

## Une triple méprise : *Musashino Fujin* et *Le Bal du comte d'Orgel* vus par Ôoka Shôhei

Michel de Boissieu

### Introduction

En septembre 1950, Fukuda Tsuneari 福田恆存 publiait dans la revue *Gunzô* 群像, sous forme d'une lettre à l'auteur, une sévère critique du nouveau roman d'Ôoka Shôhei 大岡昇平, *Musashino fujin* 武蔵野夫人 (La Dame de Musashino)<sup>i</sup>. Deux mois plus tard, Ôoka faisait paraître dans la même revue sa réponse, intitulée *Musashino fujin no ito* 『武蔵野夫人』の意図 (Dessein de *La Dame de Musashino*)<sup>ii</sup>. Malgré sa brièveté, ce texte se révèle passionnant pour qui s'intéresse aux rapports d'Ôoka avec la littérature française, et notamment à l'influence qu'elle a exercée sur son activité de romancier. Il consiste en effet pour l'essentiel en une étude comparée du *Bal du comte d'Orgel* et de *Musashino fujin*. Cette étude commence par un éloge du roman de Radiguet, qu'Ôoka déclare avoir pris pour modèle en rédigeant son ouvrage. A l'hommage succède une autocritique : Ôoka explique que sa tentative de roman psychologique à la française a échoué, que la transformation qu'il a fait subir à son modèle s'est révélée fâcheuse. Cette apparente reconnaissance du bien-fondé des critiques formulées par Fukuda est pourtant trompeuse. En fin de compte, Ôoka cherche en effet à mettre en lumière le véritable intérêt de son roman, qui a selon lui échappé à Fukuda, et pour cela élargit le champ de sa réflexion à d'autres romanciers français que Radiguet, surtout à Stendhal. Ôoka était un fin connaisseur de la littérature française ; quant à ses propres romans, le bon sens veut que nul ne les ait mieux compris que lui, l'auteur. L'objectif de notre étude sera pourtant de montrer que chacune des trois parties de sa réponse à Fukuda - hommage à Radiguet, autocritique apparente puis tentative apologétique - repose en fait sur une erreur d'appréciation. La mise en évidence de ces méprises doit permettre de mieux comprendre, non seulement l'opinion d'Ôoka sur le roman français, mais aussi la conception qu'il avait de sa propre création littéraire.

### 1) L'hommage à Radiguet, ou l'oubli de la société

Voici comment Ôoka explique à Fukuda ce qui l'a mené à concevoir le projet de *Musashino fujin* :

ティボーデの『小説孝』はかねて僕の愛読書の一つで、今僕の抱懐している小説の観念は大抵この本から出ています。(…)男女の心が将棋の駒のように動き、「象牙と象牙のかちあう乾燥した音」—彼がラディゲの『ドルジェル伯爵の舞踏会』を評したこの言葉は、御明察の通り、『武蔵野夫人』の出発の合図でした。<sup>iii</sup>

Les *Réflexions sur le roman* de Thibaudet sont depuis longtemps l'un de mes ouvrages de chevet, et la conception que j'ai maintenant du roman vient pour l'essentiel de ce livre. (...) Les cœurs des hommes et des femmes qui bougent comme des pièces sur un échiquier, «le bruit sec de l'ivoire sur l'ivoire» - ces mots qu'il a pour apprécier *Le Bal du comte d'Orgel*, comme vous l'avez deviné, ont été le signal du départ pour *Musashino fujin*.

Ce sont donc les fameuses réflexions de Thibaudet sur les «parties d'échecs psychologiques» jouées par Radiguet qui semblent avoir révélé à Ôoka la vraie grandeur du *Bal du comte d'Orgel*<sup>iv</sup>. Pour reprendre une fois encore les mots de Thibaudet, cette grandeur est «celle des calculateurs», elle évoque non seulement les «joueurs d'échecs» mais aussi «le génie mathématique de Galois». Ces formules permettent de comprendre deux des grandes idées d'Ôoka sur le roman. D'une part en effet, s'il admire autant l'ouvrage de Radiguet, c'est parce qu'il y voit l'expression parfaite d'une possibilité, ou d'une fonction très importante du roman, à savoir l'analyse psychologique : comme il le montre dans *Furyoki* 俘虜記 (Journal d'un prisonnier de guerre)<sup>vi</sup>, vouloir rendre compte de la psychologie d'un homme n'est, dans la vie réelle, qu'une vaine prétention, vouée à sombrer dans une fiction simplificatrice car inapte à démêler l'écheveau inextricable des motivations ou des instincts qui agitent l'individu : par conséquent, seul le romancier, libre d'imaginer à sa guise, peut à bon droit élaborer des analyses psychologiques. D'autre part, si Radiguet a porté l'art du roman psychologique à sa perfection, c'est grâce à la logique sans faille avec laquelle il développe son analyse des passions. L'admiration d'Ôoka pour les formules de Thibaudet montre l'importance qu'il attache à la science du comportement que doit exposer le récit romanesque : la métaphore du jeu d'échecs invite à concevoir les actions et les réactions des personnages comme aussi logiquement explicables que les coups d'un joueur. En admettant que les propos de Thibaudet sur *Le Bal du comte d'Orgel* ont été «le signal du départ pour *Musashino fujin*» 『武蔵野夫人』の出発の合図, Ôoka rend hommage à Radiguet et reconnaît aussi sa dette à son égard. Il indique en effet par ces mots avoir voulu imiter son devancier français, c'est-à-dire élaborer un roman psychologique qui se développe suivant une logique aussi implacable que la sienne.

La comparaison entre les deux ouvrages ne s'arrête cependant pas là :

ラディゲの処方箋に従うと僭称しながら、僕はひそかにもう一つの非望をあたためていました。つまりこの天才少年が数学的明晰で洞察した人間心理のメカニズムを、社会的条件の結果として捉えるということです。(…)これは西欧のリアリズム小説の爛熟と頹廢の上に象嵌された無償のロマネスク、つまり『舞踏会』に魅了された極東の未熟小説書きとして、かなり抱き甲斐のある野望と思われたのですが。<sup>vii</sup>

Tout en prétendant suivre l'ordonnance de Radiguet, je couvais en secret un autre espoir. C'était de comprendre les mécanismes de la psychologie humaine, que ce jeune homme de génie avait saisis grâce à une analyse mathématique, comme le résultat des conditions sociales. (...) Je pensais que, pour un romancier inexpérimenté d'extrême - orient, fasciné par le romanesque gratuit incrusté sur le fruit trop mûr et pourri du roman réaliste occidental, c'est-à-dire par le *Bal*, c'était là une ambition digne d'être conçue...

Après avoir reconnu sa dette à l'égard de Radiguet, Ôoka nuance ainsi son hommage et indique ce qui ferait l'originalité de son propre roman. S'il s'incline en effet devant le «génie» 天才 de Radiguet, il considère manifestement que ce génie s'exerce dans un genre certes séduisant, mais qui dégage un parfum de corruption. A l'en croire, le «romanesque gratuit» 無償のロマネスク et son représentant le plus accompli, Radiguet, ne seraient que les rejetons d'une décadence, celle de la grande tradition du «roman réaliste occidental» 西欧のリアリズム小説. C'est précisément avec cette tradition qu'Ôoka prétend renouer en insistant sur l'importance accordée aux «conditions sociales» 社会的条件 dans son roman : selon lui, alors que *Le Bal du comte d'Orgel* repose sur un dispositif purement romanesque, le jeu libre et logique à la fois des sentiments, *Musashino fujin* soumet le romanesque de la psychologie à la réalité sociale. Le suicide de l'héroïne y est ainsi motivé par des questions d'argent liées à sa situation d'héritière : il ne résulte pas seulement des subtiles manœuvres d'un affrontement sentimental.

C'est précisément dans ces considérations que réside sans doute la première erreur d'appréciation d'Ôoka. Il semble en effet tout à fait excessif de prétendre que *Le Bal du comte d'Orgel* relève d'un «romanesque gratuit», qui négligerait la réalité sociale et ferait dépendre les réactions des personnages d'un pur jeu psychologique. Bien au contraire, Radiguet prend soin de placer ses personnages dans des conditions sociales déterminées, dont leur comportement dépend dans une large mesure. Une lecture rapide de trois des passages les plus importants du roman suffit à s'en rendre compte.

C'est ainsi que la célèbre première phrase de l'œuvre - «Les mouvements d'un cœur comme

celui de la comtesse d'Orgel sont-ils surannés ?» - se trouve suivie de plusieurs pages d'explications sur l'histoire de la famille créole à laquelle appartient l'héroïne<sup>viii</sup>. De toute évidence, pour Radiguet, il existe donc un lien entre la condition sociale et la psychologie. Effectivement, tout en racontant cette histoire familiale, il établit sans la moindre ambiguïté l'influence qu'elle a pu avoir sur le caractère de la comtesse : «Mlle Grimoard de la Verberie, née pour le hamac sous des cieux indulgents, se trouve dépourvue des armes qui manquent le moins aux femmes de Paris...»<sup>ix</sup> Spécifier dès le début du récit que la comtesse, issue d'une famille créole, manque des «armes» que les femmes de Paris utilisent dans leurs relations sociales, revient bien sûr à lui donner une détermination psychologique fondamentale, susceptible d'expliquer son comportement par la suite.

Le premier chapitre du roman contient un autre épisode déterminant pour la compréhension de la psychologie des personnages. Il s'agit de la «révolution inoffensive» qui se produit porte d'Orléans, lorsque «les braves gens de Montrouge» viennent «admirer le beau monde» qui va passer la soirée à Robinson\*. Radiguet décrit la scène comme une pièce de théâtre, comme un «spectacle»<sup>xi</sup> donné par l'un au profit des autres, qui finissent par réserver une «ovation»<sup>xii</sup> à l'actrice la plus méritante, en l'occurrence la princesse d'Austerlitz. Cependant, il montre aussi que c'est surtout pour son propre profit que «le beau monde» donne cette représentation : «il fallait ces regards pour que les élégantes sentissent leurs perles auxquelles un poids nouveau ajoutait de la valeur»<sup>xiii</sup>. En d'autres termes, les personnes du «beau monde» auquel appartiennent les héros du roman n'éprouvent le sentiment de leur existence que lorsqu'elles se trouvent en représentation devant autrui. Du coup, elles en viennent à demander à la vie d'être un théâtre. Cette exigence, c'est-à-dire la paradoxale nécessité de l'illusion pour prendre conscience de sa réalité, constitue l'un des aspects déterminants de la psychologie des personnages : c'est en grande partie elle qui permet de comprendre «l'orgueil»<sup>xiv</sup> qui semble les guider. Dès le début du récit, Radiguet inscrit donc ses héros dans un cadre social très particulier, pour motiver leur comportement.

Enfin, dans l'avant-dernier chapitre du roman retentit comme un écho du premier. Cette fois encore, il est question de «révolution», à ceci près qu'il s'agit d'une vraie, celle de 1917 en Russie. Le comte d'Orgel reçoit en effet lors d'une de ses soirées la visite imprévue du prince Naroumof, chassé de son pays par les événements. Une fois encore, Radiguet établit de façon explicite un rapport entre la condition sociale du prince et sa psychologie, plus précisément entre le changement de sa situation et celui de son caractère : «Il avait perdu de son orgueil»<sup>xv</sup>. Cette humilité nouvelle, et la lucidité qui l'accompagne, semble être ce qui guide le comportement de Naroumof tout au long de la soirée : en particulier, la «mesure»<sup>xvi</sup> avec laquelle il parle de la révolution russe fait un contraste frappant avec la démesure qui caractérise les propos ou les réflexions du «beau

monde» présent, toujours en proie à «l'orgueil» et aveuglé par la comédie qu'il joue. Ce n'est pas par hasard que Radiguet a choisi de placer cette scène juste avant le dénouement du récit, c'est-à-dire juste avant que le comte d'Orgel s'aveugle, volontairement sans doute, sur la portée de l'aveu que vient de lui faire sa femme. Les gens du monde comme lui ne sont pas seulement incapables de voir la réalité sociale ou politique du monde qui les entoure : leur orgueilleuse cécité s'étend aux affrontements sentimentaux auxquels ils prennent part.

Ainsi, *Le Bal du comte d'Orgel* commence et s'achève par des considérations sur la réalité sociale, dont le lien avec la psychologie des personnages se trouve formulé de façon explicite. Il paraît donc difficile, tant de valider le jugement d'Ôoka sur son caractère de «romanesque gratuit», que de placer comme il le fait l'originalité de *Musashino fujin* dans l'importance accordée aux «conditions sociales». L'erreur d'appréciation commise par Ôoka surprend d'autant plus que Thibaudet cite, dans ses réflexions sur *Le Bal du comte d'Orgel*, ces propos très éclairants de Radiguet :

Roman où c'est la psychologie qui est romanesque. Le seul effort d'imagination est appliqué là, non aux événements extérieurs, mais à l'analyse des sentiments.<sup>xvii</sup>

Radiguet formule ici la double postulation qui fonde sa création littéraire, c'est-à-dire la confrontation d'une psychologie imaginée et des «événements extérieurs», cette expression signifiant non seulement les péripéties de l'intrigue mais aussi les faits de la réalité sociale qui se trouve à l'arrière-plan des personnages. En effet, que l'imagination porte seulement sur l'analyse des sentiments ne signifie pas l'exclusion de la réalité sociale, mais au contraire sa présence telle quelle, non remodelée par l'imagination. Ôoka aurait-il mal lu ces propos ? Il est vrai que Thibaudet est le premier à insister exclusivement sur l'analyse psychologique... Quoi qu'il en soit, les raisons de sa méprise sont ici moins importantes que ses conséquences : elle le conduit en effet à une deuxième erreur d'interprétation.

## 2) L'autocritique, ou le déterminisme surestimé

Après avoir fait l'éloge de Radiguet, Ôoka entreprend son autocritique. Il avoue que *Musashino fujin* est un «échec» et entreprend de l'expliquer :

社会的条件は観念として作者の裡に止るだけで、字面に現われたのは、なまじそんな下心があるだけに、ラディゲの自由を失った、まずい心理のキャッチボールにすぎませんでした。

そして女主人公の貞潔は人妻という位置の結果として、不毛な繰り返しとなりました。

(...) 僕は知らず識らず「存在が意識を決定する」という定式一つによって書いた、古いマルキシスト小説家と同じ誤謬に陥っていたわけです。<sup>xviii</sup>

Les conditions sociales sont seulement restées à l'état de concepts, au revers de l'auteur, et ce qui est apparu à la surface des mots, et d'autant plus que j'avais ces arrière-pensées, ce n'a été qu'un *catchball* de pauvre psychologie, ayant perdu la liberté de Radiguet. Et puis la pureté du personnage principal féminin, étant le résultat de sa situation de femme mariée, est devenue stérile répétition.

(...) J'étais sans le savoir tombé dans la même erreur que les anciens romanciers marxistes, qui écrivaient suivant une formule unique, «l'existence détermine la conscience».

Ôoka attache une grande importance à la «stérile répétition» 不毛な繰り返し qui selon lui caractérise le développement de son ouvrage et constitue son défaut majeur, la «répétition» étant la «première chose à interdire» 一番の禁物<sup>xix</sup> dans un roman. En l'occurrence, la «répétition» suggérée par Ôoka est celle des résistances qu'oppose son héroïne, Michiko, aux tentations que son cousin Tsutomu lui fait subir. L'auteur pense manifestement que ces résistances sont déterminées de façon beaucoup trop mécanique par la situation sociale du personnage, son statut de «femme mariée» 人妻, alors que le comportement de Michiko aurait dû être motivé par ses traits de caractère et par les péripéties de sa confrontation avec Tsutomu. Le déterminisme social créé par Ôoka l'aurait ainsi empêché d'élaborer une psychologie riche et vivante, et contraint par conséquent à se priver de la «liberté» 自由 avec laquelle Radiguet raconte son histoire. C'est le sens de la métaphore du *catchball*. Le jeu psychologique, déterminé par les conditions sociales, se réduit à la «répétition» d'un ou deux mouvements, comme si les personnages se renvoyaient la balle sans trêve.

Cette autocritique laisse cependant à désirer. Radiguet attache en effet lui aussi de l'importance aux conditions sociales et à l'influence qu'elles exercent sur la psychologie de ses personnages, et cela ne l'empêche pas, au dire même d'Ôoka, d'imaginer en toute «liberté» le développement d'un récit qui repose sur l'analyse des sentiments. De ce point de vue, si la comtesse d'Orgel refuse de succomber à la tentation à laquelle François la soumet, c'est avant tout parce qu'elle est mariée, tout comme Michiko dans *Musashino fujin*. Cette situation sociale déterminante n'est pourtant pas incompatible avec la caractérisation très fine du personnage ou la progression constante d'un récit qui voit chacun des héros ajuster sans cesse son comportement à l'évolution du jeu des sentiments. Ôoka estime avoir accordé trop de place au déterminisme social en

composant son roman, mais il surestime sans doute l'importance de ce facteur dans l'analyse de son «échec» 失敗. D'une certaine manière, il le reconnaît d'ailleurs lui-même. En effet, après avoir déclaré que le troisième chapitre, «Conditions de l'adultère» 姦通の条件, avait été un obstacle au «libre mouvement des personnages» 人物の自由な動き<sup>xx</sup>, il se contredit en expliquant comment il aurait dû réécrire le roman : «indiquer dès le début les relations de patrimoine, et rebâtir le romanesque dessus» 財産関係を冒頭から提示して、その上にロマネスクを立て直す<sup>xxi</sup>. Ôoka a donc bien conscience que le recours au déterminisme social, en soi, ne constitue pas un obstacle au «romanesque» : tout est affaire de composition, et il s'agit simplement de placer les différents éléments à l'endroit le plus approprié.

La grande différence entre les ouvrages de Radiguet et d'Ôoka, du point de vue du «romanesque» psychologique, vient d'autre chose, et peut-être avant tout de l'importance accordée à l'héroïne. La comtesse d'Orgel n'est pas le personnage principal du *Bal*, du moins pas plus que son mari, le personnage éponyme du roman, ou que François, à bien des égards le double de Radiguet. Au contraire, Ôoka donne un relief particulier à Michiko, le personnage éponyme de son roman, de surcroît évoqué dans l'épigraphe :

ドルジェル伯爵夫人のような心の動きは時代おくれであろうか」この『舞踏会』書き出しの一句を拙作のエピグラフに選んだのは、わが女主人公の古風な貞淑を予め弁護しておくためでもありましたが、同時に僕がラディゲの方法に拠っていることを明示しようという、一種のフェアプレイ趣味でもありました。<sup>xxii</sup>

«Les mouvements d'un cœur comme celui de la comtesse d'Orgel sont-ils surannés ?» Si j'ai choisi pour épigraphe de mon ouvrage ces mots, les premiers du *Bal*, c'était en partie pour justifier d'avance la vertu archaïque de mon personnage principal féminin, mais aussi en même temps pour indiquer que je recourais à la méthode de Radiguet, en quelque sorte par esprit de *fair-play*.

Ainsi, tout en indiquant vouloir rendre hommage à la «méthode» 方法 de Radiguet, Ôoka s'y montre infidèle. Cette «méthode» consiste en effet à ne privilégier, du point de vue psychologique, aucun des trois personnages principaux. La comtesse d'Orgel n'a pas le monopole des mouvements de cœur «surannés» : le caractère de son mari et celui de François sont dignes du sien, aussi archaïques et admirables. Au contraire, dans *Musashino fujin*, seule Michiko est douée d'une telle noblesse de caractère. Elle domine à cet égard ses deux partenaires masculins, son mari Akiyama, un soi-disant stendhalien dénué de scrupules et basement cynique, et son

cousin Tsutomu, un ancien soldat sans repères et livré aux désarrois de la société d'après-guerre.

C'est sans doute cette différence d'équilibre dans la caractérisation des personnages qui explique l'impression d'«échec» avouée par Ôoka. Chez Radiguet, les trois personnages principaux se ressemblent trop pour pouvoir s'opposer. Autrement dit, chacun est trop occupé à ajuster sa conduite au sentiment qu'il se fait de son devoir pour songer à prendre un avantage sur les autres. La «liberté» ressentie par Ôoka à la lecture du roman est due à ce que les héros n'agissent qu'en consultant les mouvements de leur propre cœur, en quelque sorte sans chercher à renvoyer la balle aux autres. Au moment où il devient clair pour chacun d'eux que la comtesse d'Orgel et François s'aiment, c'est-à-dire au moment où tous trois se trouvent enfin en contact, l'histoire prend fin. Il semble que le récit tout entier soit mené dans l'unique intention de retarder le plus longtemps possible ce contact : paradoxale partie d'échecs, où tous les coups paraissent joués pour éviter aux pièces de s'entrechoquer. Dans cette mesure, la métaphore du «bruit sec de l'ivoire sur l'ivoire», imaginée par Thibaudet, manque de justesse. La partie du *Bal du comte d'Orgel* se joue, tout au moins jusqu'au dénouement, en silence.

En revanche, dans *Musashino fujin*, les membres du trio sont trop différents pour ne pas se heurter de front. Chacun à sa manière, Akiyama et Tsutomu blessent la vertu de Michiko : le premier veut en profiter, le second la vaincre. Dès le début, les affrontements sont donc inévitables et condamnés à se répéter tout au long du récit. Voilà pourquoi Ôoka peut parler de *catchball* psychologique. Ses personnages passent leur temps à se renvoyer la balle pour s'éprouver, et seule la disparition brutale de Michiko, à la fin, peut mettre fin à ce jeu «stérile». Beaucoup plus qu'une compréhension insuffisante des rapports entre conditions sociales et psychologie, c'est donc la conception des relations entre les personnages qui explique le résultat, apparemment décevant à ses yeux, auquel est parvenu Ôoka dans son ouvrage.

Son autocritique et son éloge de Radiguet constituent ainsi comme les deux faces d'une même erreur d'interprétation. Dans un cas, il sous-estime l'importance des conditions sociales dans l'élaboration de la psychologie, dans l'autre, il la surestime.

### 3) L'apologie, ou l'oubli de Tsutomu

Ôoka n'en reste pourtant pas là dans sa réponse à Fukuda, qui connaît même une sorte de rebondissement :

一体あなたはわが主人公たる復員者を全然無視して論ぜられた。いかにも復員者と



はアレゴリカルな状態で、実際に日常の生活を行っているのはただの「人間」なのですが、それを一旦「復員者」と形容して、その健康回復の物語を書くのも、『武蔵野夫人』の意図の一つだったのですが。これも成功しなかったでしょうか。勉を主人公と呼ぶことは出来ないでしょうか、と哀れな作者はそっときいてみます。<sup>xxiii</sup>

Vous avez dans l'ensemble raisonné en négligeant complètement mon personnage principal, le démobilisé. Certes, l'état de démobilisé est allégorique, et celui qui vit en réalité dans la vie quotidienne est simplement un «homme», mais le qualifier de «démobilisé» et faire le récit de son retour à la santé était aussi l'un des desseins de *Musashino fujin*. Cela non plus n'aurait-il pas réussi ? Ne pourrait-on pas appeler Tsutomu le personnage principal, demande doucement le malheureux auteur ?

Alors qu'il avait commencé par s'incliner devant les critiques de Fukuda, en expliquant de bonne grâce les raisons et l'étendue de son «échec», Ôoka contre-attaque, au point qu'on pourrait en venir à le soupçonner d'avoir appliqué dans sa réponse une variante du vieux procédé rhétorique de *l'insinuation* : faire d'abord semblant d'approuver l'adversaire, de partager son opinion, pour mieux la démolir ensuite. Prétendre que tout le début du texte - l'éloge de Radiguet et l'autocritique - manque de sincérité, serait cependant prêter à Ôoka une duplicité excessive. Il est plus juste de penser qu'après avoir reconnu les défauts de son roman, le «malheureux auteur» tient à en signaler les qualités méconnues.

Que Tsutomu, dès la conception de l'œuvre, ait été vu comme un «personnage principal», au même titre que Michiko, est attesté par les *Musashino fujin nôto* 『武蔵野夫人』ノート (Notes sur *La Dame de Musashino*), écrites par Ôoka au cours de l'élaboration de son projet<sup>xxiv</sup>. A la première entrée de cette espèce de journal de travail, le jeune démobilisé est appelé «personnage principal» 主人公, tout comme la «dame de Musashino»<sup>xxv</sup>. C'est qu'Ôoka a lui aussi connu les difficultés de la démobilisation et de la réadaptation à la vie civile. De ce point de vue, son intérêt pour Tsutomu et son invitation à lire *Musashino fujin* comme un roman presque autobiographique, sur le «retour à la santé» 健康回復 d'un soldat traumatisé, sont compréhensibles. Fukuda n'a manifestement pas vu cet aspect de l'œuvre, et Ôoka le lui reproche avec emphase. L'aveuglement de Fukuda est pourtant lui aussi compréhensible : c'est ici qu'apparaît la troisième erreur d'appréciation d'Ôoka.

En effet, dans *Musashino fujin*, la vie que mène Tsutomu en dehors de ses relations avec sa cousine, ou avec Akiyama, est à peine évoquée. C'est donc à travers ces relations que son «retour à la santé» peut être constaté. Or elles sont marquées au sceau du «romanesque»

psychologique, et de ce point de vue Tsutomu se trouve dans une situation d'infériorité par rapport à Michiko : comme on l'a vu, elle jouit d'une situation privilégiée, puisque son caractère est le seul qui soit pur ou vertueux. Tsutomu peut même être considéré à cet égard comme le moins bien caractérisé des trois personnages, car s'il n'a pas la noblesse de sa cousine, il reste aussi étranger à la basse scélératesse d'Akiyama, la « caricature » カリカチュア<sup>xxvi</sup> de stendhalien. Il occupe donc une position médiane, peu faite pour attirer l'attention. Quand Tsutomu entre en scène, c'est la plupart du temps pour participer à un jeu psychologique dans lequel il semble toujours en retrait : quelles qu'aient été les intentions de l'auteur, il est ainsi difficile de voir dans son « démobilité » 復員者 le personnage principal du roman. Il aurait fallu pour cela soit le caractériser autrement, soit montrer davantage sa vie personnelle, c'est-à-dire en dehors de sa relation avec Michiko.

Ōoka lui-même, quoi qu'il en dise, semble ressentir cette difficulté. En effet, dans sa réponse à Fukuda, après son vibrant plaidoyer pour Tsutomu, au lieu de développer le thème du « retour à la santé » du « démobilité », il en revient comme malgré lui aux relations entre ses trois héros et à la comparaison avec la littérature française. On a l'impression que pour lui aussi, l'intérêt le plus évident de son ouvrage réside en fin de compte dans l'essai de « romanesque » psychologique développé au fil des confrontations entre Michiko et les deux hommes :

秋山はスタンダールの後にい、勉はスタンダールの前にいます。秋山は終始スタンダールの影の中にいますが、勉は結末で初めて、ジャコバン主義者としてのジュリアン・ソレルの可能性の中へ入って来る。その中間はこの小説にはありません。この意味で『武蔵野夫人』は「不在」の小説です。

(...)『舞踏会』と『クレーヴの奥方』は読み返しましたが、『ボヴァリイ』は読みませんでした。彼女はエロスの化身ですが、拙作はエロスの「不在」の小説だからです。<sup>xxvii</sup>

Akiyama se trouve après Stendhal, Tsutomu avant Stendhal. Akiyama est toujours dans l'ombre de Stendhal, Tsutomu, à la fin, commence à entrer dans la possibilité du jacobin Julien Sorel. L'entre-deux n'est pas dans mon roman. En ce sens, *Musashino fujin* est un roman de « l'absence ».

(...) J'ai relu le *Bal et La Princesse de Clèves*, mais je n'ai pas lu *Bovary*. Celle-là, c'est une incarnation d'*eros*, mais mon roman est un roman de l'absence d'*eros*.

« L'absence d'*eros* » エロスの不在 sur laquelle insiste Ōoka ne peut se comprendre en ce qui concerne Tsutomu, qui non seulement passe pour multiplier les conquêtes parmi les étudiantes,

mais parvient aussi à ses fins avec Tomiko, une parente de Michiko. L'expression ne prend son sens que par rapport à Michiko, justement : dans *Musashino fujin nôto*, elle est caractérisée dès le début, en français dans le texte, comme «frigide»<sup>xxviii</sup>. La nouvelle référence à Radiguet, ainsi qu'à Madame de Lafayette, se justifie par la postulation de cette frigidité. En effet, ni la princesse de Clèves, ni la comtesse d'Orgel n'ont de relations sexuelles avec l'homme dont elles tombent amoureuses, et si Michiko refuse d'en avoir avec Tsutomu, c'est peut-être au fond que sa frigidité rend de son point de vue les relations sexuelles nulles et non avenues. Elle seule permet de définir la nature de l'amour dans le roman comme «absence d'*eros*» : le point de vue de son amant n'est pas pris en considération. Sous ce rapport aussi, elle prend le pas sur Tsutomu et Akiyama, dont les existences mêmes sont définies comme deux formes d'«absence» 不在, en relation avec un modèle – le héros stendhalien – auquel ils ne peuvent s'identifier. C'est comme si les deux hommes ne pouvaient exister que par rapport à Michiko : quand ils entrent en scène, c'est presque toujours avec elle, ou bien pour parler d'elle, ou encore pour faire quelque chose qui la concerne, ne serait-ce que la tromper... Dans ces conditions, il paraît plus difficile encore de considérer le «retour à la santé» de Tsutomu comme un thème majeur du roman.

En reprochant à Fukuda de ne pas avoir compris l'importance de son «démobilisé», Ôoka commet donc une injustice. D'une part en effet, la composition de *Musashino fujin* n'incite pas à le lire comme le roman de Tsutomu ; et d'autre part, les explications données par Ôoka font penser que, même sans l'avouer, il en a bien conscience.

## Conclusion

La présentation que fait Ôoka de son projet pour *Musashino fujin* révèle en fin de compte trois erreurs d'appréciation : sous-estimation du rôle joué par les conditions sociales dans *Le Bal du comte d'Orgel*, surestimation, au contraire, de leur importance dans *Musashino fujin*, et méprise sur la perception de Tsutomu par le lecteur. Il est certes possible que ces erreurs soient dues en partie à la nature de l'exercice auquel se livre Ôoka. Un écrivain sur la défensive, qui entreprend de se justifier face aux critiques, ne se trouve sans doute pas dans la meilleure situation pour développer sa pensée en toute liberté. En l'occurrence, il semble cependant possible de tirer quelques enseignements des méprises faites par Ôoka.

Le premier concerne la perception du *Bal du comte d'Orgel*, et plus généralement du roman psychologique français, non seulement au Japon, mais aussi en France même : sur ce point, on l'a vu, les conceptions d'Ôoka sont tributaires de celles de Thibaudet qui, en partie sur la foi de

quelques lignes mal interprétées de l'auteur, considère le *Bal* comme un pur exercice de logique des sentiments. L'article de Thibaudet sur Radiguet constitue l'un des monuments les plus illustres d'une certaine tendance de la critique, que l'on pourrait qualifier de psychologisante, tout aussi réductrice à sa façon que le déterminisme social simpliste prôné par les «écrivains marxistes» マルキシスト小説家 évoqués par Ôoka. Ce dernier semble en fin de compte prisonnier d'un cadre conceptuel à la fois étroit et rigide, limité par deux tendances de la tradition critique certes opposées mais aussi peu satisfaisantes l'une que l'autre. L'incapacité à sortir de ce cadre explique sans doute sa déception à l'égard de *Musashino fujin*, le roman qu'il a écrit pour concilier les deux tendances : vouloir combiner deux conceptions simplistes ne peut en effet produire une conception satisfaisante.

Le deuxième enseignement à tirer des réflexions d'Ôoka concerne son œuvre littéraire en général. Au début du court récit *Wasureenu hitobito* 忘れ得ぬ人々 (Des gens que je ne puis oublier), il avoue préférer ses récits de guerre à ses autres ouvrages<sup>xxix</sup>. Ses explications sur *Musashino fujin* permettent sans doute de mieux comprendre ce jugement. Tous les récits de guerre qu'il a écrits avant *Wasureenu hitobito* sont en effet autobiographiques, en totalité ou en grande partie. Leur point de départ est l'expérience personnelle et non une réflexion théorique sur la nature du roman, à la différence de *Musashino fujin*, où les éléments autobiographiques semblent n'être que des pièces rapportées. L'ancrage du récit dans sa propre vie paraît ainsi donner à Ôoka une liberté de mouvement dont le prive au contraire la soumission à la théorie.

Cette théorie semble contraignante au point d'empêcher Ôoka de reconnaître le véritable mérite ou la véritable originalité de *Musashino fujin*, et c'est là l'enseignement le plus étrange à tirer de ses réflexions. Comme l'indique le titre, en effet, le quartier de Musashino aussi peut être considéré comme un personnage principal du roman. L'importance capitale accordée aux lieux et à leur description dans l'économie du récit constitue peut-être l'aspect le plus remarquable de *Musashino fujin*. C'est en tout cas celui qui distingue à coup sûr cet ouvrage de la tradition du roman psychologique français dont Ôoka dit s'être inspiré : dans *Le Bal du comte d'Orgel*, en comparaison, les lieux paraissent presque absents. Or, dans sa réponse à Fukuda, Ôoka n'évoque à aucun moment cet aspect de son roman : pas un seul mot ne rappelle le caractère primordial du lieu dans l'histoire. Autrement dit, Ôoka néglige le seul argument sur lequel fonder une apologie convaincante, le seul qui lui aurait permis de reprocher à Fukuda son manque de discernement. On a l'impression que le cadre conceptuel dans lequel il s'est laissé enfermer ne lui permet pas de discerner le point fort de son ouvrage, la qualité distinctive qui le rend digne d'être lu : étonnant écart entre le travail d'un romancier et la façon dont il le juge.

---

Notes

- i *Musashino Fujin* a d'abord paru en feuilleton dans la revue *Gunzō*, de janvier à septembre 1950. Le roman figure dans *Ôoka Shōhei zenshū* 大岡昇平全集 (Œuvres complètes d'Ôoka Shōhei), Chikuma Shobō 筑摩書房, 1994 - 1996, tome 3, p. 145 - 306. Ces œuvres seront désormais désignées par les initiales OC.
- ii OC, tome 14, p. 51 - 57. *Musashino fujin no ito* sera désormais désigné par les initiales MI.
- iii MI, p. 52.
- iv Ôoka se réfère aux *Réflexions sur le roman* parues en 1938 chez Gallimard. Thibaudet y reprend le fameux article sur *Le Bal du comte d'Orgel* qu'il avait publié dans la *NRF* en 1924. Cet article est reproduit aux pages 229 - 237 du *Bal du comte d'Orgel*, Gallimard, collection Folio, 1983. L'ouvrage sera désormais désigné par les initiales BO.
- v BO, p. 236.
- vi *Furyoki* figure dans OC, tome 2, p. 3 - 346. On se reportera plus spécialement, en ce qui concerne la vanité de l'analyse psychologique, à l'épisode célèbre du soldat américain (p. 19 - 27) .
- vii MI, p. 53.
- viii BO, p. 55 - 60.
- ix BO, p. 58.
- x BO, p. 70.
- xi BO, p. 71.
- xii BO, p. 73.
- xiii BO, p. 70.
- xiv BO, p. 56.
- xv BO, p. 187.
- xvi BO, p. 192.
- xvii BO, p. 229.
- xviii MI, p. 53.
- xix MI, p. 54.
- xx MI, p. 54.
- xxi MI, p. 55.
- xxii MI, p. 53.
- xxiii MI, p. 56.

<sup>xxiv</sup> Ces *Notes* figurent dans OC, tome 14, p. 30 – 37.

<sup>xxv</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>xxvi</sup> MI, p. 56.

<sup>xxvi</sup> MI, p. 56 – 57.

<sup>xxviii</sup> *Op. cit.*, p. 30.

<sup>xxiv</sup> *Wasureenu hitobito*, originellement paru en 1953 dans la revue *Bungei shunshû* 文芸春秋, figure aux pages 563 – 577 du tome 2 des OC. C'est à la page 577 qu'Ôoka juge que sa production romanesque ordinaire «ne peut rivaliser avec les récits de guerre» 戦争物に及ばない.