doubles, voire multiples identités, soit que le monde de la nuit, *mizushôbai* (commerce de l'eau), le réclame, soit que la vie en marge des lois les y pousse. Le même se dédouble. Sur ce fond, se détache une méditation indirecte sur le prix, le poids, la valeur de la singularité : occasion d'exclusion et d'harcèlement, mais aussi condition de valorisation et de véritable attachement. Pas d'amour véritable sans acceptation de la différence, mais solitude absolue de ce qui rendrait inaccessible. Explicitement un personnage au moins se voit hanté du désir de la première option, se défendre de la seconde.

Un terme résume l'ambivalence que crée Kato entre abondance de détails et flou sur l'identité : familier. L'auteure joue à la fois sur celle du lecteur avec ce qu'il vient de lire, au point de l'induire à croire reconnaître en X celui qui lui fut le dernier familier, alors que le personnage auquel s'applique ce terme, « familier », en est un autre. Or qui dit familiarité dit répétition. Et l'on retrouve l'ambiguïté de cette notion quant à son effet. Source d'ennui aussi bien que d'intimité, seule susceptible de justifier une vie franche.

Le jeu des allers retours dans le temps, aussi bien que celui du passage d'un chapitre à l'autre qui correspond au destin d'un personnage différent chaque fois, auquel on revient, tout cela maintient le lecteur sur le qui-vive. En même temps, le retour du même permet l'apparition du différent, souligne la présence de l'inaccoutumé, alerte l'attention des personnages entre eux et du lecteur.

Du monde de la nuit, le lecteur se verra rappeler les conventions, les règles auxquelles sont soumis clientes et hôtes, règles doubles de celles qui régissent l'entreprise. Et dans ce monde formaté, les attentes individuelles, singulières, censément harmonisées, transparaissent là où inconfort, grincements de dents, frustrations s'accumulent, cherchant un moyen de s'échapper.

Kato réussit à déstabiliser par ce va-et-vient le lecteur, comme si le fait de ne point lui laisser attendre la résolution des intrigues secondaires, en les satisfaisant au plus vite, relançait plutôt l'insatisfaction, le désir d'en savoir plus. On contredit le désir de voir clair une fois pour toute en gratifiant cet autre, moins avouable, d'être tenu en suspens!

« Le besoin de recommencer en même temps que d'épater la cible » des messages codés est évoqué page 225, et, comme page 226, pour la première fois, la formulation du titre est évoquée dans le corps du texte, non seulement l'exploration de la répétition comme manifestation d'une frustration se précise-t-elle, mais la propension de l'auteure à revenir vers l'enfance de ses personnages, comme source de cette expérience du manque, se réitère. Cet incendie qui a marqué la jeunesse de Hayato, ce passé de femme d'origine culturelle mixte pour Emi, voici qu'ils ont des résonances marquant le présent des protagonistes principaux.

Le thème de l'eau, annoncé par le titre, ne renvoie pas à la simple fugacité des êtres, au monde superficiel des jeux du commerce de nuit, mais aussi au besoin de satisfaire une soif et concrète et symbolique, mais aussi à un élément dont la visualisation apaise qui a été exposé au feu. Aussi remarque-t-on davantage désormais le mot eau.

Il se trouve que page 269, donc assez tard dans le récit, l'auteure révèle l'existence d'une proche d'un protagoniste, à laquelle il m'apparaît difficile de ne pas identifier cette femme dont on accompagne depuis le début le cheminement mental. Est-ce Emi? Est-ce l'amie d'université d'Hayato? Du moment où cette page 269 révèle la présence de cette femme, non seulement une première lecture devrait indiquer l'identité de la meurtrière, mais, du coup, toute la suite me revient. Jusque-là, des bribes, un sentiment aussi imprécis que celui d'Hayato à sa lecture du message codé évoquant la formulation du titre, voilà ce qui me revenait à l'esprit. Étais-je trop occupé à suivre les méandres des usages de la répétition comme mode narratif et ses métamorphoses comme thème?

La connaissance de la fin de l'intrigue, au double sens du terme fin, n'enlève rien à mon plaisir de relecture : signe, me semble-t-il, que quelque chose, au-delà de la satisfaction à retrouver les ritournelles du genre, me retient ici.

Quant aux traits que l'auteure attache à ce qui serait spécifique ou du moins caractéristique du Japon, la réaction d'Emi, qui subodore un discours xénophobe chez Hayato, discours que celui-ci réitère quand son acte de soumission est rejeté, Kato y revient en faisant de la réaction d'Emi une cause de honte pour elle : elle confesse à Hayato que, saoule, ce fond de frustration la mène à dépasser les bornes, à projeter en accusation de xénophobie cette difficulté à supporter un héritage culturel mixte. Ce qui, sans exclure la xénophobie possible de certains Japonais, renvoie la « victime » à une exigence de reconnaître comment elle-même peut détourner cette injustice en paravent sur ce qui relève d'elle.

Par ailleurs, le fait qu'Hayato récidive, donc répète ses remarques, mais sous la forme de préférences pour une Japonaise pure laine/soie, traduit justement la facilité du recours à l'étranger comme exutoire à une frustration qui a une autre cause. D'autant que c'est par une pure laine, *hafu* d'une façon telle qu'on ne lui applique pas ce terme, qu'il est, à son insu, harcelé, transformé en suspect.

Habilement l'auteure nous mène à contredire la conviction de l'enquêteur principal, puis, stupeur, fournit des éléments susceptibles de lui donner raison (nous sommes toutefois à 90 pages de la fin...). De la répétition comme manifestation d'une frustration à celle qui consiste à témoigner d'une détermination à revenir à l'origine, nous passons à son rôle possible d'excuse que se trouve un personnage de ne pas changer tel de ses comportements.

Kato s'approche de l'univers d'un Tanizaki, attiré par la complexité des liens familiaux, avec adoption pour venir compliquer la chose. Sans doute suis-je gêné par ce qui me semble trop voyant, un souci de surprendre, de damer le pion au lecteur, de l'amuser. Mais le *scrolling* ne constitue pas le seul motif de s'accrocher (ou de décrocher), de rester désireux de voir dans le détail ce que l'auteure tire des prémisses de son histoire. Outre le caractère explicite de ses commentaires sur les fonctions psychologiques de la répétition, j'apprécie la réaction prêtée aux personnages dont la propre vision du passé se trouve corrigée par celle que leur livrent leurs vis-à-vis.

Dans ce monde, on s'épie, jusqu'à pénétrer la maison, i.e. l'intimité d'autrui, alors même que le discours social proscrit la révélation de l'intime, du *naka*. Ainsi les réseaux sociaux, la rumeur, le chantage enfin, cette forme menaçante de répétition, apparaissent-ils pour disparaître, puis revenir, en ondes.

L'expression « à l'ombre de l'eau » prend une connotation très spécifiquement liée à un lieu et au souvenir d'une rencontre, en plus d'être au fur et à mesure enrichie de plusieurs connotations plus générales. Et cette eau, qui peut être apaisante, peut aussi être créatrice d'ombre, correspondre à cette partie voilée de vies que le récit a pour fonction d'éclairer.

La répétition d'une évocation devient un moyen de présenter le même sous un angle différent. Particulièrement réussie, à ce propos, le chapitre constitué du journal d'une des personnes suspectes de meurtre, journal écrit avec la syntaxe et les expressions qui sonnent « ado », alors que ce à quoi réfèrent les réflexions constituent ce dont on voudrait préserver l'enfance. Il y a ici comme une tentative de suggérer une naissance doublée d'une métamorphose, la manière dont de l'innocence on peut graviter vers le monstrueux. Si l'arme des crimes en série a été identifiée pour le lecteur avant que d'être découverte par l'inspecteur, le motif de son choix ne sera suggéré qu'à la lumière d'un témoignage découvert dans ce journal. Apparaît ici une autre manière de mettre en évidence la façon dont le même peut se modifier, simplement par un usage détourné. Mais ce journal, donné à lire, s'oppose au roman que censément a écrit un autre personnage : répétition donc, encore, et différence de portée. Deux genres littéraires évoqués.

Quant au roman qui permet à la personne meurtrie en sa jeunesse de faire barrage au désespoir, si on en n'en connaît pas le contenu, il trouve son jumeau dans celui que l'on est en train de lire, et qui pourrait bien être celui que ladite personne déclare avoir l'envie d'écrire : ne demande-t-elle pas la permission à un protagoniste de s'inspirer de son histoire? Au motif de la répétition se joint donc celui de la mise en abyme, suggérant un manque dont la satisfaction ne pourrait qu'être temporairement garantie, comme si, une fois la plongée en mer annoncée, on devait être poussé par le désir d'aller encore un peu plus au loin, et puis encore un peu plus loin.

## 4 Annexes

## A : Autres œuvres emblématiques à découvrir

*Histoires fantastiques du temps jadis*, trad. et présentées par Dominique-Lavigne-Kurihara, Picquier J circa 1120/F2002-poche2004

Sans doute ne s'agit-il pas ici de polars. Mais ces récits relèvent d'un fantastique auquel appartiennent les thèmes de la curiosité, de la bravade, de la menace de mort affrontée. Récits à peine plus récents que *Le dit du Genji*, toutefois inspirés de légendes plus anciennes.

Le volume est divisé en plusieurs sections, selon la nature des « créatures » affrontées. La première partie met en scène les démons, et, de ce fait, est alimentée aussi bien par des traditions locales que par l'imaginaire importé avec le bouddhisme, ses enfers et ses êtres d'autres mondes. Souvent le héros reçoit l'avertissement de ne point aller en tel lieu, ou alors on raconte que, là-bas, un démon fait ceci ou cela, et se présente un auditeur qui prétend être au-dessus de la peur. Il peut arriver qu'il soit pris au mot, et contre son gré, mais pour ne pas perdre la face, se décide à l'action dont il s'était vanté. Il y a aussi des coureurs de jupon dont les amantes payent le prix de la légèreté. En quartiers quelque peu abandonnés de la capitale, souvent en forêt, les démons attendent, seul ou en cortège, l'être humain dont la présence se fait littéralement sentir : ainsi, l'odorat est organe de démon, redoutable...

La ruse, le recours aux invocations bouddhistes, la sagesse (l'intelligence tantôt se voit qualifiée d'impuissante, tantôt d'arme redoutable) : femmes et hommes sont ou triomphateurs ou victimes de leur prétention. Il faut voir le plaisir à décrire la singularité des démons, à imaginer les formes concrètes de l'horreur. Godzilla a de lointains ancêtres... ou du moins les conteurs contemporains. Chacune des histoires, comme par une incantation elle-même purificatrice, débute par « C'est maintenant du passé », consolation.

La seconde partie s'intitule « Fantômes et spectres », et, du point de vue du lecteur occidental, l'écart entre démon et fantôme pourra paraître mince, tant les seconds peuvent aussi se métamorphoser, apparaître, disparaître. Plus souvent les personnages acceptent comme fidèle le récit de celui ou celle qui est exposé aux démons ou fantômes : ils n'invoquent point la prise de drogue ou la présence d'un élément permettant de suggérer qu'une hallucination a eu lieu. En revanche, le narrateur associe fréquemment peur et isolement des lieux ou solitude du protagoniste, de sorte que l'auditeur/lecteur conserve la possibilité de donner une explication plus réaliste que fantastique aux phénomènes racontés (non sans humour, autre forme de distanciation, manière de rassurer l'auditeur/lecteur). Aussi, me semble-t-il, du moins à l'aube de cette deuxième section, que le merveilleux l'emporte sur le fantastique, à ceci près qu'il joue sur l'horreur plus que sur la féerie enchanteresse et exaltante.

À vrai dire, les démons appartiendraient plutôt à une espèce distincte, là où les fantômes seraient nés d'êtres humains. Chacun ne réagit-il pas face à ses souvenirs de deuil avec l'ambiguïté si naturelle au fantastique? Ne veut-on pas aller vers ce que nous redoutons? Ne sommes-nous pas partagés entre curiosité et appréhension? Ainsi l'esprit de bravade des protagonistes autant que leur appréhension au moment de tenir parole en allant vers les démons ou les fantômes sont-ils bien échos des nôtres comme lecteurs, tisonnés par le conteur.

Chaque histoire réserve ses surprises, mais je suis frappé de constater que si certaines mettent en cause une peur masculine des femmes, d'autres mettent en

évidence plutôt ou simultanément la peur qu'ont les femmes d'être abandonnées (et leur capacité de s'attacher, donc d'entraîner un lien là où le mari ou l'amant croyait s'en délivrer). Une des nouvelles rappelle celle que rapporte Lafcadio Hearn, « La chevelure ». On y retrouve la présence de moine opposant prières à fantômes.

La troisième section est consacrée aux *Tengus*, êtres ailés, au nez en forme de bec de corbeaux, capables de métamorphoses. Le premier récit est le plus long et insiste sur le rôle des moines. D'un récit à l'autre, on les voit mis à l'épreuve. Une dimension « nationaliste » intervient dans le second récit. Un *Tengu* venu de Chine suit les directives d'un *Tengu* japonais et ne réussit aucune des trois épreuves auxquelles il est soumis. Chaque fois la piété et la sagesse des moines, via les acolytes, triomphent du *Tengu*. Mais en bout de ligne même le *Tengu* japonais, qui se vante pourtant de toujours triompher, dévoilera une autre dimension de lui-même.

En écho avec les récits des deux premières sections, le mélange de courage et de peur sert de trame aux aventures des personnages – et, par conséquent, aux lecteurs. Mais notons qu'encore une fois, sur fond commun, donc répétition, nul ne sait à l'avance quelle issue attend les protagonistes, si les vœux de l'un seront exaucés ou pas. Ainsi l'élément de surprise demeure. La perspective bouddhiste est plus affirmée dans le dernier conte de ce chapitre et le premier du suivant. En celui-ci, un dragon et un moine s'aident, au détriment d'un *Tengu*, à forme de milan. La notion de rétribution, en laquelle on peut voir une dérivée de la répétition, est explicitée.

La section vouée aux renardes, renards et à un sanglier reprendra le jeu avec des situations semblables à l'issue différente, de quoi maintenir alerte l'attention du lecteur. D'être trompeurs devenus être trompés, de braves détrompés, de coureur puni, de femmes-renardes tantôt séductrices, tantôt séduites et sujettes à pressions, demeure l'invitation à se méfier des femmes seules ou de la solitude si l'on est femme. Si l'amorce et la conclusion des récits se réitèrent au mot près, les débuts s'appuient souvent sur l'évocation de personnages historiques, part là assurant ou l'importance ou la crédibilité de l'histoire.

Charmants aussi ces détails qui donnent du poids à une goutte d'eau, au caractère puissant d'un être. Fréquentes les allusions à un temps à deux dimensions, celui où nous entraînent les êtres non humains étant d'un autre ordre, tel que, par exemple, ce que nous comptons en jour se distribue en années. Des cortèges apparaissent, dont l'auditeur/lecteur ignore s'ils sont bien d'hommes ou de créatures mystérieuses. Enfin la répétition, à l'intérieur d'un récit, d'une situation, comme celle d'aller en un endroit désert, ne se conclut pas forcément de la même façon et à l'avantage des mêmes catégories d'êtres.

Toutefois, « Serpentes et serpents » s'ouvre avec le plus explicitement misogynie des récits, mais aussi peut-être le plus célèbre, repris en nô, kabuki, cinéma, manga : Dôjôji. Au temple de ce nom, une femme a des charmes et attentions de laquelle se défend, au nom de ses vœux et de sa peur, un beau et jeune moine : se trouve une cloche, sous laquelle il est invité par un vieux bonze à se cacher. La veuve amoureuse se rend en ce lieu, irritée de ce manque à sa parole arrachée (contrairement aux récits mettant en scène les jeunes coureurs abusant de la solitude des jeunes femmes). On précise de cette serpente, qu'elle est aussi venimeuse! « Le voilà révélé, le mauvais cœur de la femme ».

Très clairement l'enseignement bouddhiste, se tenir loin des femmes, est ici affirmé, au lieu d'être atténué par le portrait de l'homme aveugle aux sentiments, oublieux de ses promesses, ailleurs fustigé. Mais les invocations du vieux moine, donc la confiance en Bouddha, sauveront aussi bien l'homme que la femme-serpent. Cette mue de la femme, en vérité, est possible aussi pour l'homme et convient bien à



une doctrine du karma et de la réincarnation. Aussi l'invitation à se tenir loin des femmes ne saurait faire oublier que cet état est temporaire et attribué selon les mérites : une femme peut en sortir, un homme peut y revenir! D'où une compassion digne d'être répandue sur tous. Mais le conte, s'il implique cela, ne l'explique pas, ne le contextualise pas.

On découvre qu'on peut, comme serpent, n'être pas forcément venimeux, mais avatar de fillette. Toutefois, l'image de cet animal convient encore à la pensée bouddhiste, mais avec encore plus de force cette figure sert à mettre en évidence l'à-propos, l'efficacité de la répétition comme lecture répétée d'un texte sacré, *Formule aux mille bras*, ou *Livre de Kannon*. Serpent ou crabe méritent notre écoute, tout être réclame respect, puisqu'en chacun se joue un destin : une souffrance ou contradiction le parcourent.

Plusieurs contes prennent appui aussi sur un jeu de mots, autre façon dont similitude et différence se côtoient. Ainsi de crabe, *kani*, et papier, *kami* : l'étymologie d'un lieu résulte-t-elle de son histoire ou l'enfante-t-elle? Chacune des courtes histoires, en plus d'être une leçon, s'enrichit d'un souci de donner vie par cumul de détails singuliers. Le lecteur se souviendra de tel arbre auquel un nid de faucon est lié, ou du chatolement de couleurs d'un serpent géant, que l'on a pu prendre pour de l'eau.

La dernière partie, avec ses quatre histoires de Dieux et esprits, me paraît encore plus explicitement liée au contexte bouddhiste. Mais la première et la quatrième offrent davantage d'éléments justifiant une illusion possible du personnage. Tel étang, précise-t-on, est encombré de roseaux : serait-ce eux que le héros aurait pris pour un homme? Mais les autres personnages ne soulèvent nullement cette hypothèse, accepte le merveilleux comme ils le feraient de faits, sans doute inexplicables, mais plausibles. Ainsi de l'esprit de l'eau qui prend forme de vieillard...

Le dernier récit nous permet d'imaginer la suite que forment une femme, un arc, un oiseau blanc prenant son envol, cette suite elle-même orchestrée d'un poème que le narrateur sent le besoin de commenter, tant la forme est d'un autre âge. Le motif allégué pour raconter un conte qui « n'est sans doute pas une histoire vraie » (comme si toutes les précédentes l'étaient...) : « c'est que nous l'avons trouvée dûment relatée dans de vieilles annales ». Ainsi donc, parce qu'il est vrai qu'elles ont été contées, elles méritent d'être préservées.

Et répétées.

Suivent un répertoire éclairant, une carte des lieux. Le tout était précédé d'une introduction. J'ai résolu de la lire APRÈS en avoir terminé de ces notes écrites à la lumière du thème de la répétition, question de voir ce que cette approche me permettrait d'en dégager.

Cette introduction en deux parties introduit d'abord aux thèmes, nature des monstres, enjeux spirituels des contes choisis. On s'y voit succinctement et avec adresse situé dans l'ambiance émotive du temps de rédaction, une époque où l'appréhensions de la fin du et d'un monde voisinaient une espérance puisée dans un bouddhisme moins ésotérique, plus fidéiste que celui des sectes Tendai et Shingon, impliquées dans les récits.

On y rappelle l'importance du motif de la porte, des notions (classiques, dès lors qu'est abordée depuis la fin de la guerre la description de la représentation du monde japonaise) entre intérieur/extérieur, *naka/uchi*, etc. Je m'en suis voulu, dans mes propres notes, de n'avoir pas relevé le leitmotiv de la porte, en effet fondamental, comme les cours de Frank Hoff sur nô, kabuki et théâtre des villages nous l'avaient

enseigné. La scène (porte à sa manière) est, en effet, un lieu de passage, une limite entre sacré et profane que la préface relève comme fascinante dans les narrations.

Précieuses aussi pour le néophyte, ces courtes observations sur la différence dans le rapport aux morts dans le shintoïsme et le bouddhisme, l'importance des apports indiens et chinois dans la constitution de l'imaginaire des créatures susceptibles de nous hanter, enfin le rapport de croyance des contemporains en ces êtres.

La seconde partie raconte l'origine du *Konjaku monogatari*, et selon quels critères ont été retenus les contes ici mis en évidence, petite partie du plus d'un millier du corpus originel. En somme, voici un recueil que folkloristes, curieux du Japon, amateurs d'histoires fantastiques (je n'ai pas tout à fait la même interprétation du sens de ce terme que celle qui est avancée en introduction : pour moi, être source d'étonnement est une qualité commune à plusieurs genres littéraires, y compris le merveilleux, là où le fantastique laisserait place à une indétermination inhérente au récit, une hésitation quant à la possibilité d'une explication rationnelle de ce qui ne serait qu'une vision, à côté de signes qu'il s'agit bien, au contraire, d'une perception). Il est particulièrement enrichissant de savoir que, depuis dix siècles, ce riche univers de créatures fantastiques alimente littérature et arts visuels du Japon.

Ishikawa Masamochi, dit Rokujuen, illustration par Hokusai, *Suminawa Le charpentier des dieux*, d'après trad. anglaise de 1922 de F.V. Dickens et original japonais de 1808-1809, en français par Jean-Sébastien Cluzet, Nouvelles éditions Scala, 2023

Ce roman n'est pas un polar. J'ai pensé qu'il avait sa place en annexe. D'une part cela permet de rappeler combien importante avait été une production romanesque antérieure à l'influence occidentale, : or, en proportion de ce qu'elle fut, elle est peu traduite<sup>1</sup>. On pourra lire, par exemple, mes notes sur Ikku Jippensha dans un précédent essai. D'autre part, il met en scène un héros contrarié par des puissances d'une autre nature que simplement humaine, et comporte un élément de merveilleux. Comme le polar, le merveilleux, le fantastique et la science-fiction ont en commun de s'être mérité une classification comme paralittérature. Celle-ci est censée regrouper des ouvrages dont les normes de genre s'imposent impérativement, car le lecteur aurait précisément choisi de telles œuvres pour retrouver du familier (avatar d'une forme de répétition!). En vérité, beaucoup d'œuvres de ces genres sont telles qu'on y reconnaît moins la patte d'un auteur que le respect de contraintes qui permettent de retrouver un univers où énigme, surprise et fatalité entrent en jeu. Mais pour de nombreux autres écrivains, le genre sert de tremplin à une expression personnelle, tant par le style que par l'explorations des complexités de l'être humain.

Suminawa me permet en outre de signaler l'intégration de l'image au texte, tout le long de la littérature japonaise romanesque, du *Dit du Genji* à nos jours. La censure d'État allait promouvoir les récits de voyages, à la fois sources d'évasion et d'informations touristiques : cela a triomphé au dix-neuvième siècle. Enfin, le polar contemporain repose volontiers sur l'art de créer un climat où le lecteur, avec les personnages poursuivis, se sent hanté. Et puis ces notes de lectures témoignent de la

---

<sup>1</sup> Voir mes notes sur Ikku Jippensha, *Hizakurige or The Shank's Mare, Histoire galante de Shikoden* de Fûrai Sanjin ou le récit d'une mère, Jôjin Azari, *Un malheur absolu* et le roman le plus influent de toute cette littérature, *Tale of Genji* de Murasaki Shikibu (on peut en trouver la traduction française de René Sieffert), in *Le cœur de l'homme au fil de la littérature japonaise*.

réaction d'un lecteur à ces œuvres d'une autre culture que la sienne, voire d'une autre époque : le fait même que ce roman n'appartient pas au corpus classique à partir duquel on donne à qui n'est pas japonais une idée de l'arrière-plan culturel nippon me paraît justifier son insertion. Dans les trois précédents essais (*Le plaisir de relire*, *Le cœur de l'homme au fil de la littérature japonaise*, *Le rythme de l'homme au fil de la littérature japonaise*), j'ai abordé certains de ces classiques, ainsi que dans le chapitre d'introduction de celui-ci.

J'avais retenu ce roman en pensant y trouver un témoignage du sens du fantastique des narrateurs japonais. Je trouve le récit d'un artisan assez habile pour inventer des jouets mécaniques, chevaux, cerfs-volants, etc. On trouve ici les anticipant d'un siècle, les robots et l'amour des conteurs japonais d'*animé* et de manga pour eux. Gundam, Goldorak!

Qui plus est, le merveilleux plus que le fantastique parcourt ce roman « picaresque ». En effet, un séjour chez les Immortels (selon le taoïsme), permet non seulement de traverser le paradis, mais de voir des objets aux propriétés magiques, telle une gourde qui trouve d'elle-même son destinataire. Chaque chapitre voit surmonté l'obstacle dressé devant l'un des deux protagonistes masculins principaux, soit par l'intervention ingénue ou loyale de l'autre, soit par le recours au pouvoir décuplé obtenu d'outils hérités des Immortels.

Mais la dimension humaine et sentimentale demeure toujours présente : humiliation de qui a l'air faible et arrogance de qui tient une position sociale avantageuse, inquiétude pour un ami, mutité de l'ancien rival devenu disciple (situation si caractéristique des séries de manga, où l'ennemi d'hier devient l'allié d'aujourd'hui).

Dans son prologue, l'auteur se dénigre en badinant, se excuse en saluant l'intervention du peintre Hokusai (illustrateur dudit conte, estampes reproduites en cette édition), donne ses sources et dissipe aussitôt ce que cette référence érudite pourrait donner lieu de le faire paraître snob en s'en prenant snobisme des intellectuels, dont il affirme ne pas être.

Du ton léger du prologue à ce récit riche en rebondissements dont je ne crois pas que le lecteur ou la lectrice ait un seul instant à douter de la capacité de l'artisan Suminawa à les surmonter, nous allons, comme au galop. Vénération du savoir-faire, existence du goût de la compétition, opposé à une distance prise par le principal protagoniste face aux défis spécieux, générosité à la mode des *Trois mousquetaires*, alternance des lieux et des protagonistes, tout est fait pour stimuler l'amusement et la curiosité. Entre évocation de mythes chinois et création de créatures qui continuent, puces électroniques aidant, à fasciner nos contemporains, le côté retour dans le passé du ton recoupe cette modernité d'enthousiasme dans l'innovation, et, répétons-le, la vénération pour le travail bien fait.

90 pages de lues, sans que je saisisse par où le fil de la répétition pourrait être saisi, sinon dans ces figures d'entêtés, déterminés à faire le mieux, ce qui suppose répétitions, plus de vingt fois sur le métier, etc... En outre, la familiarité avec les thèmes du théâtre kabuki, repris ici dans le roman d'aventures, joue sur cette forme de répétition qu'est la relecture : plaisir pris à découvrir l'ingéniosité avec laquelle, du semblable, on trouvera moyen de tirer du neuf. Et qu'est un robot, sinon, le double du vivant dont il est la réplique, l'imitation?

Remarquons que ce désir de dupliquer le réel sous-entend une volonté de contrôle et de puissance : la machine fait mieux que l'original. Qui plus est, le *machine learning* se trouve anticipé par la possibilité pour l'artisan de ne pas répéter le processus là où il se découvre faillible. La machine ne se corrige pas encore d'elle-

même, mais ses « erreurs » font que l'artisan en apprend à son propos et peut rectifier son comportement. Je rappelle que le récit est publié en 1808!

Si la place des personnages féminins est moindre dans la première moitié du récit, elle devient plus importante dans la suite. D'une mère en colère contre un pédophile qui l'a ravie pour faire pression sur le jeune homme qu'il désire, nous passons à la fille d'un homme en chicane avec la famille du bien-aimé de la jeune femme. Ce jeune homme se trouve être le garçon envoyé avec celle qu'il aime dans « ce monde de convoitise » : mis à l'épreuve, faute de la réussir, ils ne pourraient revenir au paradis dont ils sont chassés : gardera-t-il mémoire de sa bien-aimée du temps du paradis? Mais au moins ont-ils espérance de la possibilité de ce retour.

Ce jeune homme, dans sa vie terrestre, se trouve aimé d'une jeune fille, malade d'en être séparée. Elle profitera de la complicité du disciple de l'artisan, décidément prenant de l'importance, puisqu'il intervient aussi bien pour délivrer la mère susdite que faciliter la reprise de contact du jeune couple. Ainsi voit-on le roman dénouer les situations conflictuelles, où, à l'exception du pédophile, les conflits se pacifient entre humains et relèvent de difficultés familières aux contemporains.

Qu'arrivera-t-il toutefois à ce jeune couple, dont le garçon est aussi, en sa vie du temps de son séjour au paradis, lié à une femme devenue princesse en notre monde? Aux distinctions entre Immortels et mortels s'ajoute donc celle des classes, mondes entre lesquels l'amour qui les transcende rencontre l'épreuve de l'accord paternel.

L'humour (par exemple, dans la nature des obstacles qui retardent la rencontre des amants), l'entrain de ton comme des personnages contribuent à rendre réjouissante cette lecture. Si l'artisan étonne par sa dextérité, la forme que prend sa créativité innove chaque fois, et ainsi, s'appuie sur notre assurance de sa capacité à répéter ce par quoi il nous étonnera, et avec nous, les protagonistes!

Le jeune homme, demandai-je, conciliera-t-il l'amour de sa bien-aimée du paradis avec celle de ce monde? Le destin de la première depuis le départ du paradis nous est résumé, puis on retrouve une forme de répétition déjà rencontrée : le rêve, ici prémonitoire. Du réel rêvé au réel vécu, de l'animal au robot qui en est l'imitation, en puissance et maîtrise de l'homme augmentées, le jeu du double se poursuit. Deux amantes, deux frères, deux mères à la colère impuissante, ce qui amuse, c'est l'ingéniosité avec laquelle le « mécanisme » du récit est repris sans pour autant lasser. Toujours une partie de la forme est d'abord présentée, qui varie. On ne sera pas surpris que cette liberté d'imagination s'accompagne du recours à la figure du fantôme. Mais la modernité anachronique du récit, l'anticipation sur notre présent, tient à ce que le fantôme est ici une fabrication. L'insistance sur l'ingéniosité et sur l'importance des penseurs chinois font rétrospectivement penser à la poursuite effrénée par les Chinois actuels du contrôle de l'informatique, des robots (les Japonais ne sont pas en reste sur le plan de la robotisation, et en ce sens, Suminawa demeure une figure d'identification – forme de répétition – non seulement des travailleurs manuels, mais aussi des ingénieurs).

De même, voit-on revenir un mystérieux sauveur, toujours là à point nommé pour délivrer les mères agressées, et dont l'identité enfin révélée permet d'ajouter au jeu du redoublement : Œdipe s'identifierait au moins par le début de cette histoire d'enfant abandonné, en lequel le conflit de Roméo et Juliette se concentrerait, comme si Capulet et Montaigu occupaient le même être.

De même, on retrouve le recours à la machine à forme animale pour se défaire sans tuer un homme aux intentions méchantes jusqu'à se montrer prêt au meurtre. Comme le pédophile, l'agresseur de la jeune fille est abbé : on retrouve une variante

de la satire de l'arrogance comme tentation des membres de l'élite. Les personnages exposés à l'*ubris* né de leurs fonctions, à la tentation d'abuser de leur impunité ont des destins parallèles.

Si le lecteur, étant donné le ton allègre du récit, qui n'exclut nullement l'expression du caractère éphémère de la vie et les passages réitérés de deuil, si le lecteur n'a aucun doute sur la capacité du héros à fournir les armes de la victoire, il demeure amusé par ce qui est nouveau dans la manière d'opérer. Le même devient donc un incitatif, pour l'auteur, à se dépasser en ingéniosité.

Piété filiale en accord avec le confucianisme, respect de la vie et conscience de notre aveuglement et soumission aux illusions, si chers au bouddhisme, trouvent expression au fil des chapitres, chacun relativement autonome, mais, tout à la fois, emportant le lecteur dans le désir de voir, par exemple, si le rêve prémonitoire de la princesse se vérifiera. Ou plutôt comment, puisque le ton du récit, en dépit des drames, ne laisse nullement penser à autre dénouement qu'un happy end.

Comme on peut le retrouver dans tant de polars du 21<sup>ème</sup> siècle, l'auteur interrompt le fil de son récit du sort de deux personnages par un autre, par exemple d'un défi nouveau lancé à l'artisan. En même temps qu'une nouvelle facette de l'inventivité de ce dernier est montrée, le désir de lire la suite est entretenu par cette interruption. Le lecteur devient ainsi comme mu par un mécanisme à l'image des machines de l'artisan.

On va rencontrer un nouveau prétendant au jeune homme, dont il doit se défendre. Les bastonnades reviennent, rappel de la brutalité dont est capable l'être humain, en même temps que du sentiment d'impuissance de ceux et celles qui sont ouverts à la compassion. La fuite du jeune homme et de la princesse, après leurs retrouvailles, couronne sans surprise un roman qui, avec le désir de ranimer la curiosité et le goût de vivre, opère dans le cadre d'un confucianisme et d'un bouddhisme tempérés par le sentiment d'humanité : là où le système social forme à l'obéissance au supérieur et projette en celui-ci une obligation de compassion pour ses subordonnés, le roman montre la réalité de l'abus de pouvoir ou du corsetage dans lequel les conventions censées assurer l'harmonie sociale peuvent étouffer les aspirations individuelles. Tout comme la bienveillance dans le confucianisme et la pitié dans le bouddhisme devraient éclairer la lettre des lois ou principes, ici le vœu intime des protagonistes se voit accompli, même s'il contrevient à la lettre des codes.

À l'interprétation initiale de l'auteur, avertissant le lecteur des bornes de son talent tout en s'en prenant à la prétention d'autres écrivains, correspond un épilogue où l'auteur intervient encore en jouant du même registre. Je ne vois pas meilleure manière de clore mes commentaires qu'en citant les derniers mots de cet épilogue, pour affirmer que la lecture de *Suminawa le charpentier des dieux* a eu sur moi l'effet escompté par Ishikawa Masamochi :

« Enfin il n'y a pas de livre plus plaisant à ouvrir que celui-ci pour lire un matin de printemps (le jour de l'an), quand tout mot menaçant doit être évité pour les jeunes gens à qui l'on souhaite alors longue vie et bonheur. » p.243

Incidemment la postface permet de situer l'originalité de ce roman sans monstres, ni habituels « méchants » par rapport aux modes romanesques de l'époque. Le traducteur et commentateur indique avec précision les sources du roman, les passages directement inspirés ou repris de tels classiques, évoque les relations entre Hokusai, inspirateur du roman, et le romancier. À propos des rapports entre estampes et récits, j'ajouterais que, à quelques reprises, me venait la réflexion de lire en mots l'équivalent d'ukiyo-e de vie quotidienne, dont justement Hokusai allait faire une de ses spécialités. Mais aussi, je me souvenais de poses de kabuki, du *mie* repris en

certaines estampes comme un *freeze frame* saisissant par la tension des membres l'humeur du personnage illustré. Quiconque a vu du kabuki et des estampes pourra ainsi voir remonter, à son souvenir, des moments vécus au kabuki, des scènes de peintures qui l'ont marqué. Ce que savamment on appelle intertextualité, pour moi, a toujours été un des plaisirs de la lecture et de la relecture : le dialogue suggéré entre le présent de l'auteur et les œuvres qui l'ont nourri. Répéter en une œuvre nouvelle un extrait d'un poème, d'une pièce, d'une fiction d'un autre temps, c'est la faire voir autrement, susciter un rapport de familier, si on la reconnaît, une invitation à découvrir, si on l'ignore.

La répétition sous forme de citation constituerait donc une des façons dont l'innovation, imposée par les changements du monde, se rendrait manifeste. Nous apprenons ce que l'auteur tenait pour important dans ce qui l'avait précédé, mais le relisons à la lumière de ce qui s'est déroulé depuis, et passons de la mélancolie née du caractère éphémère de la notoriété des œuvres à l'émerveillement de voir malgré tout rendue présente une expression, sentie comme encore juste, mille ans après son énonciation.

*Kwaidan Stories and studies of Strange Things*, Lafcadio Hearn, Yohan Pearl Library, J1904/1979

Si j'inclus ici l'œuvre d'un non Japonais, c'est que Lafcadio Hearn a recueilli auprès de Japonais les contes qu'il nous transmet; c'est aussi parce que, de sa version, Kobayashi Masaki s'est inspiré pour son film de quatre sketches, *Kwaidan*. Sans doute les références aux arts visuels et dramatiques de son pays ont-elles amené le cinéaste à choisir un ton qui l'éloigne de celui de Hearn, mais le style de celui-ci fournit bien l'armature et cerne le cœur de ce qui interpellait le cinéaste. Parler de ces contes, c'est pour moi, très subjectivement, poursuivre, par voie détournée, le dialogue entrepris à travers articles et livres avec ce film. *Un temps rêvé* en partie et un chapitre de *Le cinéma japonais et la condition humaine* préciseront aux curieux et curieuses ce par quoi le troisième sketch en particulier me paraît significatif.

Ce troisième sketch est le conte par lequel cette édition de Hearn débute. Il s'agit de *The Story of Mimi-Nashi-Hôichi/Hôichi-aux-oreilles-arrachées*. Avec *Yuki-onna*, ce sont les deux seuls qui reviennent dans le film. Il existe une édition française plus complète, qui contient les quatre contes ayant inspiré Kobayashi : *Fantômes du Japon*, présenté par F. Lacassin, Motifs, 2016.

La répétition apparaît ici sous plusieurs formes. D'abord, celle de la coutume : on précise que quiconque est de rang inférieur ne peut désobéir impunément à un samouraï. D'où la docilité du chanteur aveugle. Ensuite, il y a l'habitude de la cécité, qui entraîne une somme de notations sonores, car elles permettent de compenser pour donner une idée de l'environnement. Puis, l'ordre des fantômes Heike de revenir six autres fois chanter sonne comme une obligation porteuse de menace par le chiffre même invoqué. Si la deuxième visite au cimetière de l'aveugle ne modifie rien, la troisième permet au bonze qui l'héberge de le faire suivre et de découvrir ainsi la possession dont est victime son protégé, possession dont la répétition, obsessive en fait, est signe. L'écriture en coups de pinceaux répétés du texte du sutra du Néant est censée protéger, rendre invisible. À ceci près que la distraction très humaine d'un

acolyte fait oublier les oreilles. Et même les fantômes ont besoin de concret : aussi le samouraï en charge de conduire l'aède arrache-t-il les oreilles (les deux).

Contrairement au film, le héros se tait, ne gémit même pas en présence du samouraï et sauve ainsi sa vie. Et devient illustre en répétant avec toujours la même qualité le récit de la bataille de Dan-no-ura : la capacité de répéter sans perdre la qualité de son expression devient preuve de valeur. On remarque que l'apparition de feux-follets, qui pourrait être source de fantastique, semble tout à fait normale aux pisteurs d'Hôichi; en revanche leur nombre « inhabituel » devant les tombes signale l'existence d'un phénomène aussi mystérieux. Enfin, le mot clef de ce récit de bataille n'est pas gloire ou courage mais *aware*, extrême pitié devant l'impermanence, cœur de l'émotion esthétique associée aux arts de la période de la bataille et perpétué dans le nô, source d'inspiration du kabuki, puis du cinéma, et du sketch de Kobayashi inspiré de ce récit : il ajoute des traits de caractère aux personnages secondaires, ainsi que des inserts de peintures de la *Chronique des Heike*, première source d'inspiration du conte.

« Oshidori ». Sonjô tue un mâle, canard dont la femelle est épargnée. Une femme apparaît en rêve au chasseur, pleure la mort de son conjoint, annonce la fin de sa propre vie, invite le dormeur à revenir sur le lieu de sa chasse. Sonjô s'y rend, voit la cane, qui nage vers lui et se tue du bec. Rêve prémonitoire, annonçant le retour d'une mort, invitant le chasseur au retour sur le lieu de sa chasse. La répétition prend le double visage du rêve prémonitoire et de l'action dédoublée.

« The Story of Tei ». Une jeune femme annonce que, condamnée par sa faible santé à mourir à 15 ans, elle reviendra s'unir à son fiancé. Ce qu'elle fera 17 ans plus tard. La répétition devient une sorte d'avatar de la réincarnation, deuxième occasion de parfaire un destin et de tenir parole. Parole tenue : ce thème revient sous forme, en plusieurs contes, d'incantations, prières réitérées, demandes d'exaucer un vœu en échange de prières. Rituel qui peut aussi bien être bénéfique que maléfique, quand il prend la forme d'une malédiction. Celle-ci devient la menace, voire l'affirmation d'un retour, cette fois pour accomplir une vengeance, se guérir d'un ressentiment.

Le premier cas se vérifie dans « Ubazakura », où une servante prie pour qu'on vienne la chercher en lieu et place de sa jeune maîtresse, et ce, en échange de la plantation d'un cerisier : la grâce exaucée trouve sa preuve non seulement dans le retour à la santé de la jeune maîtresse, mais dans le fait qu'un cerisier fleurit à la même date chaque année. La répétition peut donc en elle-même devenir signe non de fatalité, mais de miracle!

« Diplomacy » apporte la preuve du second cas. Un homme à la veille d'être exécuté menace le samouraï qui en donne l'ordre de le poursuivre de son ressentiment. Calme, celui-ci le met au défi de lui donner un signe que cette menace n'est pas un vain mot : il lui dicte une conduite à tenir, qui devrait prouver qu'il demeure déterminé au-delà de la mort. Mais ce faisant il l'entraîne à substituer au vœu de vengeance celui de mordre une pierre. Or, apprend-on, seul le vœu dernier, fait au moment de mourir se transfère au-delà de la mort...

« Of a Mirror and a Belle » relie encore le fantastique à un arrière-plan bouddhiste, puisqu'il met en cause le don d'un miroir de bronze pour permettre la fonte d'une cloche. Devant le regret d'une femme qui conserve la nostalgie des souvenirs associés à ce miroir, les fondeurs doivent se débarrasser du miroir donné, mais ce faisant découvre à tous l'égoïsme de la donneuse. On jette le miroir dans un marais. Le conte pourrait se terminer là, mais la répétition guette. Cette fois sous forme de métonymie, car une partie peut représenter le tout. Et le simulacre tenir lieu de substitut. On reproduit donc le miroir disparu, qu'on bat pour qu'il donne de

l'argent, comme le raconte l'histoire de la donneuse. *Nazoraeru* est un terme central de ce conte : son étymologie devient une source de récit. Sur elle s'appuie la conviction d'un retour possible, d'une répétition de ce moment où une dame noble, battant un bassin de bronze, a reçu de l'argent pour sauver son mari, guerrier Heike. La finale du conte oppose à cette répétition bénéfique une autre, où l'imitateur reçoit une jarre remplie de ce dont le conteur refuse de dire le nom...

« Jikininki » présente un moine zen en pèlerinage, qui demande l'hospitalité pour la nuit. Il est accueilli, mais la nuit le jeune homme, devenu chef de famille, lui annonce que la coutume veut que, la nuit où un mort est exposé, la maison soit vide. Il invite le moine à aller avec les villageois hors du hameau, mais le prêtre décide de rester pour célébrer les rites. Ainsi, deux habitudes sont sollicitées comme fond de cette apparition. En effet, la nuit venue, le moine voit une forme indistincte, sorte de Windigo, aspirer le mort de la tête aux pieds, puis prendre son dessert des offrandes. Il raconte la chose le lendemain, non sans ajouter qu'il avait d'abord demandé l'hospitalité à un vieux moine, récalcitrant, qui l'avait éconduit. Or, dit le jeune homme, il n'y a pas de vieil homme. L'exceptionnel expliquerait-il la présence du fantôme cannibale ? Le moine monte à l'ermitage, absent, où il rencontre le vieil homme, esprit qui réclame prière pour se retirer de cet état de fantôme. Ici, la répétition est donc menace et fardeau pour qui en est possédée.

« Mujina ». Mon seul film de fiction (en Super 8) était inspiré de ce conte. L'être sans visage. La répétition du même repose ici sur la rencontre du familier avec l'inusité. Le familier est l'évocation de la bonté et de l'empathie d'un homme pour une femme en pleurs qu'il cherche à consoler. L'inusité repose sur ce qu'il la découvre être, lorsqu'elle se retourne et lui montre un visage lisse comme un œuf. La nouvelle pourrait s'arrêter sur ce punch (comme mon film!), mais habilement le conteur nous fait suivre l'homme effrayé, dans sa fuite se réfugiant auprès d'un vendeur de nouilles : souvent la nourriture est invoquée, en témoignage sans doute de l'expérience de famine des classes populaires, voire des 12 que l'ère Edo aurait connues sur l'ensemble du territoire. La répétition joint l'horreur et le comique (pour le lecteur seulement!) : le vendeur de *soba* est doté du même visage que la femme.

« Rokuro-Kubi » oppose un ex-samourai très courageux, devenu moine, à des revenants. Il affronte, en effet, des êtres qui, de nuit, révèlent leur vraie nature : tête sans corps, l'être se nourrit de chair humaine. Mais l'habileté du conte tient à la présence de notations naturelles, très précises et accumulées, énumération d'êtres naturels, chacun dignes d'être contemplés, jusqu'à ce qu'en fin d'un des plus longs paragraphes, surprise, à la lumière d'une lanterne (ainsi ajoutée pour retarder la révélation!) le moine découvre cinq corps – sans tête. S'ensuit un jeu de chat et de souris. L'une des têtes, battue, s'agrippe à la manche du vêtement du moine, y meurt, et ce dernier va donc sur sa route avec en bandoulière cette tête. Inculpé de meurtre, il raconte son histoire. Des preuves matérielles, sous forme de caractères au cou du défunt et la forme de la coupure, prouvent le bien-fondé de son récit, qui ne se termine pas là. Le conte se poursuit, avec son ton goguenard sur fond de terreur. Un voleur acquiert la tête, s'en effraie, s'en défait, et l'enterre. La tombe, dit-on, est encore visible à tel lieu. Ainsi continuité et répétition, présence par le récit et le monument du fantôme sont-elles sollicitées. L'horreur peut tenir à la rupture d'habitude, à laquelle une autre est substituée, que l'on peut penser répétitive. Ainsi de la nourriture de cette tête : vers et insectes. Faire peur tout en amusant, prendre au sérieux le sens, mais pas tant la forme, en somme. On notera que le samourai décrit comme courageux n'est point téméraire : un proverbe le rappelle, « l'homme supérieur ne s'expose pas inutilement au risque ». Son adresse, sa capacité de se remettre d'une situation tendue,



son rire le définissent aussi. Enfin la théâtralité de l'horreur, dents qui claquent, cheveux dressés sur la tête, rappelle le goût japonais au kabuki plus que la réserve du nô.

« A Dead Secret ». O-Sono, toute jeune mariée meurt et revient la nuit hanter sa chambre, en restant assise, fixant une commode. Qu'y cherche-t-elle, cette fille de marchand, éduquée comme les dames de la capitale? Un moine est invité à veiller la nuit, pour voir s'il ne pourrait mettre fin à la répétition de ces apparitions. L'arrière-plan bouddhiste de tous les contes met en évidence le prix de l'attachement, parfois au sens littéral. Ici, devant le fantôme immobile et ne quittant pas des yeux le meuble, le moine cherche. Que du vide (autre notion fondamentale du bouddhisme!); il ne trouve rien, recommence, tiroir par tiroir, la répétition attestant de son application, mais aussi de sa foi au bon sens du fantôme : il présume qu'il y a bien quelque chose, et de très matériel, tout fantôme qu'elle soit (se souvenir des oreilles requises en preuve, etc). Il trouve enfin, un objet qui témoigne d'un attachement d'un inconnu à la jeune femme, de celle-ci au moins à cet attachement. Poids du souvenir, dont un objet concret nourrit la réapparition.

« Yuki-onna ». Le film de Kobayashi Masaki m'a marqué, de ces ciels peints à ces décors artificiels, pour dire la vérité des émotions. Un bûcheron épargné. Le conte ne joue pas sur la certitude d'un personnage d'avoir vu pour vrai ce qui relève peut-être d'une illusion. Il doute. Thème bouddhiste encore de l'illusion, à laquelle n'échappe nul d'entre nous, répétition d'un type d'expérience qui fait écho à celle de limites inscrites par la coutume ou la loi dans la vie en communauté. Comme si la rigidité des rituels était requise pour contrer la violence du désir d'autodestruction ou de domination. Contrairement à son compagnon, à cause de sa jeunesse, le jeune homme ne saura tenir sa promesse. Et le besoin irréprensible de dire se double de celui d'être poussé à la confession par la dame des neiges, qui avait fait jurer, elle-même, pourtant au jeune homme de ne jamais dire, pas même à sa mère, le secret de sa rencontre avec elle, femme des neiges. Chaleureuse de jour, mère, dans le conte d'une dizaine d'enfants, et non de deux comme dans le film, féconde, adulée même de sa belle-mère, qu'elle choyait (clin d'œil humoristique aux rivalités des drames japonais gravitant autour de l'opposition belle-mère/bru). Ici encore, Hearn est sensible à la présence sonore des êtres et à leur éclat visuel, mais sans la dimension surréaliste poussée par le cinéaste.

« The Story of Aoyagi » raconte comment un samouraï, en route pour une mission vers un daimyo plus puissant que le sien, est hébergé par un couple de vieux dont la fille le séduit. Il demande à la marier; les parents, faute de rang, la lui offrent comme servante, la fille ayant d'abord manifesté son désir d'être en compagnie du vieil homme. Mais, au lieu où le samouraï accomplit sa mission, un supérieur prend note de la beauté de la fille, la réclame pour lui, et, dit le conte, le samouraï paye pour s'être uni à Aoyagi à l'encontre du code du guerrier. Le lecteur se croit en un conte enchanté, avec happy ending, car le puissant seigneur, devant l'affliction du jeune guerrier, lui confie Aoyagi. Mais le conte ne se termine pas là. Cinq ans plus tard, elle annonce sa mort, le guerrier se fait moine, va prier sur la tombe dressée près de la hutte où il l'a rencontrée : il y trouve des souches, restes du couple et de leur fille. Métamorphosée en arbre, comme son nom l'indique. Ainsi l'étymologie (Aoyagi, saule vert) a partie liée avec l'invention du récit. Mais aussi les rites. Le code du guerrier ne règle pas seul le devenir du samouraï : demeure l'intervention possible du supérieur bienveillant (selon le confucianisme). Toutefois, la mort n'épargne personne, code ou pas. Ce qui se répète ici c'est le recours aux poèmes, rythmés donc, pour dire l'essentiel : échange entre amoureux, suffisant pour décider d'une vie.

« Jiu-Roku-Zakura ». L'arbre est encore au cœur d'un conte, cette fois, cerisier qui reçoit le secours d'un samouraï, résolu à mourir pour que les fleurs puissent, exceptionnellement, mais, depuis, de manière répétée, apparaître, chaque fois, le 16 d'un mois où, contrairement au rituel des saisons, mais encore, depuis, inéluctablement, les fleurs fleurissent alors que le printemps n'est point encore. Cela rappelle, dans *Kaseki*, de Kobayashi, inspiré du roman d'Inoue Yasushi, cette visite des cerisiers fleuris sous la neige : la veille du tournage, le cinéaste ignorait comment il s'y prendrait, et la neige, la nuit, est tombée sur les fleurs... La fin évoque cette expression de reconnaissance des civils rencontrant, en Côte d'Ivoire, un militaire : merci d'avoir risqué pour moi votre vie. Ici, le samouraï se fait seppuku d'une manière formelle, donc en respectant, donc en répétant le code.

« The Dream of Akinosuke » a pu inspirer Kobayashi aussi pour son Mimi-nashi-Hôichi, en ceci qu'il s'agit, à l'occasion d'un rêve venu pendant le sommeil d'un samouraï, de l'invitation d'un roi en un royaume dépeint comme ayant une atmosphère singulière, avec un protocole qui serait la sublimation de ce que le code de civilité prévoit. Avant Edo, au moment où sont considérés les *gôshis*, samouraïs fermiers, l'un s'endort, tandis que festoient deux de ses amis. Plus qu'un paysage qui donne à rêver, le pays est expression d'un État idéal, et définit la responsabilité d'un supérieur, améliorer la condition sociale. L'héritage confucéen paraît, ainsi que l'influence de la littérature chinoise, et de sa peinture, comme dans une nouvelle ultérieure, « Hôrai » Qu'est-ce que civiliser? Ce serait réguler, donner un tempo où s'harmonisent les éléments du corps social. Ceci implique donc une vision positive de la répétition, non tant indépendamment de ce qui se répète, mais du fait de la nécessité du retour à intervalle régulier du même, qu'on souhaite le meilleur possible. Ce rêve suppose un éveil, où la comparaison de ce qui est avec ce qui a été rêvé s'impose, mais aussi la nécessité du recours au témoignage d'autrui, nul ne pouvant être conscient de ce qui se passe en deux lieux à la fois. Le récit appelle donc un autre récit...

« Riki-Baka ». *Riki* veut dire force, *baka*, fou. Portrait d'un déficient profond, resté dit-on à l'âge de deux ans, jusqu'à sa mort, aimé, même si parfois il provoque, innocemment, des incendies, Riki-baka renaît. La nécessité de preuves matérielles se répète sous la forme ici de caractères qui apparaissent sur la main de l'enfant en lequel le héros se réincarne. L'écriture constitue encore une composante nécessaire du récit. Incidemment, l'enfant renaît dans une famille plus riche : dès qu'il est question d'une condition modeste ou pauvre, la richesse matérielle est perçue comme un bien évident, son obtention une grâce efficace. Les contes sont d'un réalisme patent, sans pour autant nous faire perdre de vue la distinction entre maux qui relèvent de notre action et ceux qui relèvent de la condition d'être vivant. En ce dernier point, le conte sans doute heurte-t-il le plus les lecteurs du vingt-et-unième siècle, par ce rappel d'un incontournable et la peinture des manières de se comporter face à ce qui est plus grand que soi.

« Hi-Mawari ». Les tournesols salueraient aussi bien le lever que le coucher du soleil, mais surtout, la surprise pour le lecteur, la rupture avec la répétition, vient des références au folklore gallois, avec ses fées. Seulement ce que Hearn illustre ainsi, c'est la répétition d'une culture à l'autre de ce sens du merveilleux, de l'imagination d'un monde parallèle, expression donc, puisque répétée, un besoin de l'humain. Difficile de ne pas penser encore à Hôichi avec ce harpiste vagabond, dont la voix d'abord irrite le narrateur par sa vulgarité, puis qui prend des inflexions de tendresse et de tout le registre des sentiments : l'artiste a donc cette capacité, voire cette utilité

de donner à voir un monde, et donc à comparer, à préserver la possibilité d'alternatives à notre vision première ou sensorielle et réflexe.

« Hôrai ». C'est encore à Hôichi que je pense en lisant ce conte qui évoque un paradis, conteste son existence idéalisée, affirme son charme réel, peint son évanescence et sa disparition en cours, du fait du mal venu de l'Ouest : figure du Japon pour Hearn. Comment définit-il cette atmosphère, seule vraie de ce royaume paradisiaque? « The substance of quintillion of quintillions of souls blended into one immense translucency/ substance de quintillion de quintillions d'âmes fondues en une immense translucidité. »

*Godzilla: Godzilla in Tokyo*, Kayama Shigeru, trad. par Jeffrey Anglers, U of Minnesota Press, U.S.A. 2023; Japon 1955/2004

L'auteur nous livre un récit alerte. Brièveté des phrases et des paragraphes, nombreux dialogues, présence des onomatopées, si familières aux lecteurs de mangas. À ce propos, les romans portent la trace de leur vocation cinématographique. Godzilla se manifeste d'abord visuellement, par des mouvements de la mer, des bulles, et sonorement (onomatopées nombreuses), par des *whoosh* de vagues, aussi associés au vent. Aux bruits naturels s'opposent celui des mécaniques, des objets créés par l'être humain, bruits secs.

Puissance de la nature, qualifié explicitement de « désastre naturel », le monstre surgit du fond des océans et du temps, en un tourbillon qui rappelle la forme d'un cratère. À l'eau bleu, au ciel aussi bleu et calme, succède, sans préavis, les forces déchaînées susdites. Si le leitmotiv des pleurs rappelle l'importance du mélodrame dans le cinéma des années cinquante, il faut signaler que la nature elle-même participe de la détresse : les vagues sont associées au ressentiment

Mais Godzilla, s'il n'est pas créature humaine, bien antérieure à l'apparition des humains sur terre, est néanmoins bouleversé en ses habitudes par l'intervention humaine. Le sable, le trilobite vivant qui chute de son corps, alors que l'espèce est censée disparue, témoignent de son ancienneté, mais aussi de sa contamination par la bombe hydrogène. Radiations dans le fossile, mais aussi dans l'empreinte de ses pas, et, résultat incroyable peut-être, accroissement de sa force! Enfin, sa peau irradie.

D'un côté donc, la nature, dont Godzilla incarne la réaction à l'ingérence humaine, au jeu des scientifiques avec des puissances dont ils ne contrôlent pas les effets, de l'autre les dits scientifiques et les hommes toujours plus avides d'assurer leur puissance par la technologie, bien plus que la contemplation par la connaissance. Duel entre forces de la nature et forces de la technologie. Là où le professeur Yamane, paléontologue, plaide pour une observation de l'animal, plutôt que sa destruction, le professeur Serizawa œuvre à une bombe à l'oxygène, susceptible de détruire le monstre. Mais aussi, anticipe-t-il, en d'autres mains, l'usage destructeur qu'en pourrait faire notre espèce. Faut-il, au nom de l'urgence, de la préservation des affligés de maintenant, riposter par une arme si destructrice qu'elle peut nous inclure dans ses ravages? Ce blessé de guerre est torturé par le dilemme posé par l'usage ou pas de l'arme découverte.

La technologie de pointe, avions, missiles, bateaux, moyens de communications est régulièrement invoquée. Godzilla lui-même rappelle aux observateurs la manière dont un sous-marin plonge. Et le drapeau de la marine, qui porte encore le soleil aux rayons déployés, qui rappelle le symbole du Japon de la guerre finie dix ans auparavant, apparaît au début, puis à la fin, symbole de fierté.

Guerre toute proche, dans les souvenirs comme dans les traces laissées au quotidien, moins soulignées, pour ces derniers que les premiers. Mais quelle évocation, lors de la deuxième attaque de Godzilla sur Tôkyô, quelle évocation de ce que dut être le bombardement de mars 1945, de ce feu partout répandu qui détruisit et vies et bâtiments, faisant de Tôkyô un champ de ruines! La détresse des citoyens fuyant devant le monstre, dans le bruit des sirènes d'alerte et dans celui des édifices qui s'effondrent, ressuscite celle de ce bombardement.

La décision du professeur Yamane, son refus de recourir au meurtre de la bête qui agresse, fait écho au mouvement pacifiste, ainsi que la chanson d'enfants apeurés, priant pour la fin de l'hécatombe. Elle renvoie à une remarque faite une seule fois : Yamane entend bien, par l'étude de Godzilla, laver un peu de ce mal dont il estime les Japonais avoir été responsables envers les peuples, dont plusieurs invités viennent voir comment le Japon tient tête au désastre naturel qui le frappe. Pour les États-Unis d'Amérique et l'usage du nucléaire en guerre, seul l'usage de l'initiale A oriente l'attention vers elle. Mais le lecteur en devine la présence latente.

L'homme était prévenu pourtant, par les mythes, les légendes, du nécessaire respect dû à la nature. On pressent le désir de Kayama de rappeler, comme Kobayashi Masaki avec *Kwaidan*, dix ans plus tard, la valeur d'un héritage de légendes et d'histoires. Sanctuaire shinto où les arbres sont parties prenantes du sanctuaire, invocations des divinités, rituels de purification et d'apaisement des puissances qui nous dépassent par la danse, le son des flûtes et des tambours, dès le début sont évoqués. Même les prières bouddhistes.

Sans résultat. Il faut dire, toutefois, que, incarné par un journaliste de la ville riant des histoires des pêcheurs et des villageois, le scepticisme lié à la modernité et au développement de la technologie, à l'orgueil de la force humaine décuplée par les machines, se voit ici humilié par le surgissement du monstre.

Le professeur Serizawa, qui veut cacher aux hommes son invention, par conviction que notre espèce est capable du pire, même en lui, rappelle aussi le kamikaze, résolu à mourir avec sa cible. Sacrifice de soi, doublement : par le couteau avec lequel il coupe les tubes qui permettent de nager sous l'eau, mais aussi par la mise en action de sa bombe, dont il mourra aussi. Avec le monstre.

Dont aussitôt le professeur Yamane rappelle qu'il doit y en avoir d'autres... Sans doute cela prépare-t-il la possibilité d'une suite, mais cela reste cohérent avec le fil conducteur sous-jacent de Kayama : ne rappelle-t-il pas, en avant-propos de la traduction anglaise, son engagement pour la paix et l'interdiction du recours à l'arme nucléaire?

Dans la mesure où, même en 1955, en dépit des épreuves de 1932-1945, la guerre continue, chez les voisins, récemment, et ailleurs en Afrique, et où la tension entre grandes puissances donne lieu à la guerre dite froide, comment penser que la nature n'exprimera pas encore son ras-le-bol, et qu'un autre Godzilla ne surgira pas, irrité de notre manque d'écoute? Lecteur de 2024, impossible de ne pas penser à voir dans le réchauffement climatique une manifestation de cette colère de la nature, de cette réaction au désordre suscité par cela même qui doit nous assurer l'immortalité : la technologie, émancipatrice, puissante, mais dont, comme le Dr Frankenstein, l'humanité se montre incapable d'anticiper les impacts.

L'homme lui-même ne sera-t-il pas tenté, comme l'indique l'instrumentalisation des attaques de Godzilla par un maître-chanteur, de tirer parti d'un prochain surgissement de monstre pour satisfaire son propre instinct de pouvoir? Menacer autrui en spéculant sur la peur d'un mal en cours, cela sent déjà son hacker. Déjà, comme en parallèle du vent violent, vent divin par sa puissance, qui accompagne la venue de

Godzilla, on voit, chez les humains, courir cet avatar du vent, la rumeur : le professeur aurait créé le monstre, ce serait un robot...

On remarquera dès le début la présence de deux jeunes marins, suivie de celle de Shinkichi, un autre jeune homme, et d'une jeune fille, Emiko. Comme si l'auteur sentait l'importance d'interpeller la jeunesse, garante de possibilités que l'humanité apprenne de ce passé que le journaliste refuse de prendre en compte, quand il se présente sous la forme de croyances. On notera aussi la fréquence de l'évocation de pleurs, en particulier chez les hommes énergiques, courageux, dès lors qu'ils sont devant l'expression d'une écoute, d'une ouverture à autrui.

Tout ce passé récent, guerre, défaite, difficile reconstruction, cela crée une solidarité d'expériences incontournables. Le bonheur ne va pas de soi, il suppose la vertu même que chante les traditions populaires, ses chansons, les récits anciens : la ténacité. Celle justement que Yamane reconnaît à Godzilla et dont, par l'étude, il espère tirer bénéfice pour l'humanité.

À ceci près que court ici une invitation à ce qu'elle ne soit point mise au service de la seule guerre, mais de la paix d'abord. Invitation à saisir le risque d'étudier plutôt que riposter par plus de force, le roman ne résout pas le dilemme affronté par les deux savants. Serizawa, pour mettre fin aux affres des enfants et citoyens apeurés, endeuillés, tuera, se tuera pour tenir cette promesse à lui-même de ne point révéler le secret de son invention.

Ainsi l'humanité est-elle conduite à se répéter, à repasser par des crises semblables, amenés par l'évolution des circonstances. S'agit-il par la création d'une série, de suites, d'inviter à voir sous un jour nouveau le même, ou les changements dans nos conditions de vie oblige-t-il à revisiter nos conclusions préalables?

La même année Kayama sent le besoin d'une suite, *Godzilla raids again : Godzilla in Osaka /Gojira no gyakushû (Godzilla contrattaque)*.

Le roman s'ouvre sur des comparaisons avec la musique, le recours au rythme, dans un ciel paisible. Le *whoosh* attaché aux vagues dans la première œuvre se trouve lié ici d'abord au bruit d'un jet. Comme si la technologie n'était que manière humaine d'être naturel, d'appartenir au règne naturel. À quelques reprises, allusion est faite à des chants d'école ou de folklore, et cette référence en elle-même touche au sens d'appartenance fondé sur l'expérience de moments vécus ensemble.

On retrouve le duo de jeunes hommes, mais incarnés par deux nouvelles figures, Kobayashi et Tsukioka, ce dernier amoureux de Hidemi, fille de Yamaji, patron des deux premiers. Duo d'amis, duo amoureux, relation père-fille donc. Nous sommes au large d'Osaka, non plus de Tôkyô. Et il ne faut pas attendre longtemps pour que Godzilla apparaisse : la surprise réside cette fois dans la présence d'un second monstre, Anguirus, aussi ancien, aussi indifférent au ravage que sa colère produit. Les deux font la paire.

On retrouve le branle-bas des forces armées, l'engagement des jeunes pilotes. Le recours à la lumière, qui rappellerait au monstre le souvenir des éclairs de la bombe à hydrogène qui l'a sorti de sa routine, tout comme Anguirus, relève du thème de la technologie humaine : utilisés à une fin, les éclairs de feu censés attirer vers le large la bête ont un autre effet. Et voici encore les humains réduits à contempler, impuissants les forces de la nature se déchaîner.

Le professeur Yamane, seul personnage repris du premier roman, signale qu'observer, tenter de détourner Godzilla demeure unique moyen. Et encore, pas infallible. Mais il suggère aussi que le monstre peut se cacher dans les failles tectoniques. Ainsi le combat des deux monstres revient-il à celui d'un tremblement de terre avec un tsunami, de deux forces bien naturelles, dérangées par l'activité humaine.

Osaka connaît non seulement un saccage que même le château n'évite pas, mais aussi, comme Tôkyô avec son maître-chanteur, ses gens malintentionnés, des prisonniers, qui s'échappent du panier à salade, s'emparent d'un camion-citerne, s'engagent dans une course avec policiers et nos deux jeunes pilotes, sèment le chaos dans une raffinerie, où tout prend feu. Mais ce désastre de nature humaine ne fait que paraître amuse-gueule auprès de celui de la rivalité des deux monstres. Incendies encore, dégâts, piétinement d'humains et de buildings, inondation du métro (dans laquelle meurent les deux fuyards).

Le mécanisme de la répétition joue donc du dédoublement : deux villes, deux monstres causant destructions, trio de jeunes gens, avec chaque fois une singularité : carapace de tortue pour Anguirus, pilotes au lieu de marins pour les jeunes hommes. La jeune fille a cette fois droit à moins d'attention en ses réactions personnelles, tout autant dans l'impact suggéré sur la nécessité humaine de rapports affectifs pour donner sens à une vie.

Est-ce l'ombre du bombardement de Tôkyô? Le mot flammes est trois fois répétés, comme une image qui hante. Mais aussi bien les sirènes préviennent-elles de séismes et l'on assiste à la mise-en-œuvre de mesures d'évacuation et de protection de la population, aux efforts pour contenir la panique, en somme à des expériences incontournables à qui demeure un tant soit peu longtemps sur ces îles qui dansent au rythme du déplacement des plaques tectoniques.

Si je me sens moins pris par le récit, en dépit des variations qui se découpent sur le fond de ressemblance, c'est peut-être que, pour le moment, je ne vois pas éclairage neuf donné par rapport à ce que le premier récit mettait en lumière. Mais je suis encore à trente pages de la fin de cette plus courte aventure.

Kayama consacre deux chapitres au bonheur d'un quotidien avec ses surprises comme une bonne pêche, la fierté de l'accomplissement de gestes qui réclament dextérité et détermination. Vertus classiques des années de restauration de conditions de vie « normales ». Et cela, sur fond de neige : nous sommes dans le Hokkaido, terres les plus éloignées de la menace.

Mais pas à l'abri. Godzilla y est repéré, et devient objet de chasse, où la dextérité et la détermination des pilotes rappellent celles de ceux de la dernière guerre. D'ailleurs de survivants de celle-ci sont parties prenantes de l'assaut contre le monstre. Cette fois, un mur de feu et une avalanche de glace seront les facteurs de la victoire des hommes? Des hommes? Le récit s'achève sur l'évocation de la nature entonnant elle-même un chant de victoire.

Je ne puis m'empêcher de comparer au souvenir laissé par les productions de la Toho, chaque mois d'août, en hommage à l'héroïsme des soldats nippons pendant une dernière guerre que l'on a perdu non faute de courage et d'adresse, de qualités humaines, mais d'armes plus destructrices que celles de l'adversaire. Laisse-t-on entendre. À cette nuance près, que Kayama dans le premier récit reconnaissait une part de faute du Japon, dont je ne me souviens guère ces films porteurs.

Un dossier suit l'édition anglaise de ces traductions. Jeffrey Angles y brosse les antécédents de Godzilla. D'abord dans la vie même de Kayama. Enfant, il a développé une passion pour insectes, puis animaux préhistoriques, et on en retrouve trace dans sa première nouvelle, qui met en scène un animal vivant caché des êtres humains. Ensuite, en retraçant le parcours du thème du monstre, de King Kong, redistribué triomphalement en 1952, à un scénario de Ray Bradbury, *The Beast of the 20, 000 Fathoms*. Puis le traducteur rappelle la censure imposée par l'occupation américaine sur toute critique de celle-ci, en particulier des effets de la radiation des bombes. Ajoutons celle de toute évocation des samouraïs. Il cite enfin une partie du texte lu par

sa majesté l'Empereur, au moment de la reddition, où il mentionne la nécessité de mettre fin à la guerre non seulement pour préserver le Japon, mais la civilisation, par suite de l'usage par l'ennemi d'une arme si destructrice à Hiroshima et Nagasaki.

Point ici de rappel qu'au nom de sa majesté, tout Japonais se devait d'obéir aux ordres de tous ses supérieurs et se consacrer à la guerre, en choisissant la mort plutôt que la captivité. Mais Kayama fait, lui, cette référence à une part de responsabilité à assumer face aux pays occupés. Toutefois, c'est bien à ces mots cités que renvoie, me semble-t-il, le professeur Yamane, dans sa réticence à utiliser l'arme inventée par Serizawa, dans le premier roman.

Enfin Angles rappelle qu'en 1954, le premier mars (écho pour un Japonais à ce mars du bombardement de Tôkyô), les Américains faisaient des tests de bombe hydrogène, radiant à des kilomètres de là des pêcheurs japonais.

On déduit l'importance de la présence de pêcheurs dans les deux romans, aussi bien que le lien avec la hantise des radiations. Mais je ne puis que songer au maître-chanteur et aux prisonniers en fuite, qui profite des attaques de Godzilla, quand je lis que le producteur Tanaka eut le flair de croire venu le moment de surfer sur l'anxiété des Japonais, en ramenant à l'avant-plan la question du nucléaire, des radiations, du désastre économique et humain et planétaire, dont l'usage des bombes à hydrogène est porteur. Fraîchement à nouveau indépendant depuis 1952, le Japon demeurait à la merci de la politique extérieure des U.S.A., d'autant que la menace soviétique pesait sur les îles disputées du nord du Japon, et la récente guerre de Corée, responsable d'une hausse de niveau de vie, paradoxalement, était nourricière d'anxiété, par sa proximité géographique. D'où ce rappel par Kayama : la manière dont le Japon répond à la menace de Godzilla sert de leçon à l'ensemble des peuples, tous se trouvant menacés...

On découvrira un intéressant exposé des différences entre le schéma initial proposé par Kayama, le scénario qu'en ont tiré Honda Ishiro et Murata, les versions cinématographiques et celle de l'émission radiophonique qui a précédé le lancement du premier film.

Je retiens surtout que le texte préparatoire ancrerait le récit dans l'expérience de l'atoll Bikini, incriminant spécifiquement les U.S.A., alors que Honda recherchait l'expression d'une peur d'origine plus vague. Angles souligne les intentions de Kayama, lors que, les films distribués, il a senti le besoin d'en tirer des romans, où il a insisté plutôt sur Shinkichi et Emiko, en porte-parole de la nouvelle génération, au lieu, comme dans le film, de faire de deux vétérans, Ogata et Serizawa, les prétendants de la jeune fille.

J'ai plaisir à voir plusieurs des rapprochements faits avec l'Histoire, au fur et à mesure de ma lecture, corroborés par le traducteur. Ainsi de l'impact sur les contemporains de la sortie du film, revivant les bombardements des villes par l'aviation américaine, mais aussi ai trouvé une identification de Godzilla aux armes nucléaires elles-mêmes, moins présente dans les romans, où il m'apparaît plutôt incarner la Nature bousculée par l'usage de la science. Toutefois, j'avais noté aussi la phrase finale du deuxième récit, ce chant de victoire de la nature, comme si Godzilla n'était pas une figure d'elle-même, mais d'un autre mystérieux. Néanmoins, mon impression d'ensemble demeure celle d'une identification Godzilla/nature et le contentement de celle-ci pourrait tenir davantage de la restauration des rythmes quotidiens « normaux ».

Angles termine par une évocation de quelques difficultés de traductions, comme celle des onomatopées, familières aux lecteurs occidentaux de manga. Le lecteur francophone aurait intérêt à lire les deux ouvrages du Québécois Alain Vézina, consacré aux films gravitant autour de Godzilla, aux liens avec l'Histoire en particulier :

*Godzilla : une métaphore du Japon d'après-guerre*, L'Harmattan, et *Godzilla et l'Amérique*, PUM.

**B** : « Le cinéma japonais, les hommes et la routine », **Combats**, Hiver 97

J'ai toujours pensé qu'une façon de rester dynamique en enseignement était de s'appuyer sur la stabilité des horaires et du choix des cours pour jouer à l'infini dans ce cadre: modification des méthodes (cours magistraux, ateliers), des oeuvres étudiées, des travaux proposés. Sans ce fond de stabilité l'innovation féconde me paraissait impossible, car l'esprit a besoin de points fixes pour reprendre souffle. Les réformes de méthodes plus globales (compétence vs objectifs), de contenus (dévalorisation de la discipline au profit des habiletés) débordent désormais sur le cadre. Sur quelles routines et quelles répétitions s'appuyer pour rafraîchir une idée, donner naissance à un nouveau point de vue?

En quoi ces réflexions peuvent-elles s'accorder à un survol des films, japonais de surcroît, vus au Festival des films du monde? C'est qu'elles donnent le terreau sur lequel, en dépit de la diversité culturelle et peut-être mise en relief à cause d'elle, un spectateur d'ici aurait pu à travers ces huit films (le neuvième ayant échappé à mon emploi du temps) nourrir sa méditation sur l'être humain comme animal aimant sinon la routine, du moins la répétition.

Les cinéastes de plus de cinquante ans voient dans la substitution d'une routine agréable la seule manière de contrer l'ennui d'une répétition monotone. Ainsi l'irruption d'une passion amoureuse, neuve, se transforme en répétitions de rencontres, gestes repris, repas composés de mets familiers associés à des moments heureux, de souvenirs de ces moments auxquels on revient spontanément au coeur du travail.

Le cinéaste Morita associera un travelling lent à l'héroïne, une caméra fixe au héros, reprendra en flash-back ce qui est pour les personnages un souvenir, mais pour le public une révélation. Cette révélation? Que les gestes essentiels : baisers, confidences, sont pour chacun...les mêmes. S'il s'agit, avec Kumai, de montrer une femme amoureuse chez qui on diagnostique la lèpre, la domestication de la maladie passera par les gestes simples, plusieurs fois repris, de l'écoute, par l'accompagnement quotidien. Les saisons elles-mêmes par leur retour n'ont-elles pas cette faculté de nous étonner? Voici à nouveau le printemps, et nous voilà rassurés. Le dernier cinéaste en compétition, Ichikawa, emprunte à la forme poétique du haïku cet art d'éclairer l'habituel, d'y voir un révélateur de l'unique plutôt que de la platitude. Et ce même si un personnage reconnaît mener une vie plate. Mais la platitude des gestes renvoie à une densité d'attentes, à un refoulé du désir qui ont la puissance des flammes dont la terre fait son noyau.

De plus jeunes cinéastes, tantôt avec Kawasé montreront que des gestes dits millénaires sont aussi menacés d'extinction : il suffit de l'extinction d'un village...comme cela s'est produit à St-Ignace-du-lac; tantôt, avec Sogo, ils exploreront les habitudes de cadrages et de montage du cinéma muet pour nous rappeler comme ce qui fut habituel: le noir et blanc, l'ellipse, peut redevenir fascinant et neuf. Mais surtout Sabu, avec *Postman Blues* s'en prend à la fois aux habitudes du récit cinématographique, à nos attentes de spectateurs et aux répétitions de nos gestes



de travail qui se transforment en névrose. Il dénonce la manière dont nous prenons l'habitude de prendre au sérieux les rôles mythiques de policier et de gangster du cinéma, sans nous rendre compte de la rigidité de ces modèles. À tout prix, un geste, un objet, un mot deviennent signes pour l'enquêteur, qui construit ainsi une image de la réalité qu'il prend pour la réalité. Ainsi, avec les mêmes ingrédients, le gangster se constitue une image de l'honneur sans rapport avec le poids réel des valeurs. Cinématographiquement, le plan bref ou long, les moments expressionnistes ou réalistes se succèdent avec une heureuse confiance du cinéaste dans le désir de croire du spectateur. Ici la routine n'est bonheur que si elle permet d'agir spontanément, de répondre aux élans du cœur sans enfermer ceux de l'esprit dans un système fermé, cohérent, pour ainsi dire fou. Car la répétition, indice de cohérence, peut aussi devenir le signe d'une perte de contact avec la diversité du vivant.

La magicienne du film historique de Takayama, par la répétition de gestes ésotériques, fait apparaître aux spectateurs un monde tel qu'il ressemble à celui de leurs désirs. Mais c'est aussi par la vertu de ses gestes d'attention répétés qu'un des amants se distinguera. L'acte exceptionnel ne saurait à lui seul fonder l'amour: il faut à l'aimée des preuves de constance.

Le mélange de coutumes apprises, plus fortes que la conscience que nous en avons d'en être les prisonniers, cette nécessaire aptitude pourtant à modifier nos attentes, nous la retrouvons chez l'ex-prisonnier du film d'Imamura. L'habitude de marcher au pas se perpétue, mais aussi celle de se méfier des hommes. Le besoin de se confier étant plus fort que la peur de l'humain prendra ici la forme de l'attachement du héros à une anguille, sa confidente. Comment il pourra faire le bond de l'anguille à une femme constitue la trame du récit. Or c'est la présence obstinée de cette femme, la préparation d'un lunch qu'il persiste à refuser, la disponibilité souriante auprès des clients de l'ex-taulier devenu barbier, c'est la répétition de ces gestes qui l'ancre dans le décor émotif du héros et le fait souffrir de son absence.

Ainsi voit-on que la répétition des gestes n'engendre ennui que si elle est fondée sur une vie spirituelle ou amoureuse vide. Par le détour du cinéma japonais, en passant par des lieux pour lui insolites, le cinéphile québécois en vient donc à examiner son propre rapport avec la répétition, la place qu'il accorde à ses habitudes et si elles le contrôlent ou le servent. En aucun cas, cela ne fait du cinéma de fiction un essai. Récit et spectacle d'abord, c'est par les traces du son et de l'image qu'il anime ultérieurement notre réflexion, la réveille, mais n'en est jamais le substitut.

### **C : Déjà commentés, polars, SF, fantastique**

Dans *Le cœur de l'homme au fil de la littérature japonaise* : 19

Abe Kazushige, *Projection privée*, trad. de Jacques Lévy, éd. Actes sud  
ambiance thriller

Abe Kôbô, *Mort anonyme*, trad. De Minh Nguyen-Mordvinoff, Biblio, le livre  
de poche atmosphère polar

Akutagawa Ryûnosuke, *La Magicienne*, nouvelles traduites par Elisabeth  
Suetsugu, Picquier Fantastique

Édogawa Ranpo, *Boy Detective Club* (1937)  
 Fujiwara Tomomi, *Ratage* 1994  
 Hoshi Shin'ichi, *The Capricious Robot* 1966  
 Ishida Ira, *Ikebukuro West Park II* 2000  
 Kôda Rohan, *Pagoda, skull & Samurai*, traduit par Chieko Irie Mulhern,  
 Charles E Tuttle company  
 Koike Mariko, *Je suis déjà venue ici* 2006  
 Koike Mariko, *Le chat dans le cercueil* 1990  
 Kurosawa Kiyoshi, *Kairo* 2001  
 Matsui Kesako, *Les Mystères de Yoshiwara* 2007  
 Nakamura Fuminori, *Pickpocket* 2009  
 Natsuki Shizuko, *Hara-kiri, mon amour* 1991?  
 Nishimura Kyotaro, *Petits crimes japonais* 1977/1988  
 Togawa Masako, *Le Baiser de feu* 1985  
 Yamamoto Shugorô, *The Flower Mat* 1948  
 Yamamura Misa, *Des cercueils trop fleuris* 1975  
 Yumeno Kyûsaki, *Dogra Magra* 1935

Dans *Le rythme de l'homme* : 12

Akimitsu Akagi, *No patent for murder* 1965  
 Asada Jirô, *Yukiko* 1995/1997  
 Honda Tetsuya, *Rouge est la nuit* 2006  
 Ishida Ira, *Call-Boy* 2001  
 Kirino Natsuo, *Disparitions* 1999  
 Matsumoto Seichô, *La Voix* 1956-1958  
 Motoya Yukiko, *Mariage contre nature* 2016  
 Murakami Haruki, *Le meurtre du Commandeur* Tome 1 *Une Idée apparaît* ;  
 Tome 2. *La Métaphore se déplace* 2017  
 Tsutsui Yasutaka, *Les hommes salmonelle sur la planète Porno* 1977 - 1979  
 Tsutsui Yasutaka, *Hell* 2003  
 Ukami Ayano, *Langue de vipère* 2012  
 Yuzuki Yûko, *Le loup d'Hiroshima* 2015

## D Du même auteur

### Livres

*Via Kobayashi, essai sur la culture japonaise telle que réfléchi au cinéma*, cegep de Joliette, 1972. Épuisé

*Tout ça, c'est des mensonges*, édition du socio, 1973 (roman policier) Épuisé

*Du Japon et d'ici*, éd. Pleins bords, 1975 (essais et nouvelles)

*Le dragon blessé* (novella publiée avec *La visiteuse* de Donald Alarie), APLM, 1979.

*Le chemin détourné*, éd. HMH, 1982. (essai/fiction)

*Dire l'éphémère*, éd. HMH, 1984. (essai/fiction)

*Les instants dérobés*, éd. SNQ (nouvelles), 1985.

*Taire l'essentiel*, éd. HMH, 1988. (essai/fiction)

*Un temps rêvé. Portrait du lecteur en cinéophile*, éd HMH 1992. (essai/fiction)  
*Petite géométrie du coeur*, éd Boréal (nouvelles), 1994 (essai)  
*La ville où fleurissent les images*, éd. 400 coups, 1997 (essai)  
*Carnets d'un curieux. Autour de quatre romancières japonaises*, Trois, 2003 (essai)  
*Ce qui n'est pas moi*, Trois, 2006  
*La confidente*, éd. Du Murmure, 2004, en ligne, gratuit, hexagonelanaudiere.com.  
 (roman)  
*Le plaisir de relire*, Éditions Claude R. Blouin; 5<sup>ième</sup> éd. Révisée et ajouts 2013, gratuit  
 en ligne(essai)  
*Un brin d'herbe*, Éd. Le Murmure, 2010 (nouvelles)  
*Les cueilleuses de bleuets*, Éd. Mots en toile, 2014 (nouvelles)  
*Le cinéma japonais et la condition humaine*, Pul, 2015 (essai)  
*La quatrième pierre*, éd. Mots en toile, 2016 (nouvelles)  
*Les vies parallèles d'un érudit de province*, éd. Mots en toile, 2017 (roman)  
*Irina Hrabal*, éd. Mots en toile, 2019 (roman)  
*Le cœur de l'homme Au fil de la littérature japonaise Journal de relectures*,  
 Claude R. Blouin, gratuit en ligne, 2021  
*Au fil des Métamorphoses*, éd. Nota bene, 2021 (essai)  
*Le rythme de l'homme au fil de la littérature japonaise : Journal de lectures*, éd.  
 Claude R. Blouin, gratuit en ligne 2022  
*Un marcheur, la nuit*, nouvelles, éd. Claude R. Blouin, gratuit en ligne, 2023

#### Ouvrages en collectif

« Comment les Québécois francophones ont-ils découvert le cinéma japonais, et lequel? », in *Revue japonaise des études québécoises*, Ajeq, 2022  
 « Yokusei sareta sakebi », in *Eiga Kantoku Kobayashi Masaki*, Iwanami shoten, 2016, pp 476-477 (« Le cri retenu », *Réalisateur de film : Masaki Kobayashi*)  
 « Les fantômes du centre-ville », in *En canotant dans Lanaudière*, collectif dirigé par Ginette Trépanier, Éditions Création Bell'Arte, 2014  
 « Nikkatsu de ma jeunesse », *Nikkatsu : 100 ans de rébellion*, in panorama-cinéma, 2012  
 « Préface », « Entretien avec Teshigahara », « Fantômes du temps, temps des fantômes », « Le grain et la dune », « La femme des sables », « Entrevue avec C.R.Blouin et M.Li-Goyette », in *L'humanisme d'après-guerre japonais*, panorama-cinéma, 2010  
 « Présence et absence de la musique dans Rêves de Kurosawa », in *Écouter le cinéma*, 400 coups, 2002  
 « Cinéphiles », nouvelle in *Crever l'écran*, éd. Quinze, 1986  
 « Julien », in *Les écrits du Canada français*, 1974, no 39

