

Université Marc Bloch
Département d'Etudes Japonaises
Antonin BECHLER

L'univers romanesque de
MURAKAMI HARUKI
« Du Chaos à l'Unité »

Mémoire pour l'obtention de la maîtrise de Langue, Lettres et Civilisation Japonaises.
Sous la direction de Madame Sakae MURAKAMI-GIROUX

Notes préliminaires

Le système Hepburn est utilisé pour la transcription en alphabet des termes japonais.

Les noms propres japonais sont indiqués dans l'ordre Nom – Prénom, conformément à l'usage japonais.

Les titres d'ouvrages japonais sont désignés dans le corps du texte par leur transcription en caractères latins (*romaji*). Une proposition de traduction accompagne chaque titre d'ouvrage lors de sa première occurrence dans chaque partie du mémoire.

Les titres d'ouvrages indiqués en italiques désignent les titres utilisés pour la publication de ces ouvrages dans leur édition japonaise, française ou américaine. Lorsque les titres ne sont pas transcrits en italiques, il s'agit d'une proposition de traduction.

Un tableau proposant les références de l'intégralité des œuvres romanesques publiées par Murakami Haruki entre 1979 et 2004 ainsi que leur éventuelle édition française est inclus en fin de volume.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier Madame Sakae Murakami Giroux, qui s'est efforcée de nous inculquer la rigueur nécessaire à tout travail académique, et nous a permis par sa direction avisée et ses précieux conseils de mener à bien celui-ci.

Nous remercions Madame Anne Konik, Monsieur Thomas Zenetti et Monsieur Frédéric Ebrard pour leurs relectures attentives et leurs commentaires avisés, ainsi que Monsieur Vincent Konik et Mademoiselle Yoko Akasaki qui ont bien voulu nous faire part de leurs réflexions sur l'auteur.

Nous remercions également Monsieur Kenjirô Muramatsu, Monsieur Philémon Schneider, Monsieur Takefumi Kishimoto de la Bibliothèque de la Préfecture de Shiga ainsi que le Centre d'Etudes Japonaises d'Alsace pour leur « soutien logistique » notamment dans l'acquisition des ouvrages nécessaires à ce mémoire.

Enfin, nous tenons à remercier tout particulièrement Monsieur Takeshi Shimomura, les membres de la communauté GOBAR de Kushihara ainsi que nos professeurs de l'Université de Nagoya pour nous avoir fait découvrir l'auteur. Sans eux, cette « rencontre » n'aurait sans doute jamais eu lieu.

« Au mur devant ma fenêtre,

...et aux paysages derrière »

A la mémoire de Nicolas Bouvier.

INTRODUCTION

« Je pense que nous vivons dans un monde, ce monde, mais qu'il en existe d'autres tout près. Si vous le désirez vraiment, vous pouvez passer par-dessus le mur et entrer dans un autre univers. »

Murakami Haruki, entretien
accordé en 2003 au Magazine
Littéraire.

Qu'est-ce que la littérature ? Ou plus simplement, qu'est-ce que *lire un livre* ? Anne Bayard-Sakai, dans un article consacré à Murakami Haruki, répond de la manière suivante :

« Lire un roman est sans doute la forme la plus familière du passage des frontières, de circulation d'un monde à l'autre. »¹

L'écrivain lui-même aura en 2002, à l'occasion de la parution de son dernier roman, *Umibe no kafuka* (Kafka sur la rive)², la même réponse :

[...] 異界との接触が大事になってくるはずだと僕は思うんです。[...] だから読書って大事なんだよね。本を読んでいると、たくさんの異界とのリアルな接触があります。³

¹ Anne Bayard-Sakai, *D'un monde à l'autre : la métaphore dans l'œuvre de Murakami Haruki*, in *Le vase de Beryl : Etudes sur le Japon et la Chine en hommage à Bernard Frank*, éditions Philippe Picquier, Arles : 1997, p253.

² Murakami Haruki 村上春樹, 「海辺のカフカ」 *Umibe no kafuka* (l'édition japonaise indique également le titre anglais en couverture : *Kafka on the shore*), éditions Shinchôsha 新潮社, Tôkyô : 2002.

³ Entretien paru dans le magazine 「少年カフカ」 *Shônen kafuka* (Le jeune Kafka), éditions Shinchôsha, Tôkyô : 2003 (pages non numérotées), publié à la suite du roman, dans lequel l'auteur répond aux questions posées par ses lecteurs via un site Internet temporaire dédié.

[...] *Je pense que le contact avec d'autres mondes est de plus en plus important, [...] c'est pourquoi la lecture est quelque chose d'important : en lisant, il y a un contact effectif avec de nombreux autres mondes.*

Pour reprendre et préciser ces deux propositions, nous ajouterons finalement que lire, c'est non seulement toucher d'autres mondes, mais aussi et surtout toucher *les mondes des autres*, voire *les rêves des autres* chers à John Irving (dont Haruki est le traducteur au Japon). Et il s'agit bien là de l'expérience essentielle, vitale à laquelle nous convie, comme nous le verrons, Murakami Haruki dans ses œuvres.

Mais si nous nous interrogeons sur le sens de la lecture romanesque en général, et chez Haruki en particulier, il conviendrait également de s'interroger sur le sens de l'écriture. Qu'est-ce qu'écrire ? Sur un plan qu'il veut strictement technique, l'auteur répond, au cours du même entretien :

小説を書く、物語を書く、というのは煎じ詰めて言えば、「経験していないことの記憶をたどる」という作業なんです。

Ecrire un roman, une histoire, c'est en résumé une tâche consistant à « parcourir les souvenirs de choses que l'on n'a pas vécues ».

Ainsi résume-t-il, de manière syncrétique, le processus de création littéraire tel qu'il se manifeste en lui. Il précise ensuite sa pensée en ayant recours à la métaphore du jeu :

あなたが未経験のロールプレイング・ゲームをする。でもそのゲームをプログラムしたのはあなたなんです。でもその記憶は、ゲームをするあなたの人格からは失われてしまっている。一方で、そのプログラミングをしたあなたはゲームをしていない。そういうかなり分裂的な作業なんです。右手は左手のやっていることを知らないし、左手は右手のやっていることを知らない。その作業が明確に分裂すればするほど、そこから生み出される物語は説得力を持つ。つまりあなたの元型により近接することになるんです。

Vous jouez un jeu de rôle auquel vous n'avez encore jamais joué ; mais c'est vous qui l'avez programmé. Mais ce souvenir a disparu de votre conscience. Et d'un autre côté, le vous qui a programmé ne joue pas. C'est donc une tâche très divisée. La main droite ne sait pas ce que fait la main gauche, et vice-versa. Et plus cette tâche est divisée de manière claire, plus l'histoire qui va en émerger aura de force de persuasion. C'est-à-dire que vous vous rapprochez davantage de l'archétype de vous-même.

Nous touchons ici à l'essence la plus pure de ce qui fait la beauté littéraire, au caractère de mythologie collective qu'évoque ici l'auteur, dans une terminologie aux forts accents jungiens¹ :

¹ Voir C.G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, éditions Gallimard, Paris : 1964. Sur les archétypes de l'inconscient collectif et les origines du mythe : chapitre I *L'inconscient personnel et collectif*, p41 à 46.

[...] 神話という元型回路が我々の中にもともとセットされている。[...] フィクションは、ある場合には神話のフィールドにぼっと収まってしまうことになる。物語が本来的な物語としての機能を果たせば果たすほど、それはどんどん神話に近くなる。

[...] Un circuit de forme originelle appelé mythe est préprogrammé en nous. [...] La fiction, dans certains cas, tombe totalement dans le champ du mythe. Plus une histoire remplit son rôle en tant qu'histoire, plus elle se rapproche du mythe.

Nous possédons désormais une première piste de réflexion pour aborder l'œuvre de Murakami Haruki et comprendre les mécanismes de séduction qu'elle exerce. Mais cette piste ne saurait se suffire à elle-même. En effet, quand Haruki évoque, au sujet de la création littéraire, la « recherche dans les souvenirs de ce qu'il n'a pas vécu », résonne immanquablement, en filigrane, l'influence de ce qu'il a effectivement pu vivre.

Or, qui est cet homme ? Dans quelle mesure son environnement lui a-t-il donné les sources et l'inspiration nécessaires pour créer son univers romanesque ?

Suivons un instant les traces de son passé, de son époque.

Murakami Haruki est né en 1949 à Tôkyô. En 1949, le Japon, vaincu de la seconde guerre mondiale, est sous occupation américaine. Ce parallèle, au vu des liens qui vont unir par la suite l'auteur à la culture d'outre Pacifique que nous évoquerons plus loin, peut avoir valeur de symbole.

Mais avant la culture américaine, c'est la littérature européenne qui touche le jeune Haruki, une « maladie » contractée très tôt et encouragée par son père, professeur de japonais. Dès treize, quatorze ans, il plonge dans la littérature classique : Tolstoï, Dostoïevski, Tchekhov, Balzac, Flaubert, Dickens...

L'auteur évoquera ainsi sa jeunesse :

僕の 15 歳のときってけっこう変だったかな。ある意味ではごく普通の子供で、[...]それと同時に異様に読書を好む少年だったですね。大月書店の「マルクス = エンゲルス全集」を小遣いで何冊も買って読みふけったりしていた。「資本論」なんてもちろんやたら難解なんだけど、でもかまわずに読んでいれば、けっこうわかるんだよね。[...]カフカ、ドストエフスキーはもちろんほとんど読破していた。¹

A 15 ans, j'étais peut-être un peu hors normes. Dans un sens, j'étais un enfant tout à fait normal, [...] mais en même temps, j'étais anormalement amoureux des livres. J'achetais des volumes des Œuvres Complètes de Marx et Engels éditées chez Ôtsuki shoten avec mon argent de poche, et les lisais avec passion. Evidemment, Le Capital, c'était excessivement difficile à suivre, mais si on s'y plonge sans à priori, finalement, on comprend tout de même relativement bien. Bien sûr, j'avais aussi lu quasiment toutes les œuvres de Kafka, Dostoïevski [...] ...

Mais déjà, une transition s'opère. Dans les années 60, un véritable bouillonnement culturel agite les Etats-Unis : c'est l'époque du jazz, bien entendu, mais aussi des beatniks, d'Easy

¹ Murakami Haruki, *Shônen kafuka*, idem.

Rider, de Fitzgerald, Brautigan, en somme de la pop-culture américaine, comme le rappelle l'auteur dans un entretien avec Jay Mc Inerney, romancier américain.

*Dans les années 60, la culture américaine était si attirante, et j'étais très influencé par leur musique, leurs émissions TV, leurs voitures, leurs habits, tout. [...]
C'était un monde tellement brillant, lumineux, on aurait dit un monde surnaturel. J'avais 13, 14 ans, j'écoutais leur jazz, leur rock, je regardais leur télévision et lisais leurs romans. [...]
C'était comme ouvrir un coffre aux trésors : Raymond Chandler, Ed Mc Bain, Mickey Spillaine. Ensuite, j'ai découvert Scott Fitzgerald et Truman Capote. Ils étaient si différents des auteurs japonais. Ils offraient une petite fenêtre ouverte sur le mur de ma chambre, d'où je pouvais voir un paysage étranger, un monde fantastique.*¹

De fait, Murakami Haruki va s'intéresser à la langue anglaise, lira ces auteurs dans le texte. A l'université, il s'inscrira au Département d'Art Dramatique, dans la section Cinéma. Refusant les codes d'une société japonaise qu'il juge conformiste et étriquée, il cherche l'indépendance, assiste en semi-spectateur aux révoltes étudiantes de 1968 et 1969 à Tôkyô. Il se marie et y ouvre en 1974 un modeste club de jazz, le PETER-CAT, toujours dans ce souci d'indépendance. L'année suivante, il obtient son diplôme de l'université WASEDA, et son mémoire de fin d'études traitera du « Concept de Voyage dans le cinéma américain », interprétant le voyage d'est en ouest des premiers pionniers américains comme une expérience fondatrice, et le comparant au voyage inverse, d'ouest en est, décrit dans le « nouveau cinéma » (notamment dans *Easy Rider*).

Ainsi, on constate chez Haruki une double influence : sur une base initiale solide de littérature et de pensée européennes viendra se greffer l'influence grandissante non seulement de la nouvelle littérature mais de fait de toute la nouvelle culture – dite « pop-culture » – américaine apparue dans les années 60.

Cette double influence sera déterminante dans l'émergence et l'affirmation de la personnalité littéraire de l'écrivain Murakami Haruki qui, sur le tard, aura au cours d'un match de baseball la « révélation » qu'il lui *faudra* écrire, même sans talent, même sans succès, au moins pour lui-même.

Mais pour écrire, pour transcrire des émotions d'une manière aussi spontanée que ses maîtres américains Chandler ou Fitzgerald, il se heurte au mur de la langue japonaise. Il évoque ce problème au cours de l'entretien précité :

J'aimais l'anglais. J'avais la sensation que je pourrais exprimer mes émotions dans cette langue bien mieux qu'en japonais. Mais avec mes capacités limitées en anglais, c'était impossible. Cela m'a pris beaucoup de temps avant de pouvoir écrire un roman en japonais. C'est pourquoi je n'ai pas pu écrire

¹ *The New York Times Book Review*, édition du 27 septembre 1992. Jay Mc Inerney est l'auteur, entre autres, de *Bright lights, big city* (1984). Aux éditions de l'Olivier, Paris : 1997.

*jusqu'à 29 ans. Parce que je devais créer, tout seul, une nouvelle langue japonaise pour mes romans. Je ne pouvais emprunter aucun langage existant.*¹

C'est particulièrement ce nouveau langage que vient couronner le 22^{ème} *Prix Gunzô des Nouveaux Auteurs*, prix littéraire attribué en 1979 à son premier roman, *Kaze no uta o kike* (Ecoute le chant du vent)², au sujet duquel l'écrivain Maruya Saiichi, membre du jury d'attribution écrira :

小説の流れがちつとも淀んでいないところがすばらしい。二十九歳の青年がこれだけのものを書くとなれば、今の日本の文学趣味は大きく変化しかけていると思います。³

Le fait que le cours du roman ne stagne jamais est magnifique. Qu'un jeune homme de 29 ans ait pu écrire une telle œuvre prouve que le goût littéraire du Japon d'aujourd'hui est en train d'évoluer de manière considérable.

De fait, Murakami Haruki ne comptait pas utiliser la langue de ses illustres prédécesseurs : dans l'imposant corpus de la littérature japonaise, seule la filiation lointaine à Natsume Sôseki lui semble réellement pertinente. Leur goût commun pour l'évocation pure de la vie, leur désintérêt pour les effets de style gratuits, de fait, les rapproche. Haruki admet d'ailleurs volontiers que Sôseki est le seul auteur japonais dont il ait lu, avec bonheur, l'intégralité de l'œuvre⁴, à l'image du jeune Kafka, héros de son roman éponyme.

Pour autant, l'auteur ne cherche pas à s'affranchir de sa nationalité, voire de sa nipponité : il résume ainsi sa position à ce sujet :

*Il y a effectivement un aspect apatride dans mes romans, mais ce n'est pas quelque chose que je recherche particulièrement. Je m'intéresse plutôt à la nature japonaise qui reste une fois que vous avez jeté, l'une après l'autre, toutes ces parties qui prises ensemble sont trop japonaises. C'est cela que je cherche à exprimer.*⁵

Murakami Haruki, fort du succès de cette première œuvre, poursuit donc ses activités d'écrivain tout en les diversifiant : il se tourne notamment vers la traduction, mettant à la portée des Japonais les œuvres américaines qu'il a lui-même aimées, et apportant ainsi de nouvelles inspirations et de nouvelles sources à son œuvre personnelle, qui s'étoffe progressivement de romans de plus en plus conséquents, accueillis avec un succès constant

¹ Entretien avec Jay Mc Inerney in *The New York Times Book Review*, idem.

² Murakami Haruki, 「風の歌を聴け」 *Kaze no uta o kike*, éditions Kôdansha 講談社, Tôkyô : 1979. Première parution dans le numéro de juin 1979 du magazine *Gunzô* 「群像」.

³ Maruya Saiichi 丸谷才一, dans le numéro de juin 1979 de la revue *Gunzô*, dans lequel paraît *Kaze no uta o kike*. In 「村上春樹」 *Murakami Haruki*, collection 「群像日本の作家」 *Gunzô~Nihon no sakka* volume 26, éditions Shôgakukan 小学館, Tôkyô : 1997, p290.

⁴ Il convient cependant de lire ce type de déclarations à brûle pourpoint dont l'auteur est friand avec toute la circonspection nécessaire.

⁵ Entretien avec Jay Mc Inerney in *The New York Times Book Review*, ibid.

par le public japonais. *1973 no pinbôru* (Le flipper de 1973)¹, paru l'année suivante, en est la continuation.

En 1982, *Hitsuji o meguru bôken* (En quête du mouton)², dont l'introduction d'éléments propres à la littérature fantastique tranche avec les chroniques de jeunesse que furent ses deux premiers romans, clôt le cycle connu sous la dénomination de « Trilogie du Rat »³.

Le roman obtient le *Prix Noma des Nouveaux Auteurs* 野間文芸新人賞.

Murakami Haruki multiplie alors les créations : en parallèle à ses travaux de traduction, il publie des nouvelles à un rythme soutenu sous forme de recueils ou dans divers magazines.

En 1985, après un premier voyage à l'étranger, il publie *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando* (La fin du monde et le « hard-boiled wonderland »)⁴, roman de « science fiction » cérébral et d'une très grande force d'évocation poétique, qui lui vaudra le prestigieux prix Tanizaki Jun.ichirô.

L'auteur, comme pressé de rattraper le temps perdu, multiplie les séjours à l'étranger, et publie en 1987 son plus grand succès commercial : *Noruei no mori* (*Norwegian Wood*, d'après le titre d'une chanson des Beatles)⁵, roman de formation qui se vendra à plus de deux millions d'exemplaires et propulsera l'écrivain au rang de « célébrité » du milieu littéraire. Un statut et un milieu que sa modestie et son mode de pensée autodidacte lui feront tous deux rejeter.

En 1991, il s'installe aux Etats-Unis pour quitter un Japon qui n'a « plus rien à lui dire », et y séjournera jusqu'en 1995.

En 1992, il publie *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* (*Au Sud de la Frontière, à l'Ouest du Soleil*)⁶, roman d'amour sur fond de jazz constitué en partie de « chutes » du grand roman qu'il rédige alors et pour lequel il s'est installé dans le Massachusetts. Il publiera en 1994 les

¹ Murakami Haruki, 「1973年のピンボール」 *1973 nen no pinbôru*, éditions Kôdansha, Tôkyô : 1980.

² Murakami Haruki, 「羊をめぐる冒険」 *Hitsuji o meguru bôken*, éditions Kôdansha, Tôkyô : 1982. Traduit en français par Patrick de Vos sous le titre *La course au mouton sauvage* (vraisemblablement adapté du titre de l'édition américaine, *A wild sheep chase*, dérivé de l'expression « a wild goose chase », signifiant « chasser des chimères »), éditions du Seuil, Paris : 1990.

³ Du nom de l'un des personnages principaux, le « Rat », apparaissant dans les 3 romans de cette trilogie.

⁴ Murakami Haruki, 「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」 *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, éditions Kôdansha, Tôkyô : 1985. Traduit en français par Corinne Atlan sous le titre *La Fin des Temps*, éditions du Seuil, Paris : 1992.

⁵ Murakami Haruki, 「ノルウェイの森」 *Noruei no mori*, éditions Kôdansha, Tôkyô : 1987. Traduit en français par Rose-Marie Makino-Fayolle sous le titre *La Ballade de l'Impossible*, éditions du Seuil, Paris : 1994.

⁶ Murakami Haruki, 「国境の南, 太陽の西」 *Kokkyô no minami, taiyô no nishi*, éditions Kôdansha, Tôkyô : 1992. Traduit en français par Corinne Atlan, éditions Belfond, Paris : 2002.

deux premières parties de cette œuvre, qu'il considère comme « son roman le plus ambitieux », intitulé *Nejimakidori kuronikuru* (Chroniques de l'Oiseau serre-vis)¹, œuvre totale traitant, selon les mots de son auteur², « de politique, d'histoire, d'amour, de tout ». La troisième partie de ce roman paraît l'année suivante, et l'œuvre complète fera l'objet d'une analyse plus précise dans la dernière partie de notre étude.

Ce roman obtient en 1997 le 47^{ème} prix des lecteurs du journal *Yomiuri Shimbun*.

En 1995, le tremblement de terre de Kobe puis l'affaire du gaz sarin répandu par la secte Aum dans le métro de Tôkyô convainquent l'écrivain de rentrer au Japon. Il décide de recueillir les témoignages de victimes de l'attentat, qu'il publiera en 1997 dans un recueil intitulé *Andâguraundo* (*Underground*)³.

En 1999, il publie *Supûtoniku no koibito* (*Les amants du spoutnik*)⁴, histoire d'amour saphique mâtinée de fantastique qu'il considère surtout comme une « revue de style » littéraire nécessaire pour la suite de l'évolution de son œuvre.

L'année suivante, il publie un recueil de nouvelles centrées sur le thème commun du tremblement de terre de Kobe, *Kami no kodomotachi ha mina odoru* (Et dansent tous les enfants de dieu)⁵, qui lui permet de traiter sous l'angle de la fiction cet évènement tragique, et de se familiariser avec certaines techniques littéraires dont il pressent la nécessité pour son prochain roman.

Avec *Andâguraundo* et ce recueil de nouvelles, Murakami Haruki entend montrer le rôle de l'écrivain dans la société moderne tel qu'il le conçoit, et qu'il résume ainsi :

小説家として、社会の仕組みの中にも有機的にはめこまれ、アクチュアルに機能する物語をつくっていくこと、それも社会的コミットメントの一つの大事なかたちなんだ。個人的でありながら、同時に社会的であるということも可能だと思うんです。⁶

¹ Murakami Haruki, 「ねじまき鳥クロニクル」 *Nejimakidori kuronikuru*, éditions Shinchôsha, Tôkyô : 1^{ère} partie 「泥棒かささぎ編」 *Dorobô kasasagi* (*La pie voleuse*) et 2^{ème} partie 「予言する鳥編」 *Yogen suru tori* (*L'Oiseau prophète*), 1994. 3^{ème} partie 「鳥刺し男編」 *Torisashi otoko* (*L'oiseleur*), 1995. Traduit en français sous le titre *Chroniques de l'oiseau à ressort* par Corinne Atlan, éditions du Seuil, Paris : 2001.

² Entretien accordé au magazine *Publisher's Weekly* le 21 septembre 1991, dans la période de rédaction du roman.

³ Murakami Haruki, 「アンダーグラウンド」 *Andâguraundo*, éditions Kôdansha, Tôkyô : 1997.

⁴ Murakami Haruki, 「スプートニクの恋人」 *Supûtoniku no koibito*, éditions Kôdansha, Tôkyô : 1999. Traduit en français par Corinne Atlan, éditions Belfond, Paris : 2003.

⁵ Murakami Haruki, 「神の子どもたちはみな踊る」 *Kami no kodomotachi ha mina odoru*, éditions Shinchôsha, Tôkyô : 2000. Traduit en français par Corinne Atlan sous le titre *Après le Tremblement de Terre*, éditions 10/18, Paris : 2002.

⁶ Murakami Haruki, *Shônen kafuka*, ibid.

En tant que romancier, être intégré de manière efficace dans les rouages de la société, continuer à écrire des romans qui fonctionnent vraiment, c'est aussi une forme importante d'implication sociale. Je pense qu'il est ainsi possible d'être en même temps individuel et collectif.

Il s'attelle alors à la rédaction de son roman le plus récent, *Umibe no kafuka*, roman de formation en lequel nous voyons une synthèse des thématiques chères à l'auteur : nous analyserons tout particulièrement ce roman dans la dernière partie de cette étude.

Voici donc brièvement résumée la carrière romanesque de Murakami Haruki. Mais la question initiale demeure : qu'est ce que la littérature ? En d'autres termes, quel est le sens de l'œuvre romanesque de Murakami Haruki ? Que cherche-t-il à transmettre au lecteur ?

Nous avons évoqué les notions de *chroniques de jeunesse*, de *roman fantastique*, de *roman de formation*, de *roman d'amour*, jusqu'au *roman total*.

Or, en dehors de similitudes stylistiques sur lesquelles nous reviendrons et d'une influence constante indéniable des cultures littéraires américaine et européenne, y a-t-il un sens commun à dégager de l'œuvre murakamienne ?

Ce sens commun, cette *cohérence* qui lie les œuvres de Haruki et leurs thèmes, nous tenterons de la pister, de la dégager, de l'expliquer. Pour ce faire, nous allons procéder dans cette étude à une réflexion globale sur l'œuvre romanesque de l'auteur.

Nous retracerons tout d'abord son parcours de manière plus détaillée, et tenterons de préciser les circonstances de création de ses oeuvres. Pour ce faire, nous laisserons la parole à l'auteur lui-même, qui à l'occasion de la parution de ses Œuvres Complètes¹ a fourni des éléments d'analyse autobiographique de sa carrière littéraire dont nous proposerons ici un résumé. Nous laisserons ainsi l'auteur rappeler lui-même les conditions de création de ses œuvres romanesques, mais également nous éclairer sur ses essais et travaux de traduction qu'il considère les plus importants.

Dans une seconde partie, nous nous intéresserons plus précisément au corpus de ses œuvres romanesques : nous en détaillerons les principales œuvres que nous regrouperons selon les différents types d'expériences que l'auteur propose à son Sujet pour y développer la problématique du Moi et de son rapport au monde. Nous tenterons ainsi de démontrer que l'œuvre de Murakami Haruki, en constante évolution, cherche à approcher, à proposer une vision globale, totale du monde.

¹ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1979-1989」 *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989*, 8 volumes parus de mai 1990 à juillet 1991, et 「村上春樹全作品 1990-2000」 *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000*, 7 volumes parus de novembre 2002 à novembre 2003, éditions Kôdansha, Tôkyô.

Enfin, nous analyserons plus particulièrement les deux derniers romans majeurs de Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru* et *Umibe no kafuka*, et tenterons de dégager à partir de leur lecture la vision du monde de leur auteur, une vision qui ne reflète à priori que le chaos de nos réalités que pour mieux en suggérer la cohérence, les liens impalpables qui unissent les choses.

PREMIERE PARTIE

L'AUTEUR FACE A SON ŒUVRE : UNE EVOLUTION

Nous avons, en introduction, présenté brièvement l'auteur et ses œuvres.

Ses années de jeunesse ayant également été évoquées, il convient à présent de parcourir de manière plus détaillée sa vie et son parcours littéraires, de manière à dégager des clefs de lecture de son œuvre, à travers les circonstances et les conditions de sa création.

Plutôt qu'une biographie désincarnée, nous avons choisi de laisser l'auteur s'exprimer lui-même et revenir sur les œuvres et les moments marquants de sa vie et de sa carrière littéraire.

Une analyse plus exhaustive des œuvres étant proposée dans la partie suivante, nous nous limiterons ici à fournir les informations nécessaires à la compréhension du discours de Murakami Haruki.

I. 1978-1981 : Romancier à mi-temps

1. Premiers romans

Kaze no uta o kike (Ecoute le chant du vent)¹ est le premier roman, et conséquemment la première œuvre littéraire de Murakami Haruki. C'est avec lui qu'il obtient en 1979 le *Gunzô shinjinshô* 群像新人賞 (Prix Gunzô des Nouveaux Auteurs), scellant ainsi ses débuts d'écrivain.

De fait, il souhaite depuis ses années universitaires faire de l'écriture son métier. A l'université, il tente d'écrire des scénarios, mais le résultat peu brillant le dissuade pour un temps de persévérer dans cette voie.

Il se marie alors qu'il est encore étudiant, ouvre un bar dès sa sortie de l'université, puis, pris par son travail, cesse de penser à l'écriture. Mais en 1978, dans des circonstances au premier abord anodines, a lieu la « révélation » qui le lancera vers sa nouvelle carrière :

¹ Murakami Haruki, *Kaze no uta o kike*, idem. Paraît dans le numéro de juin 1979 de la revue littéraire *Gunzô*, puis en volume relié aux éditions Kôdansha en juillet. Pour une présentation générale et une analyse de ce roman, voir deuxième partie, I, 1, p51.

[...] その二十九歳の春の昼さがりに、神宮球場の土手式の外野席 [...] に寝ころんでいて、ふとこう思ったのだ。才能や能力があるにせよないにせよ、とにかく自分のために何かを書いてみたいと。²
Un beau jour de printemps, alors que j'avais 29 ans, affalé sur un siège du stade de base-ball Jingu [...], j'ai pensé ceci : que j'aie du talent, des capacités ou pas, j'ai vraiment envie d'écrire quelque chose, pour moi.

Il court alors à la papeterie la plus proche se procurer des feuilles et un stylo, et s'assoit enfin à la table de sa cuisine. C'est à cette table qu'il rédigera son roman, à raison de quelques pages chaque soir après le travail, accompagnées d'une bière. C'est cette méthode de rédaction très découpée et progressive qui explique selon lui le caractère extrêmement fragmenté du texte et des chapitres.

Le manuscrit achevé, il s'inscrit pour le *Gunzô shinjin shô*, prix annuel du magazine littéraire *Gunzô* récompensant une première œuvre. Il choisit *Gunzô* pour deux raisons : l'une, triviale, concerne le nombre de pages minimum nécessaire pour concourir, qui correspondait à la taille du roman, l'autre relève de la philosophie générale du magazine, qui semble à Haruki suffisamment ouverte à l'innovation et aux expérimentations littéraires.

De fait, il obtiendra le prix, même si l'œuvre est loin de faire l'unanimité :

何人かの人々は「風の歌を聴け」という小説のあり方を強く支持してくれたし、励ましてくれたけれど、こんなものは小説として認めないという空気はけっこうあったように記憶している。³
Il y avait des gens qui défendaient et soutenaient ardemment l'identité romanesque d'Ecoute le chant du vent, mais je me souviens qu'il y avait également un assez fort climat de déni refusant à l'œuvre l'appellation de roman.

Lui-même conscient des problèmes intrinsèques d'une œuvre qu'il ne considère que partiellement satisfaisante, Haruki rappelle cependant l'innocence totale qui sous-tend la création de *Kaze no uta o kike*, innocence à l'origine à la fois du charme et des problèmes d'une œuvre considérée, à juste titre, comme valable en tant que théorie littéraire témoignant de l'émergence d'une nouvelle écriture, mais simultanément insuffisante sur le plan narratif.

Il est cependant évident qu'au cours du processus de rédaction du roman, Haruki n'a aucune volonté de conceptualiser une nouvelle théorie romanesque ; son seul souci est alors de transcrire en mots, de la manière la plus honnête possible, ses sentiments. Mais il constate alors que plus il essaie de décrire précisément ces sentiments, plus le texte perd de sa spontanéité et sombre dans l'artificiel. La solution, écrit-il, est proposée par Fitzgerald :

² Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1979-1989 ①」 *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* [Murakami Haruki, Œuvres Complètes 1979-1989, volume I], éditions Kôdansha, Tôkyô : 1990. Cahier annexe : 「台所のテーブルから生まれた小説」 *Daidokoro no tēburu kara umareta shōsetsu* (Les romans nés à la table de la cuisine), p2.

³ Murakami Haruki, *Daidokoro no tēburu kara umareta shōsetsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol.I, idem, p4.

他人と違う何かを語りたかったら、[...] 他人と違う言葉で語りなさい。⁴

Si tu veux raconter quelque chose de différent des autres, [...], raconte le avec des mots différents des autres.

Dès lors, il tente de simplifier son écriture :

シンプルな言葉を重ねることによって、シンプルな文章を作り、シンプルな文章を重ねることによって、結果的にシンプルではない現実を描くのだ [...].⁵

*En empilant des mots simples, créer des phrases simples, et en empilant des phrases simples, décrire finalement une réalité **non** simple [...].*

Pour simplifier son texte, Haruki en rédige à titre expérimental les premières pages en anglais. Son niveau dans cette langue étant très limité, la teneur du texte s'en ressent. Quand bien même, il s'agit pour lui d'une découverte de première importance : si la volonté est présente, même avec un vocabulaire d'une confondante simplicité, la création est possible.

Un an plus tard, dans les mêmes conditions, il écrit son second roman, *1973 nen no pinbôru* (Le flipper de 1973)⁶. Même si cette œuvre, comme *Kaze no uta o kike*, ne dépasse pas selon lui le stade de l'expérimentation, elle revêt pour plusieurs raisons une certaine importance, l'une d'elles résidant dans la tentative inédite d'objectivation qui est engagée au niveau narratif, objectivation prenant ici la forme du mystérieux flipper dont le héros part en quête. Ce thème de la quête deviendra ainsi prépondérant dans ses romans ultérieurs. Haruki insiste également sur la disparition de l'aspect « théorisant » dans cette œuvre, qui ne s'avère plus nécessaire. Ainsi, « le roman s'est libéré, s'est mis à marcher tout seul »⁷, dit-il pour illustrer la prise de pouvoir de la *volonté de fiction* dans son œuvre. Et de conclure :

小説の力というものが、固い殻を破って顔を出し始めていた。そこにははっきりとした手応えのようなものがあつた。⁸

« *La force même du roman, en brisant son épaisse coquille, commençait à montrer son visage. Il y avait là comme une très concrète réaction.* »

⁴ Murakami Haruki, *Daidokoro no tēburu kara umareta shōsetsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol.I, ibid, p5.

⁵ Murakami Haruki, *Daidokoro no tēburu kara umareta shōsetsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol.I, ibid, p5.

⁶ Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, idem. Paraît dans le numéro de mars 1980 de la revue *Gunzō*, puis en volume relié aux éditions Kōdansha en juin. Pour une présentation générale et une analyse de ce roman, voir deuxième partie, I, 2, p58.

⁷ Murakami Haruki, *Daidokoro no tēburu kara umareta shōsetsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol.I, ibid, p8.

⁸ Murakami Haruki, *Daidokoro no tēburu kara umareta shōsetsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol.I, ibid, p8.

2. Premières nouvelles

Après ces deux romans, Haruki décide de s'essayer au genre de la nouvelle.

Ses premières œuvres, d'abord publiées dans divers magazines littéraires, sont rassemblées dans le recueil *Chûgoku yuki no surô bôto* (*Un cargo pour la Chine*)⁹. Lucide sur leur caractère encore expérimental et imparfait, Haruki leur accorde tout de même une certaine importance :

[...] 僕の世界というもののありようは未完成なりに、ぎこちないなりに、バランスが悪いなりに、この処女短編集におおむね提示されているように思える。スタイルなり、モチーフなり、語法なり、そういうものの原型はここに一応出揃っているといっているのではないかなと思う。¹⁰

[...] *Je pense que l'identité de ce qu'on nommerait « mon univers », de manière certes incomplète, maladroite et déséquilibrée, est globalement exposée dans ce premier recueil. On peut dire que les formes originelles de mon style, mes thèmes, mon langage, y sont présentes au grand complet.*

Attardons-nous à titre d'illustration sur deux des nouvelles du recueil :

Chûgoku yuki no surô bôto (*Un cargo pour la Chine*) est la première nouvelle de Haruki : l'idée initiale du titre est à l'origine de sa création. L'auteur détaille ainsi ce procédé créatif, qu'il appliquera dorénavant de manière régulière dans le cas des nouvelles :

内容は決めないで、題名をまず考える。そしてファースト・シーンをとりあえず書く。そこからやっ
とストーリーが展開していく。¹¹

Sans réfléchir au contenu, je pense d'abord à un titre ; puis, j'écris dans la foulée la première scène. C'est à partir de là que l'intrigue se développe enfin.

Cette méthode lui permettant de progresser sans être lié par le cadre statique du thème ou du sujet, il y reste très attaché, cette spontanéité dans la création constituant un élément primordial auquel il tient absolument. Aucune signification particulière ne sous-tend le titre lui-même – repris du morceau *On a slow boat to China* de Sonny Rollins qu'il affectionne particulièrement – exceptée comme souvent l'envie de savoir quelle histoire va bien pouvoir naître de tels mots.

⁹ Murakami Haruki, 「中国行きのスロウ・ボート」 *Chûgoku yuki no surô bôto*, éditions Chûôkôronsha 中央公論社, Tôkyô : 1984. Nouvelle traduite en français par Corinne Atlan, in *L'éléphant s'évapore*, éditions du Seuil, Paris : 1998.

¹⁰ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1979-1989 ③」 *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* [Murakami Haruki, Œuvres Complètes 1979-1989, volume III], éditions Kôdansha, Tôkyô : 1990. Cahier annexe : 「短編小説への試み」 *Tanpen shôsetsu he no kokoromi* [s'essayer aux nouvelles], p4.

¹¹ Murakami Haruki, *Tanpen shôsetsu he no kokoromi*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. III, idem, p4.

Sa seconde nouvelle, *Bimbô na obasan no hanashi* (Histoire d'une pauvre vieille)¹², relève du même modèle, poussé plus loin encore : le fait même de commencer à rédiger par le titre en constitue en effet le thème narratif. Haruki, en prenant pour base l'expérience de la rédaction de *Chûgoku yuki no surô bôto*, y engage l'investigation de sa propre activité de rédaction d'une œuvre de fiction. La nouvelle présente donc un double niveau de lecture, à la fois fiction et introspection.

Concernant la genèse de l'idée initiale, l'auteur en résume de cette manière sibylline le caractère immanquablement inconscient et mystérieux :

たぶんそれはある日の午後に透明な弾丸のように飛来したのであろう。¹³
Cela a sans doute fondu sur moi, un après-midi, comme une balle transparente.

II. 1981-1986 : Les débuts professionnels

1. Changement de vie

En amateur, Haruki avait publié deux romans, un recueil de nouvelles et la traduction de *My Lost City*, recueil de nouvelles de Scott Fitzgerald¹⁴. Mais poursuivre son activité d'écrivain en parallèle à son activité professionnelle s'avère de plus en plus complexe. Matériellement, il devient impossible de concilier la gestion d'un bar avec une activité littéraire nocturne de plus en plus importante, sans évoquer les évidentes difficultés de concentration afférentes. Pour se concentrer sur l'écriture, il décide de vendre son établissement, et quitte Tôkyô pour une résidence reculée à Chiba. Malgré les avis contraires de son entourage, le jeune auteur décide de tenter le pari de l'écriture professionnelle, certain de pouvoir le cas échéant revenir à sa vie passée. L'envie de tester sérieusement ses capacités dans un environnement plus adapté est la plus forte.

¹² Murakami Haruki, 「乏な叔母さんの話」 *Bimbô na obasan no hanashi*, nouvelle incluse dans le recueil *Chûgoku yuki no surô bôto*, idem.

¹³ Murakami Haruki, *Tanpen shôsetsu he no kokoromi*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. III, ibid, p6.

¹⁴ Scott Fitzgerald, 「マイ・ロスト・シティー フィッツジェラルド作品集」 *Mai rosuto shiti fittsujerarudo sakuhin shû*, éditions Chûôkôronsha, Tôkyô : 1981.

Dès cet instant, la vie quotidienne de Haruki évolue de manière radicale. Il passe d'un rythme de vie nocturne à un rythme matinal, commence à faire du sport, à écouter de la musique classique, à cultiver des plantes ; il cesse de fumer, de rencontrer des gens en dehors des obligations professionnelles : à 32 ans, un retournement complet vers un mode de vie aux consonances monacales.

Il débute la rédaction de son 3^{ème} roman, *Hitsuji o meguru bôken* (En quête du mouton)¹⁵, à l'automne 1981, pour l'achever au printemps suivant. Durant cet automne 1981, il se rend en Hokkaidô pour se documenter sur les moutons et l'histoire de cette région du nord du Japon.

Concernant ce thème du mouton, il précise que le concept s'était révélé à lui suite à une impulsion quelconque, et qu'il décida dès lors très vite du titre. Il est ensuite immédiatement parti en repérage dans le nord, avec pour seules certitudes ce titre et l'apparition obligatoire d'un mouton : ni la structure ni le moindre élément de la fabula n'étaient décidés. A son retour, alors qu'il débute la rédaction de l'ouvrage, il affirme en avoir senti l'atmosphère générale pencher inexplicablement dans le sens du mouton, comme si la bête tirait à elle le roman même. La trame générale se développe dès lors naturellement, et quelques mois plus tard, le manuscrit originel de 650 pages est achevé.

L'œuvre ayant atteint sa forme définitive, Haruki réalise l'intense dépense d'énergie qu'elle a engendrée; il établit ainsi la comparaison entre *Hitsuji o meguru bôken* et ses deux romans précédents :

これまでの二作では、[...] 僕は楽しみながら小説を書いた。気に入ったフラグメントを貼りあわせ、頭の中でどんどん好きにイメージを膨らませ、それを文章に移し換えていった。でもこの「羊をめぐる冒険」は全然違っていた。この作品はもちろん僕が生み出したものである。しかしそれと同時にこの作品は僕という存在に激しく対峙するきつさをありしていた。それは僕にある種の変革を要求していた。¹⁶

Dans le cas des deux œuvres précédentes, [...] j'écrivais en m'amusant. [...] Je collais des fragments qui me plaisaient, j'amplifiais à volonté l'image dans ma tête, puis je convertissais cela en phrases. Mais pour En quête du mouton, ce fut complètement différent : C'est bien sûr moi qui ai créé cette œuvre ; mais dans le même temps, elle s'opposait à mon être de manière très violente. Elle réclamait de moi une sorte de révolution. »

¹⁵ Murakami Haruki, *Hitsuji o meguru bôken*, idem. Paraît dans le numéro d'août 1982 de la revue *Gunzô*, puis en volume relié aux éditions Kôdansha en octobre 1982. Pour une présentation générale et une analyse de ce roman, voir deuxième partie, III, 1, p77.

¹⁶ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1979-1989 ②」 *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* [Murakami Haruki, Œuvres Complètes 1979-1989, volume II], éditions Kôdansha, Tôkyô : 1990. Cahier annexe : 「新しい出発」 *Atarashii shuppatsu* (Un nouveau départ), p6.

L'auteur évoque également *Koin rokkâ beibîzu* (Les bébés de la consigne automatique)¹⁷, ample roman publié l'année précédente par Murakami Ryû, auteur de la même génération qu'il considère comme un ami et un rival, en tant qu'importante source de stimulation et d'émulation.

A l'instar de ses deux romans précédents, *Hitsuji o meguru bôken* est d'abord publié en intégralité dans le magazine *Gunzô*, mais le responsable d'édition et de fait la ligne éditoriale du magazine ayant entre temps changé, le roman et son auteur sont devenus passablement indésirables. Avec humour, Haruki évoque ses sentiments d'alors :

なんだか出来の悪い醜い子供を産んでしまったあひるのお母さんみたいな気分だった。¹⁸
Je me sentais comme une mère cane ayant accouché d'un rejeton affreux et difforme.

Pour s'épargner à l'avenir de tels désagréments, il décide d'éviter dès lors la publication préalable en magazine pour ses romans, et de lui préférer la publication directe en volume relié. Il précise les raisons de ce choix :

他の仕事は一切はずして、何ヵ月か集中して一気に書き上げ、それからゆっくり時間をかけて推敲するという書き方なので、連載小説というのはどうしてもできないし、かといって雑誌一挙掲載というのも何か二度手間な気がする。¹⁹

Puisqu'avec cette manière d'écrire, je mets de côté mes autres occupations pour me concentrer durant plusieurs mois et achever d'une traite l'écriture du roman, et je prend ensuite mon temps pour y apporter des ajustements, il s'agit de quelque chose que je ne suis pas capable de faire dans le cas d'une publication en série ; ceci dit, c'est pareil pour une publication en intégral en magazine, pour laquelle j'ai l'impression d'avoir à refaire deux fois les mêmes efforts.

Evoquant ses sentiments au moment d'achever la rédaction du roman, l'auteur insiste avant tout sur la confiance de pouvoir dorénavant poursuivre dans la voie de l'écriture qu'il lui a procuré, symbolisée par une satisfaction qui prend chez lui la forme d'une *réaction* physique, sensation que seules ressentent selon lui les personnes qui fabriquent quelque chose de leurs mains. Il se vendra plus ou moins 100000 exemplaires du roman, chiffre très convenable à cette époque relativement morose pour le marché du livre. En résumé, « il y avait une réaction des lecteurs, le roman a eu des prix, le niveau de vie suivait à peu près, bref en tant qu'auteur professionnel, ce fut un départ sans accroc. »²⁰

¹⁷ Murakami Ryû 村上龍, 「コインロッカー・ベイビーズ」 *Koin rokkâ beibîzu*, éditions Kôdansha, Tôkyô : 1984. Traduit en français par Corinne Atlan, éditions Philippe Picquier, Arles : 1996.

¹⁸ Murakami Haruki, *Atarashii shuppatsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. II, idem, p6.

¹⁹ Murakami Haruki, *Atarashii shuppatsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. II, ibid, p7.

²⁰ Murakami Haruki, *Atarashii shuppatsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. II, ibid, p8.

L'auteur insiste également sur le fait qu'*Hitsuji o meguru bôken* fut la première de ses œuvres traduite et présentée à l'étranger, et sur l'importance particulière que cela lui confère. Il détaille ainsi quelques réactions à la suite de la parution américaine :

この小説を読んだアメリカ人の多くは「これは純粋なポリティカル・ノヴェルだ」と僕に言った。そして彼らはこの小説における羊の意味をそれぞれに解釈してくれた。彼らの多くは羊をミソロジカルで土着的なるものの表象として捉え、そのような歴史的意志がグローバルな世界とコミットしていく際の「発熱」のようなものに対していたく興味を持っていた。²¹

Beaucoup de lecteurs américains m'ont dit : « ce livre est un pur roman politique ». Ils ont aussi décrypté de diverses manières la signification du mouton qui apparaît dans le roman. Beaucoup ont vu le mouton comme un symbole mythologique et indigène, et ont éprouvé un vif intérêt pour l'espèce de « fièvre » provoquée par le contact d'une telle volonté historique avec un monde globalisé.

L'auteur, tout en appréciant de telles théories, se gardera bien de les confirmer ou de les infirmer, fidèle à son habitude d'éviter au maximum l'exégèse de ses propres œuvres.

2. Extension du domaine romanesque

Après *Hitsuji o meguru bôken*, Haruki se limite pour un long moment (pratiquement 3 ans) à l'écriture de nouvelles. Il rédige les œuvres qui seront publiées dans les recueils *Kangarû biyori* (Un jour parfait pour le kangourou)²², *Hotaru-naya o yaku, sono ta no tanpen* (Luciole-brûler des granges, et autres nouvelles)²³ et *Kaiten mokuba no deddo hito* (Course acharnée sur carrousel)²⁴.

Hotaru-naya o yaku, sono ta no tanpen regroupe les nouvelles écrites durant cette période de « blanc » entre *Hitsuji o meguru bôken* (1982) et le roman suivant *Sekai no owari to Hâdo boirudo wandârando* (La fin du monde et le « hard-boiled wonderland »)²⁵ (1984). L'auteur, après *Hitsuji o meguru bôken*, souhaite s'éloigner de la série « Moi et le Rat »²⁶, mais n'a pas encore la matière pour un futur roman. La nouvelle constitue donc pour lui un circuit d'essais propice à l'expérimentation de nouvelles possibilités. Un contenant permettant

²¹ Murakami Haruki, *Atarashii shuppatsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. II, ibid, p8.

²² Murakami Haruki, 「カンガルー日和」 *Kangarû biyori*, éditions Heibonsha 平凡社, Tôkyô : 1983.

²³ Murakami Haruki, 「蛍・納屋を焼く, その他の短編」 *Hotaru-naya o yaku, sono ta no tanpen*, éditions Shinchôsha, Tôkyô : 1984.

²⁴ Murakami Haruki, 「回転木馬のデッド・ヒート」 *Kaiten mokuba no deddo hito*, éditions Kôdansha, Tôkyô : 1985.

²⁵ Murakami Haruki, *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, éditions Shinchôsha, idem. Paraît en juin 1985. Pour une présentation générale et une analyse de ce roman, voir deuxième partie, III, 2, p82.

²⁶ Soit les deux personnages principaux de la trilogie informelle comprenant les trois romans *Kaze no uta o kike*, *1973 nen no pinbôru* et *Hitsuji o meguru bôken*.

d'utiliser de manière optimale un matériau d'ampleur insuffisante pour un roman, ou destiné par essence à une forme courte.

Elle lui permet d'acquérir et de se familiariser avec de nouveaux styles, d'explorer son inconscient : elle est un champ d'expérimentation déjà tourné vers le roman suivant. La nouvelle *Hotaru* (Luciole)²⁷ est un exemple type de ce processus: remaniée et rallongée, elle deviendra le point de départ du roman *Noruwei no mori* (*Norwegian Wood*)²⁸. Cette teinte d'expérimentation se révèle plus marquée dans ce recueil que dans le précédent, *Chûgoku yuki no surô bôto*.

Quant aux deux recueils *Kangarû biyori* et *Kaiten mokuba no deddo hîto*, ils présentent le point commun de proposer des textes qui ne sauraient selon l'auteur être pleinement qualifiés d'œuvres romanesques.

Les textes de *Kangarû biyori* sont des œuvres très courtes, d'une dizaine de feuillets, écrites après le roman 1973 *nen no pinbôru* pour le magazine *Torefuru* 「トレフル」. Selon l'auteur, rédiger de tels textes ne lui pose aucune difficulté :

絵でいえばさっと勢いで書いてしまうデッサンのようなものである。あまりごちゃごちゃといじりまわさないほうがいいものができる。ヒントがひとつあればそれで書いてしまえる。コツは途中で息を抜かないこと。[...] 立ち止まって文章に凝ったりすると、流れが死んでしまう。²⁹

En peinture, c'est l'équivalent d'un dessin esquissé en quelques coups de crayons : Pour faire quelque chose de bon, il vaut mieux ne pas en rajouter et surcharger le tout ; une idée suffit pour parvenir à rédiger. L'astuce consiste à ne pas se relâcher en cours d'écriture : [...] si on s'interrompt et bute sur le texte, le flux meurt.

Ici encore, les idées pour de tels textes courts affleurant partout dans la vie quotidienne, c'est surtout d'expérimentation qu'il s'agit : on y lira des œuvres telles *Mado* (*La fenêtre*)³⁰ dans lesquelles il expérimente les techniques du réalisme, d'autres telles *Tongariyaki no seisui* (*Grandeur et décadence de la Tongari-chips*)³¹ qui relèvent plutôt de la fable. L'auteur compare ainsi ce recueil à un menu de « nouvelle cuisine ». Par ailleurs, un certain nombre de textes seront intégrés dans des romans, notamment *Hitsuji o meguru bôken*.

²⁷ Murakami Haruki, 「蛍」 *Hotaru*, nouvelle incluse dans le recueil *Hotaru-naya o yaku, sono ta no tanpen*, idem.

²⁸ Murakami Haruki, 「ノルウェイの森」 *Noruwei no mori*, idem. Publié en deux volumes reliés en septembre 1987 aux éditions Kôdansha. Pour une présentation générale et une analyse de ce roman, voir deuxième partie, II, 1, p64.

²⁹ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1979-1989 ⑤」 *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* [Murakami Haruki, Œuvres Complètes 1979-1989, volume V], éditions Kôdansha, Tôkyô : 1991. Cahier annexe : 「補足する物語群」 *Hosoku suru monogatari gun* [Extension du domaine romanesque], p5.

³⁰ Murakami Haruki, 「窓」 *Mado*, nouvelle incluse dans le recueil *Kangarû biyori*, idem. Nouvelle traduite en français par Corinne Atlan, in *L'éléphant s'évapore*, idem.

³¹ Murakami Haruki 「とんがり焼きの盛衰」 *Tongariyaki no seisui*, nouvelle incluse dans le recueil *Kangarû biyori*, ibid.

Les œuvres compilées dans le recueil *Kaiten mokuba no deddo hîto* relèvent d'une démarche similaire. Elles ont été publiées d'octobre 1983 à décembre 1984 dans le magazine au format livre de poche *IN POCKET* des éditions Kôdansha. Chaque pièce compte l'équivalent d'une trentaine de pages manuscrites, sur le thème commun du « propos rapporté », l'auteur étant sensé rapporter telle quelle à la première personne une histoire contée par un tiers. Haruki confesse cependant avoir créé de toutes pièces les histoires du recueil, mais dans un bel effort de gymnastique rhétorique, se justifie:

僕はただ聞き書きという形式を利用して話を作っただけのことなのだ。そういう意味ではこれらの作品は創作された「小説」である。しかし [...] ここに収められた作品はどれも「小説」ではない。それらはあくまで聞き書きにすぎないのだ。³²

Je n'ai fait que créer ces récits en utilisant la forme de « propos rapportés » ; dans ce sens, ces œuvres sont des « fictions » créées. Mais [...] aucune de ces œuvres n'est une « œuvre romanesque » : ce ne sont que des propos rapportés.

L'essence très particulière de ces œuvres conduit ainsi leur auteur à leur dénier, comme dans le cas précédent des « petits plats de nouvelle cuisine » de *Kangarû biyori*, sa définition très personnelle d'« œuvre romanesque ». Il leur accorde cependant un rôle bien précis : il s'agit d'un entraînement au style réaliste. Dans cette technique du « propos rapporté » qu'il considère portée à la perfection par Scott Fitzgerald via le personnage de Nick Carraway dans *Gatsby le Magnifique*, Haruki voit l'unique accès viable vers l'univers du réalisme ; il décide donc de se limiter à un rôle exclusif d'auditeur. Le résultat d'un tel exercice, la répétition sous différents angles de ce quasi-réalisme dans *Kaiten mokuba no deddo hîto* en fait clairement un brouillon de son roman *Noruwei no mori*.

Quant à la savoureuse introduction du recueil³³, à la fois fiction et manifeste dans laquelle il prétendait alors avoir rapporté fidèlement des propos soit-disant confiés par de tierces personnes, voici la lecture qu'il en fait aujourd'hui :

これはある意味では、僕の正直な文学的宣言でもある。僕がここでやろうとしているのは、リアリズムというものぞ終始一貫したまったくの嘘で塗りかためてみることである。手垢にまみれて使いふるされたリアリズムというものにもうひとつツイストを加えて、それを僕なりのやり方で蘇生させてみたかったのだ。そしてそこからある種の絶対的な真実のようなものを僕なりに掘り出してみたかったのだ。³⁴

³² Murakami Haruki, *Hosoku suru monogatari gun*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989*, vol. V, idem, p10.

³³ Murakami Haruki, 「はじめに・回転木馬のデッド・ヒート」 *Hajime ni – Kaiten mokuba no deddo hîto* (Pour commencer – Course acharnée sur carrousel), introduction du recueil éponyme, idem.

³⁴ Murakami Haruki, *Hosoku suru monogatari gun*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989*, vol. V, idem, p10.

Dans un sens, il s'agit de mon véritable manifeste littéraire : ce que je tente de faire ici, c'est cimenter par des mensonges intégraux et continus ce qu'on nomme le réalisme. En faisant prendre un tournant supplémentaire à ce réalisme usé jusqu'à la corde et sur-maculé de traces de doigts, je voulais essayer, à ma façon, de le faire renaître. Et je voulais, à ma manière, tenter de faire ressortir de là une sorte de vérité absolue.

3. Première œuvre majeure

Après la publication de *Hitsuji o meguru bôken*, trois années vont s'écouler avant qu'Haruki ne retourne au roman. Ce délai s'explique aisément : d'une part, un roman nécessite de sa part une certaine débauche d'énergie. Lorsqu'il en achève un, le désir d'écriture romanesque disparaît pour un temps. D'autre part, à cette période de sa vie, l'auteur ressent naturellement le besoin de souffler. Dès sa sortie de l'université, il s'était consacré à la gestion de son établissement, comme nous l'avons déjà relevé, et dès le moment où il décida de se consacrer totalement à l'écriture, il n'eut comme seul objectif que d'assurer sa subsistance dans ce milieu. Ce n'est qu'au milieu de la trentaine qu'il put enfin reprendre son souffle, et constater qu'il était visiblement parvenu à assurer sa survie. Dès lors, il décide de ralentir son rythme de vie, entreprend ses premiers voyages à l'étranger. Il n'écrit durant cette période aucun roman, mais n'est pas inactif sur le plan littéraire, puisqu'il publie un certain nombre d'ouvrages : plusieurs recueils de nouvelles (que nous avons détaillés plus haut), des essais, des travaux de traduction (particulièrement Raymond Carver et John Irving)³⁵.

Il faut ainsi patienter jusqu'au mois d'août 1984 pour voir Haruki s'atteler à la rédaction de son nouveau roman, *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, commandé pour leur série Belles Lettres par les éditions Shinchôsha. Après en avoir – provisoirement – terminé avec la trilogie « Moi et le Rat », il souhaite écrire avec des matériaux différents un roman d'un nouveau type, mais n'a alors qu'une très vague idée de la thématique éventuelle du futur ouvrage. Il avait décidé de remanier une longue nouvelle intitulée *Machi to, sono futashikana kabe* (La ville et ses murs incertains)³⁶, publiée quelques années auparavant dans la revue *Bungakukai*. Cette œuvre, écrite après *1973 nen no Pinbôru*, ne le satisfait

³⁵ Il publie à cette période son premier recueil de nouvelles de Raymond Carver, 「ぼくが電話をかけている場所」 *Boku ga denwa o kaketeiru basho* (Where I'm Calling From), éditions Chûôkôronsha, Tôkyô : 1983. Il écrit également pour la revue 「翻訳の世界」 *Hon.yaku no sekai* (Le monde de la traduction) de janvier à juin 1984.

³⁶ Murakami Haruki, 「町と、その不確かな壁」 *Machi to, sono futashikana kabe*. Publié dans le numéro de septembre 1980 de la revue *Bungakukai* 「文学界」.

pas. Il va même jusqu'à regretter sa publication, admettant cependant que dans l'optique de son nouveau roman, elle avait sa raison d'être.

Il est également conscient du fait qu'aussi adroitement qu'il parvienne à réécrire *Machi to, sono futashikana kabe*, un tel texte ne deviendrait jamais le roman auquel il aspire. Pour donner à l'œuvre une force de persuasion susceptible d'en faire un roman de grande envergure à même de toucher un large lectorat, il lui faut rendre le récit plus incisif. Il décide alors de faire cohabiter deux récits profondément antithétiques qui se développeraient en parallèle et se rejoindraient à la fin. Ne sachant alors pas lui-même comment les relier, il se met néanmoins à l'ouvrage, espérant trouver un moyen au fil de la rédaction. De fait, il écrit lui-même pour percer ce mystère.

La rédaction du roman est particulièrement longue, s'étalant de l'été 1984 à janvier 1985, les corrections étant achevées en mars. Dans l'intervalle, il déménage de Chiba à Fujisawa. Concernant la rédaction du roman elle-même, l'auteur précise :

二つの話を並行して進行させるという作業は、苦しくもあり、また楽しくもあった。二つぶんの節を作っていかななくてはならないのは確かにきつけれど、雰囲気のがらりと異なるものかわりばんこに書いていくのは、それこそ右の脳と左の脳を使いわけるといって、気分転換になってよかった。³⁷
Faire cohabiter deux histoires fut une entreprise difficile et agréable à la fois : le fait de devoir construire deux structures était en effet une contrainte, mais rédiger tour à tour deux histoires à l'atmosphère totalement opposée – tout comme on utiliserait distinctement les parties gauche et droite de son cerveau –, me permettait aussi de me changer les idées.

La fin du monde (*Sekai no owari* 「世界の終わり」) – les chapitres adaptés de *Machi to, sono futashikana kabe* – est « un récit mal engagé, difficile à remettre sur les bons rails »³⁸, mais le récit du *Hard Boiled Wonderland* (*Hâdo boirudo wandârando* 「ハードボイルド・ワンダーランド」) – les chapitres inédits – progresse plus aisément. Haruki compte lier les deux récits aux deux tiers de l'ouvrage, espérant qu'il atteindrait d'ici là sa vitesse de croisière. Mais l'auteur reconnaît sans peine que ce roman fut l'un des plus difficiles qu'il eut jamais à écrire. Il en sort épuisé, « Peut-être parce que j'avais l'impression d'écrire en ayant préalablement placé la barre une fois et demi au-dessus du maximum de mes capacités »³⁹, précise-t-il. Il doit ensuite en réécrire l'intégralité de la seconde moitié, et particulièrement le dernier passage, remanié à cinq ou six reprises, ne parvenant qu'après les pires

³⁷ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1979-1989 ④」 *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* [Murakami Haruki, Œuvres Complètes 1979-1989, volume IV], éditions Kôdansha, Tôkyô : 1990. Cahier annexe : 「はじめての書き下ろし小説」 *Hajimete no kakioroshi shôsetsu* [Premier roman publié directement en volume relié], p8.

³⁸ Murakami Haruki, *Hajimete no kakioroshi shôsetsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. IV, idem, p8.

³⁹ Murakami Haruki, *Hajimete no kakioroshi shôsetsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. IV, ibid, p8.

atermoiements à se décider pour la conclusion finale, dans laquelle le héros choisit de rester seul dans la forêt.

Après avoir enfin achevé ce roman, Haruki affirme avoir ressenti ce sentiment très particulier de *réaction*, cette sensation d'avoir atteint à quelque chose que nous avons déjà évoquée. Il précise cependant qu'elle n'est pas directement liée au degré de perfection intrinsèque d'un roman qui présente encore les stigmates de l'« élégant échec » que fut selon lui son précurseur *Machi to, sono futashikana kabe*. Mais chez Haruki, l'imperfection comme il aime à le rappeler, fait partie intégrante de la création et de la valeur littéraire :

[...] ある場合には、その小説の存続を賭けた戦いの場においては、未完成ささえ武器をとって戦うのだ。⁴⁰

[...] *Dans certains cas, sur ce champ de bataille où se joue la survie d'une œuvre, même l'imperfection prend les armes et se bat.*

4. Nouvelle pause, nouvelles pistes

Après la rédaction de *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, entre le printemps et la fin de l'année 1985, Haruki revient comme à son habitude à l'écriture de nouvelles : c'est à cette période qu'il rédige les six nouvelles rassemblées dans le recueil *Pan.ya saishûgeki* (*La seconde attaque de boulangerie*)⁴¹. Il évoque ici ce cycle de création auquel il souscrit inconsciemment :

長編で力を使い切って、そのあとしばらく休憩してほっと一息ついた頃に集中的に短編が書きたなくなってくる。それを書き終えたあとにまたしばらく何もやりたくないという時期があつて(そんな時期には主に翻訳の仕事をやっている。そういう意味では、翻訳というのは僕にとっては一種の文学的リハビリテーションの役割を果たしてもいる)、それからまたもう一度長編を書きたいという気持ちがふつふつと起こってくる。⁴²

Après avoir mis toute mon énergie dans un roman, je me repose ensuite un moment, puis, quand j'ai repris mon souffle, il me vient l'envie d'écrire des nouvelles. Quand j'en ai fini avec les nouvelles, j'entre à nouveau dans une période durant laquelle je n'ai rien envie de faire (durant cette période, je travaille principalement sur des traductions. Dans ce sens, la traduction remplit chez moi le rôle d'une

⁴⁰ Murakami Haruki, *Hajimete no kakioroshi shôsetsu*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. IV, ibid, p11.

⁴¹ Murakami Haruki, 「パン屋再襲撃」 *Pan.ya saishûgeki*, éditions Bungeishunjûsha, Tôkyô : 1986.

⁴² Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1979-1989 ⑧」 *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* [Murakami Haruki ,Œuvres Complètes 1979-1989, volume VIII], éditions Kôdansha, Tôkyô : 1991. Cahier annexe: 「新たなる始動」 *Aratanaru shidô* [De nouvelles pistes], p2.

certaine forme de réhabilitation littéraire), à la suite de quoi l'envie d'écrire un roman revient de plus belle.

Il précise également le sens que revêt selon lui l'écriture de nouvelles, œuvres qui contiennent les « éléments résiduels » de son roman précédent, soit les matériaux qu'il n'a pu y inclure, et les « signes avant-coureurs » du suivant, soit les matériaux liés au prochain. Concernant les délais d'écriture et sa phobie des dates-butoirs pour la publication de ses romans, Haruki affirme être moins nerveux dans le cas des nouvelles, ces dates et ces délais faisant jusqu'à un certain point partie du jeu. Il admet ainsi écrire parfois en « appelant » l'inspiration : soit en s'asseyant devant ses feuilles et son stylo, et en attendant l'idée qui fera naître la nouvelle. « Parfois, on arrive même au contraire à écrire quelque chose de plus juste et spontané via de tels passages à vide plutôt qu'en ayant déjà une idée claire de ce qu'on veut écrire »⁴³, soutient-il. Mais il insiste également sur le caractère malsain d'un tel système à long terme : du fait de l'acclimatation du corps à ce procédé, des circuits d'accès spécifiques acheminant le subconscient à la surface finissent ainsi par se matérialiser à l'insu du romancier, et la spontanéité s'en ressent.

Quant à ses modèles pour l'écriture de nouvelles, Haruki évoque Scott Fitzgerald, Truman Capote et Raymond Carver, auteurs qu'il a largement traduits. Sans essayer de les copier, entreprise stérile et vouée à l'échec, il affirme s'être « efforcé d'apprendre de Fitzgerald sa capacité à décrire des sentiments qui toucheront l'âme des lecteurs, de Capote, l'élégance et la précision extrême du style, et de Carver, la spontanéité stoïque, et l'humour caractéristique. »⁴⁴

Il s'interroge également sur un autre trait de ses nouvelles (applicable naturellement à ses romans) : leur prétendue « non-nipponéité ».

En 1994, l'auteur alors aux Etats-Unis enseigne un temps la littérature japonaise dans une petite université de la côte Est. Ses étudiants, prenant pour exemple les nouvelles du recueil précité, remarquent que les récits qu'elles décrivent pourraient à priori se dérouler n'importe où en dehors du Japon, et interrogent l'auteur sur son identité japonaise. Ils finissent cependant par admettre que les nouvelles ne pourraient prendre pour cadre, par exemple, les Etats-Unis : ainsi, *Pan.ya saishûgeki* (*La seconde attaque de boulangerie*)⁴⁵ décrit certes l'attaque d'un Mac Donalds, mais un hold up si surréaliste ne saurait avoir lieu à New York.

⁴³ Murakami Haruki, *Aratanaru shidô*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. VIII, idem, p5.

⁴⁴ Murakami Haruki, *Aratanaru shidô*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. VIII, idem, p6.

⁴⁵ Murakami Haruki, 「パン屋再襲撃」 *Pan.ya saishûgeki*, nouvelle incluse dans le recueil éponyme, idem. Nouvelle traduite en français par Corinne Atlan, in *L'éléphant s'évapore*, ibid.

De même, *Zô no Shômetzu (L'éléphant s'évapore)*⁴⁶, pour apatride qu'en fut le cadre, propose tout de même une cérémonie de bienvenue organisée par toute une ville au vieil éléphant qu'elle s'apprête à accueillir. Ce sont là des éléments qui suggèrent discrètement une sorte d'« identité japonaise en creux » : en s'appuyant sur cette discussion, Haruki évoque sa recherche introspective d'identité :

僕は村上春樹というひとりの日本の小説家である。僕は日本で育ち、日本語で小説を書いている。そして[...] 自分という存在のアイデンティティーについて真剣に考える、そしてその中には [...] 日本人としての僕のアイデンティティーも含まれている。とくに僕が主に外国で生活するようになってからは、よくそのことを考える。しかし[...] アイデンティティーについて考える僕自身は、必然的に僕という主体の中に含まれているから、僕自身のアイデンティティーを僕が外側から純粋に客観的に検証することは原則的に不可能である。となると、僕に出来るそれにいちばん近い行為は、自分の無意識性のサンプルを抽出して、それを検証することである。そしてそれこそが、僕が小説を書くひとつのいみである。⁴⁷

Je suis Murakami Haruki, écrivain japonais. J'ai été élevé au Japon, j'écris des romans en japonais; et [...] je m'interroge sérieusement sur mon identité ; celle-ci renfermant [...] mon identité en tant que Japonais. En particulier depuis que je vis à l'étranger, je pense souvent à ce genre de choses. Mais [...] comme le moi qui réfléchit à son identité est nécessairement inclus dans le sujet « Je », il m'est fondamentalement impossible d'examiner de l'extérieur de manière purement objective ma propre identité. Dès lors, l'action la plus proche de cela qui me soit possible, c'est d'extraire un échantillon de mon inconscient et de l'examiner : c'est bien l'une des raisons pour lesquelles j'écris des œuvres romanesques.

III. 1986-1991 : Entre Europe et Japon, flux et reflux

1. Du réalisme en littérature

En octobre 1986, Haruki débarque à Rome. Il vient de quitter le Japon pour écrire un roman. Pour comprendre les raisons d'un tel choix, il convient de remonter quelques mois en arrière.

Après la rédaction de *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, Haruki se contente durant un an de rédiger les six nouvelles du recueil précité, en parallèle à ses travaux de traduction : il publie durant cette période *Setting Free the Bears*⁴⁸ de John Irving, *At Night the*

⁴⁶ Murakami Haruki, 「像の消滅」 *Zô no Shômetzu*, nouvelle incluse dans le recueil *Pan.ya saishûgeki*, ibid. Nouvelle traduite en français par Corinne Atlan, in *L'éléphant s'évapore*, ibid.

⁴⁷ Murakami Haruki, *Aratanaru shidô*, in Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989 vol. VIII, ibid, p8.

⁴⁸ John Irving, 「熊を放つ」 *Kuma o hanatsu* [Libérez les ours], éditions Bungeishunjûsha, Tôkyô : 1986.

*Salmon Move*⁴⁹ de Raymond Carver, *World's End*⁵⁰ de Paul Theroux et *The Great Dethrifle*⁵¹ de C.D.B Bryan. Il publie également plusieurs ouvrages rassemblant des essais parus dans divers magazines, tels que *THE SCRAP*⁵² et *Murakami Asahidô no Gyakushû* (Le Murakami Asahidô contre attaque)⁵³, ou encore *Hiizuru kuni no kôba* (Les usines du pays du soleil levant)⁵⁴, dans lequel il décrit le voyage d'étude qu'il effectua avec l'illustrateur Anzai Mizumaru 安西水丸 dans les usines du pays. Autant de travaux qui ne l'empêchent pas de qualifier cette période de deux ans de « jachère littéraire ».

Il déménage plusieurs fois à cette époque : de Fujisawa à Tôkyô d'abord, puis à Oiso. Mais c'est également à cette période qu'une certaine irritation s'empare de lui. Un problème, d'une part, de satisfaction vis-à-vis de son œuvre : d'abord heureux de la qualité atteinte avec *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, il réalise quelques mois après la rédaction du roman qu'il ne s'agit là que d'un palier :

もう一歩先に進んでこれをひとつしっかりと壊してしまわないことには、自分にとっての新しい世界は開けてこないんじゃないかと思ったのだ。どういう風に今あるものを壊して、それに代わる何を作っていけばいいのかというようなことは何もわからない。でも自分の中で何か新しい流れを作っていかななくてはならないんだという気がした。⁵⁵

J'ai pensé que si je ne parvenais pas à faire un pas supplémentaire en avant et à détruire totalement ce que j'avais, un nouvel univers ne s'ouvrirait jamais à moi. Comment détruire ce que j'avais, que créer pour le remplacer, je n'en avais pas la moindre idée; mais en mon for intérieur, je savais que je devais créer un nouvel influx.

Sa position enfin stabilisée en tant qu'écrivain est une autre source d'irritation : les entreprises japonaises, alors très prospères, ont effectivement des sommes phénoménales à

⁴⁹ Raymond Carver, 「夜になると鮭は...」 *Yoru ni naru to sake ha...* (La nuit, les saumons...), éditions Chûôkôronsha 「中央公論社」, Tôkyô : 1985.

⁵⁰ Paul Theroux, 「ワールド・エンド (世界の果て)」 *Wârudo endo (sekai no hate)*, (World's End : au bout du monde), éditions Bungeishunjûsha, Tôkyô : 1987.

⁵¹ C.D.B Bryan, 「偉大なるデスリフ」 *Idai naru desurifu* (Le grand Dethrifle), éditions Shinchôsha, Tôkyô : 1987.

⁵² Murakami Haruki, 「'The Scrap' 懐かしの一九八〇年代」 *'The Scrap' natsukashino senkyûhyakuhachijûnendai* (The Scrap, nos années 80 bien aimées), éditions Bungeishunjûsha, Tôkyô : 1987. Recueil d'articles extraits et traduits de la presse américaine des années 80.

⁵³ Murakami Haruki, 「村上朝日堂の逆襲」 *Murakami Asahidô no Gyakushû*, éditions Asahi shinbun 「朝日新聞」, Tôkyô : 1986. Recueil d'essais humoristiques sur des thèmes de la vie quotidienne parus principalement dans des journaux. La série compte d'autres volumes : 「村上朝日堂」 *Murakami Asahidô*, éditions Wakabayashi shuppan kikaku 「若林出版 企画」, Tôkyô : 1984 ; 「村上朝日堂 はいほー！」 *Murakami Asahidô Haihō !*, éditions Bunka shuppan kyoku 「文化出版局」, Tôkyô : 1989 ; 「村上朝日堂 はいかにして鍛えられたか」 *Murakami Asahidô ha ika ni shite kitaeraretaka* (La fondation du Murakami Asahidô), éditions Asahi shinbun, Tôkyô : 1997.

⁵⁴ Murakami Haruki, 「日出る国の工場」 *Hiizuru kuni no Kôba*, éditions Heibonsha, Tôkyô : 1987.

⁵⁵ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1979-1989 ⑥」 *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* (Murakami Haruki Œuvres Complètes 1979-1989, volume VI), éditions Kôdansha, Tôkyô : 1991. Cahier annexe : 「100 パーセント・リアリズムへの挑戦」 *Hyaku pâsento riarizumu he no chôsen* (Le défi du réalisme total), p5.

injecter via la publicité dans les magazines, et donc indirectement, dans les poches des écrivains. Une telle facilité pose à l'auteur un problème de conscience. Enfin, il évoque le problème de l'âge : Haruki a 36 ans lorsqu'il achève *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*. Il va sur ses 38 ans lorsqu'il quitte le Japon, et se sait alors à une période charnière :

僕はもう若いということを前面に押し出して物を書いていけるほど若くはなかった。しかしかといって文学的成熟を前面に押し出せるほどには年をとっていなかった。そして今のこの難しい時期にしかやれないことをきちんとやっておかないと、あとになって後悔するんじゃないかというきがしたのだ。そしてそれをやるためには、「世界の終わり・・・」を書いた時以上の精神の集中力が必要であるに違いないと思った。そんなわけで結局日本を出ることになった。⁵⁶

Je n'étais plus assez jeune pour écrire en mettant en avant ma jeunesse ; mais en même temps pas assez vieux pour écrire en mettant en avant ma maturité littéraire, et je sentais que si je n'accomplissais pas immédiatement ce que j'avais à accomplir en cette période délicate, je le regretterai sans doute par la suite. J'étais certain que pour y parvenir, j'aurais besoin d'un niveau de concentration encore plus fort qu'au moment où j'avais écrit La Fin du monde et le « hard boiled wonderland ». C'est pour quoi j'ai quitté le Japon.

Voici donc brièvement exposées les raisons principales qui poussent l'auteur à quitter le Japon et à s'envoler, à l'automne 1986, pour l'Europe.

La rédaction de *Noruvei no mori*⁵⁷, son nouveau roman, débute sur l'île grecque de Mykonos fin 1986, et s'achève au printemps suivant à Rome. Au premier stade de la rédaction, l'auteur n'imagine pas conférer à l'œuvre plus d'importance qu'à un annexe léger à sa bibliographie. Il ne s'agit alors pour lui que d'un « échauffement littéraire » destiné à élargir son répertoire. Rétrospectivement, l'auteur assimile son état d'esprit concernant cette oeuvre à une volonté de « retournement complet » de *Kaze no uta o kike*. De fait, les deux œuvres sont des romans de formation mettant en scène des jeunes d'une vingtaine d'année à travers leur processus de croissance. Mais l'auteur exprime ainsi leurs points de divergence essentiels :

「ノルウェイの森」を書くときに僕がやろうとしたことは三つある。まず第一に徹底したリアリズムの文体で書くこと、第二にセックスと死について徹底的に言及すること、第三に「風の歌を聴け」という小説の含んだ処女作的気恥ずかしさみたいなものを消去してしまう「反気恥ずかしさ」を正面に押し出すこと、である。⁵⁸

Il y a trois choses que je voulais accomplir en écrivant Norwegian Wood : premièrement, écrire dans un style totalement réaliste ; deuxièmement, exprimer de manière littérale le sexe et la mort ; troisièmement, annihiler par une sorte d'« ostentation » la gêne qui parcourait Ecoute le chant du vent en tant que premier roman.

⁵⁶ Murakami Haruki, *Hyaku pâsento riarizumu he no chôsen*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. VI, idem, p6.

⁵⁷ Murakami Haruki, *Noruvei no mori*, idem.

⁵⁸ Murakami Haruki, *Hyaku pâsento riarizumu he no chôsen*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. VI, ibid, p7.

Finale­ment, bien plus qu'un roman d'amour, genre selon lui indéfinissable par nature – les trois-quarts des romans traitant d'amour –, *Noruei no mori* se révèle un roman de formation. Dès lors, l'auteur ne peut plus en faire le roman léger, simple prolongement de la nouvelle *Hotaru*, qu'il a d'abord prévu d'écrire : il affirme, dès l'instant où il décida de poursuivre un peu plus loin sur la base de cette nouvelle, avoir endossé une responsabilité totale vis-à-vis du récit, tout comme les personnages du roman sont forcés d'endosser des responsabilités vis-à-vis de l'amour ou de la morale. Par ailleurs, il réfute les critiques fustigeant la prétendue facilité du procédé consistant à faire mourir, les uns après les autres, un certain nombre de protagonistes du roman : celui-ci lui réclamait ces pertes, affirme-t-il avant d'évoquer plus longuement le sens de l'œuvre :

[...] この話は基礎的にカジュアルティーズ (うまい訳語を持たない。戦闘員の減損とでも言うのか) についての話なのだ。[...] 僕がここで本当に描きたかったのは恋愛の姿ではなく、むしろそのカジュアルティーズの姿であり、そのカジュアルティーズのあとに残って存続していかなくてはならない人々の、あるいは物語の姿である。成長というのはまさにそういうことなのだ。それは人々が孤独に戦い、傷つき、失われ、失い、そしてにもかかわらず生き延びていくことなのだ。⁵⁹
[...] *Ce récit a pour objet principal les victimes (je n'ai pas de meilleure formulation : il s'agit en d'autres termes des « pertes au combat »).* [...] *Ce n'est pas l'image de l'amour lui-même que j'ai voulu représenter ici, mais bien plutôt l'image de ses victimes, et celle des hommes, voire du récit, qui doivent leur survivre. Tel est le véritable sens du terme croissance : il désigne le fait que les hommes, dans la solitude, combattent, se blessent, se perdent les uns les autres, et quand bien même, continuent de vivre.*

C'est bien la révélation progressive d'un tel thème qui finit par nécessiter de la part de l'auteur un degré d'engagement dans cette œuvre qu'il était à l'origine bien loin de vouloir lui consacrer.

Pour évoquer le style du roman, Haruki se réfère à la critique, dans un constat d'étonnement : parmi les nombreuses et virulentes critiques, la très grande majorité s'en est tenue à l'intrigue, le style attirant moins d'objections. Or, pour l'auteur, style et intrigue entretiennent les mêmes rapports que véhicule et passager, et concernant *Noruei no mori*, il affirme avoir porté bien plus d'attention à la construction du véhicule (celui du réalisme, inédit pour lui) qu'à celle du passager. Le réalisme tel que le conçoit Haruki implique avant tout simplicité et vitesse :

文章は節の流れを阻害せず、読者にそれほど多くの物理的・心理的要求をしないこと。感情というものはなるべく自立させず、あまり関係のないものにうまく付託すること。それが僕の設定した「ノルウェイの森」における文章的アクセスの概念であった。⁶⁰

⁵⁹ Murakami Haruki, *Hyaku pāsento riarizumu he no chōsen*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. VI, ibid, p10.

⁶⁰ Murakami Haruki, *Hyaku pāsento riarizumu he no chōsen*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. VI, ibid, p11.

Le texte ne doit ni étouffer le cours de l'intrigue, ni réclamer physiquement et psychologiquement trop du lecteur. Il ne faut pas développer indépendamment les sentiments, mais mandater habilement, pour ce faire, des éléments apparemment sans relation : tel était le concept de mon dispositif d'accès textuel pour Norwegian Wood.

Fort d'une définition si personnelle du réalisme, l'auteur a beau jeu de faire mine de s'étonner des réactions d'une certaine frange du public (particulièrement dans le monde littéraire), qui ne perçoit pas le style de l'œuvre comme relevant d'une telle classification :

« Le réalisme tel que je le conçois semble se situer sur un plan passablement éloigné du réalisme tel qu'il est habituellement perçu », s'étonne-t-il ; et de conclure, faussement naïf : « mais peut-être faisais-je totalement fausse route. »⁶¹

2. Des conséquences d'un best-seller

Noruei no mori se révèle un best-seller d'une ampleur que son auteur n'aurait jamais pu prévoir. Le roman suivant, *Dansu, dansu, dansu* (*Danse, danse, danse*)⁶², sans doute sous l'influence de *Noruei no mori*, se vend lui aussi extrêmement bien. Haruki évoque au sujet de ce roman une volonté de retour immédiat à son « ancien monde » après la longue incursion dans le domaine réaliste que constitue *Noruei no mori*, incursion constituant à la fois un défi et une étape nécessaires à l'évolution future de son œuvre.

L'auteur, par ailleurs heureux d'un tel succès, ne peut éviter les conséquences d'un phénomène d'une telle ampleur. Refusant de s'épancher trop longuement sur les dommages causés par ce qu'il nommera ce « raz de marée », il évoque simplement l'agréable anonymat dans lequel il se drapait jusqu'alors, et pour lequel, dans une certaine mesure, il avait quitté le Japon en 1986 pour la Grèce et l'Italie. De fait, il séjourne toujours à Rome quand le roman devient un best seller au long cours assimilable à un phénomène de société. A l'écart des médias japonais, il prend conscience de ce phénomène au fur et à mesure que lui parviennent les notes de réimpression de son éditeur. D'abord heureux, il finit par perdre pied, se demandant dans quelle mesure il parviendra à conserver sa personnalité. Il évoque ce moment décisif :

⁶¹ Murakami Haruki, *Hyaku pāsento riarizumu he no chôsen*, in *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. VI, ibid, p11.

⁶² Murakami Haruki 「ダンス・ダンス・ダンス」 *Dansu, dansu, dansu*, idem. Paraît en deux volumes en octobre 1988 aux éditions Kôdansha. Pour une présentation générale et une analyse de ce roman, voir deuxième partie, III, 3, p88.

そこにある現象のサイズが大きければ大きいほど、その反動も大きいはずだ。もちろんその僕の予感
はあたっていた。やってきたのは巨大な津波のようなものだった。それは寄せ波として多くのものを
もたらし、引き波として多くのものをさらっていた。⁶³

Dans ces cas-là, plus l'échelle du phénomène est large, plus le contrecoup est fort ; bien entendu, cette prémonition s'est avérée exacte : c'est un énorme raz de marée qui m'a atteint ; et comme la marée, il a apporté beaucoup de choses, et en a emporté beaucoup d'autres.

L'état dépressif dans lequel sombre alors l'auteur ne se manifeste pas par des signes d'instabilité psychologique ou de quelconques changements dans sa vie quotidienne. Simplement, il se trouve dès lors incapable d'écrire : il poursuit ses habituels travaux de traduction, mais n'éprouve plus le moindre désir de fiction. « Je ne parvenais même plus à tenir un journal, et j'étais devenu complètement vide. J'étais à ce moment dans une sorte de limbes »⁶⁴, se remémore-t-il.

Plusieurs années plus tard, il revient sur cet épisode avec une lecture légèrement différente : après avoir écrit et publié dans un laps de temps très resserré deux romans coup sur coup, il eût été en définitive normal que l'envie d'écrire des récits de fiction disparaisse pour un temps, fût une longue durée. Mais bien évidemment, l'auteur n'est à ce moment pas capable d'un tel recul. Ainsi, « Ce furent des jours solitaires, froids et sombres »⁶⁵.

3. D'une rééducation littéraire

Cette période « grise » d'un an prend fin de manière singulière, illustrée par les nouvelles rassemblées dans le recueil *TV pîpuru (TV people)*⁶⁶. Dans son appartement de Rome, affalé devant sa télévision, Haruki regarde sans trop y prêter attention un clip vidéo : *Original Wrapper* de Lou Reed. Sur le mode surréaliste, deux hommes y parcourent une ville en transportant une énorme boîte. Il n'en faudra pas davantage pour redonner à l'auteur l'envie d'écrire. « Comme si un interrupteur avait brutalement été actionné dans ma tête, je me suis levé et suis allé m'installer à ma table ; puis j'ai pianoté sur mon ordinateur, et j'ai écrit cette histoire de manière quasiment automatique »⁶⁷, explique-t-il au sujet de la nouvelle *TV piipuru*, qu'il assimile à une « résurrection » littéraire. Il évoque également *Nemuri (Le*

⁶³ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1990-2000 ①」 *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* [Murakami Haruki, Œuvres Complètes 1990-2000, volume I], éditions Kôdansha, Tôkyô : 2002, p290.

⁶⁴ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol.I, idem, p291.

⁶⁵ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol.I, ibid, p292.

⁶⁶ Murakami Haruki, 「TVピープル」 *TV pîpuru (TV people)*, éditions Bungeishunjû, Tôkyô : 1990. Nouvelle traduite en français par Corinne Atlan, in *L'éléphant s'évapore*, ibid.

⁶⁷ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol.I, ibid, p294.

sommeil)⁶⁸, la nouvelle qu'il rédigera dans la foulée. L'héroïne en est une femme qui n'arrive plus à dormir, et passe le temps ainsi gagné à lire : « j'ai ressenti une profonde empathie pour elle : ces journées sans sommeil qu'elle ne parvenait pas à s'expliquer étaient en fait mes journées d'apathie »⁶⁹, suggère-t-il. A travers ce recueil de nouvelles à l'atmosphère calme et douce-amère, l'auteur dénoue progressivement ses enchevêtrements intérieurs.

Dans *Nejimakidori to kayôbi no onna tachi* (L'oiseau serre-vis et les femmes du mardi)⁷⁰, nouvelle à l'origine de son roman *Nejimakidori kuronikuru* (Chroniques de l'Oiseau serre-vis)⁷¹, il voit une prémonition inconsciente de la nouvelle orientation qu'il s'apprête à prendre. Peu de temps après sa rédaction, il met un terme définitif à sa vie en Europe et rentre au Japon.

Été 1989. Haruki, de retour au Japon, se remet à l'ouvrage. Il écrit quelques-unes des nouvelles rassemblées dans le recueil *Rekishinton no yûrei* (Les fantômes de Lexington)⁷², et publie deux ouvrages proches de carnets de bord résumant sa vie en Europe : *Tôji Taiko* (Tambours lointains)⁷³ et *Uten Enten* (Ciels de pluie, ciels de feu)⁷⁴. Il réalise également de nombreuses traductions : les trois premiers volumes de ses Œuvres Complètes de Raymond Carver⁷⁵ ou encore le recueil de nouvelles *The Things They Carried*⁷⁶ de Tim O'Brien. Mais l'auteur voit surtout cet intervalle comme une période de préparatifs à son prochain roman. « Comme si la main bougeait, mais que la tête était déjà à la prochaine œuvre »⁷⁷, résume-t-il.

⁶⁸ 「眠り」 *Nemuri*, nouvelle incluse dans le recueil *TV pîpuru*, idem. Nouvelle traduite en français par Corinne Atlan, in *L'éléphant s'évapore*, ibid.

⁶⁹ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol.I, ibid, p294.

⁷⁰ 「ねじまき鳥と火曜日の女たち」 *Nejimakidori to kayôbi no onna tachi*, nouvelle incluse dans le recueil *TV pîpuru*, ibid. Nouvelle traduite en français par Corinne Atlan, in *L'éléphant s'évapore*, ibid.

⁷¹ Murakami Haruki, 「ねじまき鳥クロニクル」 *Nejimakidori kuronikuru*, idem. Première et seconde partie paraissent en deux volumes le mardi 12 avril 1994. La troisième partie paraît en août 1995. Pour une présentation générale et une analyse de ce roman, voir troisième partie, I, 1, p94.

⁷² Murakami Haruki, 「レキシントンの幽霊」 *Rekishinton no yûrei*, éditions Bungeishunjûsha, Tôkyô : 1996.

⁷³ Murakami Haruki, 「遠い太鼓」 *Tôji Taiko*, éditions Shinchôsha, Tôkyô : 1990.

⁷⁴ Murakami Haruki, 「雨天炎天」 *Uten Enten*, éditions Shinchôsha, Tôkyô : 1990.

⁷⁵ Raymond Carver, 「レイモンド・カーヴァー-全集」 *Reimondo kâva zenshû*, éditions Chûôkôronshinsha 中央公論新社, Tôkyô. Volume 3 「大聖堂」 *Daiseidô [Cathedral]* et volume 2 「愛について語るときに我々の語ることに」 *Ai ni tsuite kataru toki ni wareware no kataru koto [What we talk about when we talk about love]* : 1990. Volume 1 「頼むから静かにしてくれ」 *Tanomu kara shizuka ni shitekure [Will you please be quiet, please?]* : 1991.

⁷⁶ Tim O'Brien, 「本当の戦争の話をしよう」 *Hontô no sensô no hanashi o shiyô* (Racontons de vraies histoires de guerre), éditions Bungeishunjûsha, Tôkyô : 1990.

⁷⁷ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1990-2000 ③」 *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* (Murakami Haruki Œuvres Complètes 1990-2000, volume III), éditions Kôdansha, Tôkyô : 2003, p264.

De fait, dès son retour au Japon, Haruki ressent un malaise :

当時日本経済はバブルにぎわっていて、人々は憑かれたように金を使いまくっていた。外国での生活から戻ってくると、そのようなまわりの浮ついた空気に、どうしても馴染むことができなかった。⁷⁸

A cette époque, le Japon était en pleine bulle économique, et les gens dépensaient de l'argent par seaux comme s'ils avaient été possédés. Au retour d'un séjour prolongé à l'étranger, il nous fut impossible de nous habituer à cette atmosphère enfiévrée.

Profitant d'une invitation de l'université de Princeton, il décide de repartir. Un an et demi après son retour au Japon, il s'envole pour les Etats-Unis où il prévoit de séjourner deux ans – il y restera plus de quatre –.

IV. 1991-1995 : Aux Etats-Unis, en quête du Roman total

1. D'une utilisation optimale des chutes

La première guerre du Golfe éclate au moment précis où l'auteur décolle pour les Etats-Unis. Sur place, il constate que le pays est en état d'alerte. Le drapeau étoilé flotte à tous les coins de rue, et l'atmosphère est à ce patriotisme exalté typiquement américain. C'est dans un tel environnement qu'il débute, dès son arrivée, la rédaction de son nouveau roman, et il est évident qu'un tel climat va grandement influencer la tonalité générale de celui-ci.

Haruki décide assez vite du titre du roman : *Nejimakidori kuronikuru*. La connotation historique du terme « chronique » influencera profondément le récit, dans une inversion des codes de création littéraires à laquelle l'auteur nous a désormais habitués : le titre et ses termes détermine le contenu, et non l'inverse. En précisant encore que l'auteur n'a à cet instant pas la moindre idée de la structure et du thème précis du futur roman, on confirme si besoin était que celui-ci obéit pleinement aux canons habituels de son système d'écriture. L'auteur ne s'en reconnaît d'ailleurs pas d'autre. Sa seule certitude du moment concerne l'ampleur du roman : il atteindrait une envergure encore jamais atteinte dans sa bibliographie.

⁷⁸ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. III, idem, p264.

Sa vie à Princeton se révèle aussi réglée et spartiate que celle de ses débuts professionnels au Japon : réveil matinal, écriture de quatre à neuf heures du matin, puis sport et lecture, souvent dans l'une des nombreuses bibliothèques de l'université. Dans la bibliothèque du département d'études japonaises, il découvre une collection d'ouvrages concernant l'« incident de Nomonhan » de 1939. Il se souvient avoir éprouvé dès son enfance un intérêt extrême et inexplicable pour ce conflit localisé sanglant qui avait vu s'affronter, à la frontière entre Mongolie et Mandchourie, les troupes japonaises et soviétiques. Il réalise alors qu'il s'agit bien là du matériau historique qu'il recherchait :

それは奇妙で残酷な戦いだった。どちらも勝たなかったし、どちらも負けなかった。ほとんど戦略価値のない地域の、もともと存在しなかった国境線を巡って、大量の軍隊と兵器が投入され、多くの兵士が命を落とし、結局は政治判断によって、すべてが曖昧なままに戦いは終わってしまった。非現実な戦略が非現実な作戦を生み、現実の血が流された。しかし将軍たちの大半は責任をとらなかった。この戦争を小説の中の縦軸のひとつとして使おう、と僕は決心した。⁷⁹

C'était un combat étrange et bestial : personne n'a gagné, et personne n'a perdu. Pour une frontière à la base inexistante d'une région ne présentant aucune valeur stratégique, des quantités énormes d'armes et de troupes furent transportées, de nombreux soldats ont perdu la vie, et finalement, sur décision politique, les combats se sont terminés dans l'indécision la plus totale. Des stratégies improbables enclenchaient d'improbables opérations, mais c'est du sang bien réel qui coulait. Cependant, la plupart des généraux n'ont jamais pris leurs responsabilités. J'ai décidé d'utiliser ce conflit comme l'une des lignes temporelles de mon roman.

Après la publication du roman, l'auteur se rendra effectivement en Mongolie contempler les mornes plaines de Nomonhan.

Il rédige en un an la base du roman (la somme des futures parties I et II), de manière très assidue, mais le résultat ne le satisfait pas : « la dynamique du récit, sa mise en place et la satisfaction étaient bien présentes, mais j'avais l'impression que tous les éléments n'étaient pas reliés de la manière la plus efficace possible »⁸⁰, précise-t-il. De fait, après avoir consulté son épouse, il parvient à la conclusion qu'un sévère élagage s'impose : il décide de retirer pas moins de trois chapitres du manuscrit originel, dont le premier (bien entendu primordial dans toute œuvre).

Un tel démembrement, nécessaire pour harmoniser le cours du récit et en clarifier le thème, impose naturellement un important travail de réajustement et de réécriture des chapitres « survivants ». Un temps découragé par l'ampleur de la tâche, Haruki s'en remet à nouveau aux conseils de son épouse : utiliser les chutes de l'œuvre pour écrire un tout autre roman, et s'éloigner momentanément de l'envahissant *Nejimakidori kuronikuru*.

⁷⁹ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1990-2000 ④」 *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* [Murakami Haruki, Œuvres Complètes 1990-2000, volume IV], éditions Kôdansha, Tôkyô : 2003, p556.

⁸⁰ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1990-2000 ②」 *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* [Murakami Haruki, Œuvres Complètes 1990-2000, volume II], éditions Kôdansha, Tôkyô : 2003, p481.

Sur le fond, les deux œuvres présentent un point commun fondamental : Hajime, le héros de ce nouveau roman intitulé *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* (*Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*)⁸¹, et Okada Tôru, le héros du futur *Nejimakidori kuronikuru*, sont à l'origine une seule et même personne.

De même, le premier chapitre de *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* était à l'origine le premier chapitre de *Nejimakidori kuronikuru*. Concrètement, Haruki transfère dans le personnage de Hajime tous les éléments qui décrivaient à l'origine le passé d'Okada Tôru. En supprimant ces éléments et en imprimant à *Nejimakidori kuronikuru* une progression en « temps réel » sans le moindre « flash-back », Haruki approfondira de manière substantielle le caractère de mystère et de tension de l'œuvre, et en renforcera la tournure surréaliste des événements, comme il le souligne ici : « en séparant Hajime d'Okada Tôru, j'ai pu librement faire de ce dernier un personnage symbolique incolore (kafkaïen), et plonger le héros des Chroniques de l'oiseau serre-vis dans l'œil du cyclone romanesque. »⁸² Le héros du futur roman, amputé de toute référence significative à son passé, perçoit les échos de celui des autres, dans lequel il est irrésistiblement attiré : telle est la base de *Nejimakidori kuronikuru*. A l'inverse, Hajime dans *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* est sous l'influence de son propre passé, qui va jusqu'à contrôler parfois totalement sa propre vie.

Kokkyô no minami, taiyô no nishi prenant pour thème cette nécessité pour les hommes de vivre avec leur passé, de le redéfinir et d'y chercher un sens, il est dans une certaine mesure ancré dans la réalité. Mais selon l'auteur, il reste difficile de le qualifier de roman réaliste, le passé d'Hajime se limitant de manière exclusive à la forme métaphorique qu'est « Mademoiselle Shimamoto », personnage éthéré dont l'existence effective demeure elle-même sujette à caution – et à l'interprétation du lecteur –. Haruki précise avoir écrit ce roman en s'inspirant du *Ugetsu monogatari* (*Contes de pluie et de lune*)⁸³ d'Ueda Akinari. Il explicite ainsi la filiation des deux œuvres :

「雨月物語」[...] が書かれた時代(江戸時代に)あっては、そこにあるスーパーナチュラルな世界は、一般の人々にとって同時にナチュラルな世界でもあったはずだ。そのふたつの世界のあいだに明確な国境線を引くことは、当時の人々にはおそらく不可能な作業であり、同時にほとんど意味のない作業であったに違いない。僕としてはそのような意識と無意識とのあいだの境界が、あるいは覚醒と非覚醒とのあいだが不明確な作品世界を、現代の物語として提出してみたかったのだ。⁸⁴
[...] A l'époque où les Contes de Pluie et de Lune ont été écrits (l'époque d'Edo), le monde surnaturel qu'ils décrivent se confondait, pour les gens d'alors, avec le monde naturel : il est évident que pour

⁸¹ Murakami Haruki, *Kokkyô no minami, taiyô no nishi*, *idem*. Paraît en octobre 1992 aux éditions Kôdansha. Pour une présentation générale et une analyse de ce roman, voir deuxième partie, II, 2, p68.

⁸² Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, *idem*, p485.

⁸³ Ueda Akinari 上田秋成, 1734-1809, 「雨月物語」 *Ugetsu monogatari*. Contes fantastiques parus en 1776 : l'une des œuvres capitales de la littérature japonaise. Traduits par René Sieffert, éditions Gallimard-UNESCO, Paris : 1956.

⁸⁴ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, *ibid*, p487.

eux, tracer une frontière entre ces deux mondes était une opération à la fois impossible et dénuée de sens. J'ai voulu présenter ce monde romanesque de frontière indistincte entre conscient et inconscient, éveil et songe en tant que récit contemporain.

Le roman court s'avérant pour un tel objectif conceptuel un excellent dispositif, ni trop étrié, ni trop vaste. C'est en quelques trois mois qu'Haruki achève la rédaction du manuscrit, au printemps 1992. Le roman, aussitôt transmis aux éditions Kôdansha, est publié en octobre. L'auteur décide alors de se reposer quelques temps, « et Chroniques de l'oiseau serre-vis, amputé de ses chapitres, gisait sur le flanc comme un animal éventré. C'était un bien triste spectacle, mais physiquement et psychologiquement, j'avais besoin de me reposer et de me changer les idées »⁸⁵, commente-t-il.

2. De la notion de surnaturel en littérature

Après quelques mois de pause, Haruki entame le remaniement du manuscrit originel de *Nejimakidori kuronikuru*. Grâce à la rédaction de *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* et cette période d'éloignement, il a pu trouver de nouvelles idées, solidifier la structure du récit, qui en dépit de nombreux ajustements annexes demeure cependant globalement stable. Ainsi, en oeuvrant de manière soutenue, l'auteur achève la rédaction du manuscrit remanié à l'été 1993.

Concernant son rythme de travail à cette époque, Haruki évoque une implication de plus en plus importante dans la rédaction du roman. Se limitant d'abord au matin, il finit par y consacrer la majorité de ses journées, complètement aspiré dans le récit. « Entre le monde réel et celui du récit, j'avais de plus en plus de mal à comprendre lequel était la réalité »⁸⁶, écrit-il. Il en vient, comme son héros Okada Tôru au fond du puits asséché, à pouvoir « traverser les murs », pénétrant de plein pied dans le roman non plus en tant qu'écrivain, mais en tant qu'observateur, compagnon du récit en train de s'écrire. Il établit ainsi le parallèle entre le caractère surnaturel d'une telle expérience et les événements semblant relever du surnaturel contés dans le roman, les deux étant pour lui intimement liés.

⁸⁵ Murakami Haruki, 「村上春樹全作品 1990-2000 ⑤」 *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* [Murakami Haruki, Œuvres Complètes 1990-2000, volume V], éditions Kôdansha, Tôkyô : 2003, p422.

⁸⁶ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. V, idem, p423.

Il remanie ensuite à plusieurs reprises le manuscrit révisé, et pour se donner un délai supplémentaire de relecture (la patience et la capacité à «laisser reposer» un texte constituant selon lui une qualité fondamentale de l'écrivain), choisit de ne pas le publier directement, mais de le faire paraître en série d'épisodes dans le magazine *Shinchô* 「新潮」. La publication en série de la première moitié du manuscrit final (d'une longueur totale de 1200 pages) débute ainsi en août 1992 et s'achève en août 1993.

Alors que les épisodes correspondant à la première partie de *Nejimakidori kuronikuru* sont publiés en série au Japon, l'auteur donne (par obligation), un cours à l'université de Princeton. Pour ce cours de littérature japonaise comparée, il choisit de lire avec ses élèves les œuvres des Auteurs de la Troisième Génération⁸⁷. Il met ensuite fin à l'été 1993 à deux ans et demi de séjour à Princeton et part pour l'université de Tufts, dans le Massachussetts, s'installant dans les environs de Boston, à Cambridge, où il séjournera deux ans. Ce déménagement a lieu au moment précis où s'achève la publication en série de *Nejimakidori kuronikuru*. Cette première partie du roman est publiée l'année suivante en compagnie de la seconde en deux volumes reliés.

Concernant la trame du roman, *Nejimakidori kuronikuru* est un récit dans lequel une femme disparaît soudainement, son mari partant alors à sa recherche. Ce motif de la quête est récurrent dans les œuvres de Haruki, mais l'évolution fondamentale réside dans la *volonté* du héros par rapport à cette quête : jusqu'à présent, les héros de ses romans se retrouvaient en effet impliqués dans l'action à leur corps défendant, mais dans le cas d'Okada Tôru, il y a une volonté d'action claire et permanente. Ce caractère positiviste et volontariste constitue un tournant dans la carrière de Haruki, tel qu'il le remarque ici :

今の時点から振り返ってみると、「ねじまき鳥クロニクル」以降の僕の作品が、都会的なソフィステイクーションや軽みを徐々に失う方向に向かっていたのは確かだ。そのかわりに「何かと関わり合っていく」という意志のようなものが、登場人物の中に少しずつ見受けられるようになっていく。⁸⁸

En examinant rétrospectivement mes œuvres ultérieures à Chroniques de l'oiseau serre-vis, on constate de manière certaine qu'elles ont tendance à perdre peu à peu leur caractère de sophistication et de légèreté toutes urbaines. En contrepartie, une certaine « volonté d'implication » peut être progressivement observée chez les personnages.

⁸⁷ *Dai san no shinjin* 「第三の新人」. Groupe d'écrivains formé dans l'immédiate après-guerre. Ses membres, originellement affiliés au mouvement des jeunes de gauche à l'origine du magazine *Genzai* 「現在」, forment ce groupe en réaction à l'expression idéologique grandiloquente du mouvement, qu'ils assimilent à celle de la junte militaire déchue. Parmi eux, Murakami évoquera dans ses cours les œuvres de Kojima Nobuo 小島信夫, Yoshiyuki Junnosuke 吉行淳之介, Yasuoka Shôtarô 安岡章太郎, Shôno Junzô 庄野潤三, Hasegawa Saburô 長谷川四郎 et Maruya Saichi 丸谷才一.

⁸⁸ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. IV, idem, p558.

L'auteur propose plusieurs pistes de réflexion concernant cette évolution : l'âge, d'une part, mais surtout un désir de création personnel bien précis, qu'il résume ainsi :

[...] 僕は世界の混沌をそのまますっぱり呑みこんで、しかもそこにひとつの明確な方向性を示唆するような、巨大な「総合小説」を書いてみたいのだ。それが作家としての僕の大きな目標である。⁸⁹

[...] *Je voulais avaler tel quel tout le chaos du monde, et écrire un grand roman de synthèse pour y suggérer même une direction concrète. C'est mon plus grand désir d'écrivain.*

L'auteur évoque encore la nécessité de repousser progressivement ses limites d'homme et d'écrivain, et relie de manière directe ce désir de synthèse et ses sentiments au mode de vie de ses personnages : « des êtres qui se fixent légèrement en retrait d'un système social de plus en plus prospère et porté à l'autosatisfaction, s'en isolent (ou en sont refoulés), et cherchent tranquillement d'autres idéaux. Ce qu'ils estiment par-dessus tout ne relève certes pas du matérialisme ambiant : il s'agit de la tranquille globalité de leur mode de vie, d'une certaine cohérence. »⁹⁰ L'auteur décrit leur mode de vie comme une antithèse à opposer au système social dominant, mais n'omet pas d'y admettre également une certaine volonté d'affirmation et de confortement de sa propre manière d'être. Quoi qu'il en soit, le pas vers une certaine forme de volonté autonome est clairement franchi. Haruki ne se montre de toute manière guère optimiste concernant le modèle socio-économique que ses personnages récusent :

[...] しかし株価が値を崩し、土地バブルがはじけてきて、日本の繁栄ぶりにいくらかの陰りが見えてきたころから、日本社会に対する僕の接し方は少しずつ変化を見せてくる。危機感のようなものが僕の中で膨らんでくることになる。⁹¹

[...] *A partir de l'époque où les valeurs boursières se sont effondrées, la bulle immobilière a éclaté et des ombres de mauvais augure ont commencé à planer sur la prospérité du Japon, mon approche de la société japonaise a progressivement évolué : un sentiment d'appréhension a peu à peu grandi en moi.*

3. D'une ou deux fins

L'ouvrage étant publié en deux parties au printemps de l'année 1994, il se sera écoulé trois ans entre la rédaction de la première ligne et cette publication finale.

Les réactions de l'entourage de l'auteur sont bonnes, celles du public également. Celle du monde littéraire et en conséquence des médias est comme toujours partagée, mais l'auteur

⁸⁹ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. IV, ibid, p559.

⁹⁰ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. IV, ibid, p559.

⁹¹ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. IV, ibid, p560.

ressent cette « réaction physique » de satisfaction que nous avons déjà évoquée, et l'œuvre elle-même atteint rapidement le statut de best-seller.

Cependant, un doute subsiste. Très vite, il a la sensation de ne pas avoir inclus dans ce roman tout ce qu'il souhaitait exprimer. Le roman n'est pas complet, il est tout juste parvenu à un palier. « En d'autres termes, ce récit se poursuivait à l'intérieur de moi »⁹², explique-t-il. Après quelques mois de pause consacrés à des travaux de traduction⁹³, il décide de rédiger une troisième partie qui n'était à l'origine absolument pas prévue.

La seconde partie de *Nejimakidori kuronikuru* s'achève sur une scène dans laquelle le héros flotte dans une piscine en proie à ses illusions, et décide de continuer coûte que coûte à rechercher sa femme. « Il y a là prophétie et détermination ; au moment où j'avais écrit cela, je pensais que c'était suffisant : le roman s'achève ici »⁹⁴, se rappelle l'auteur. Mais subsistent de fait un certain nombre de mystères irrésolus : pourquoi Kumiko, l'épouse du héros, a-t-elle soudainement quitté la maison, jusqu'où son beau-frère Wataya Noboru est-il impliqué dans cette disparition ? Comment le héros va-t-il s'opposer à lui ? Ces faits devaient dans la mesure du possible être expliqués. Selon le système narratif de ses œuvres précédentes, le roman aurait certes pu s'achever ici : les mystères seraient restés mystères, mais on aurait trouvé dans cette conclusion le pressentiment diffus d'un salut à venir. L'auteur est féru de ce type de conclusion symbolique et énigmatique. Mais dans le cas de *Nejimakidori kuronikuru*, l'envie d'écrire une suite est trop forte : Haruki réclame lui aussi les réponses aux questions qu'il a lui-même posées.

Indépendamment d'un hypothétique éclaircissement final, la dynamique du roman réclamait une volonté de recherche de la part du héros. Les thèmes de cette troisième partie ne pouvaient dès lors être que « la guerre et le salut »⁹⁵, thèmes inédits dans ses œuvres. Le héros doit faire face à tous les facteurs qui bloquent sa progression, les combattre pour les écarter, et la violence – inhérente à la nature humaine et au sens de l'histoire – apparaît dès lors inévitable :

[...] おおよそ 50 年前に行われた間宮中尉と皮剥ぎボリスとの対決と、現代における岡田亨と綿谷ノボルとの対決は、ほぼ並行して語られることになる。岡田亨は激しい怒りを抱いて、野球のバットを

⁹² Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000*, vol. V, ibid, p427.

⁹³ Durant cette période, il publie notamment le volume 6 des Œuvres Complètes de Raymond Carver 「象／滝への新しい小径」 *Zô/Taki he no atarashii komichi (Elephant and other stories / A new path to the waterfall)*, éditions Chûôkôronshinsha, Tôkyô : 1994.

⁹⁴ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000*, vol. V, ibid, p429.

⁹⁵ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000*, vol. V, ibid, p430.

手に取り、暗闇の中で「わけのわからないもの」を叩き殺す。間宮中尉がなしえなかったことを、彼は果たす。⁹⁶

[...] *La confrontation entre le lieutenant Mamiya et Boris le Dépeceur 50 ans auparavant et la confrontation actuelle entre Okada Tôru et Wataya Noboru sont donc contées presque en parallèle : Okada Tôru, en furie, brandit une batte de base-ball et bat à mort la « chose indéfinissable » dans les ténèbres. Il accomplit ainsi ce que le lieutenant Mamiya n'est pas parvenu à accomplir.*

Suite à quoi le héros – éclopé mais vivant – retrouve enfin son épouse, guère mieux dotée. Voici pour le contenu narratif de cette troisième partie, qu'il commence à rédiger fin 1993, et achève un an plus tard. Le manuscrit définitif parvient à l'éditeur en avril 1995, et paraît en août. Concernant les conditions de rédaction, elles ne diffèrent guère du premier manuscrit : l'auteur écrit en transe, absorbé, presque semi-conscient vers les derniers chapitres : « quand je quittais ma table de travail, mon corps était flageolant et pendant un moment, je n'arrivais même plus à parler distinctement »⁹⁷, écrit-il.

En janvier 1995 a lieu le tremblement de terre de Kobe. Voir depuis l'étranger les images télévisées de sa ville d'enfance détruite est un choc considérable. A cet instant, Haruki n'a cependant d'autre choix que de poursuivre la rédaction de son roman. En mars, c'est l'attaque au sarin dans le métro de Tôkyô qui frappe le Japon, où il effectue un bref séjour dans sa maison d'Oiso. Mais là encore, continuer d'écrire est sa seule option. Le roman achevé, l'auteur réalise qu'il est temps pour lui de revenir au Japon. En juin, il quitte les Etats-Unis, où il avoue pourtant se sentir plus à l'aise pour vivre et travailler. « Mais en tant que romancier japonais écrivant en japonais, je ressentais une certaine responsabilité (chose dont je n'avais pourtant jamais eu conscience alors que j'étais au Japon) : je n'ai pas hésité à rentrer »⁹⁸, affirme-t-il alors.

V. 1995-2000 : Retour au Japon ; vers un engagement

1. De l'implication sociale d'un romancier

⁹⁶ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000*, vol. V, ibid, p431.

⁹⁷ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000*, vol. V, ibid, p433.

⁹⁸ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000*, vol. V, ibid, p433.

De retour au Japon, Haruki s'investit dans une série de travaux non-fictionnels. Il publie *Andôguraundo (Underground)*⁹⁹, recueil de témoignages des victimes de l'attentat au gaz sarin de mars 1995, puis sa séquelle *Yakusoku sareta basho de (A l'endroit promis)*¹⁰⁰, rassemblant les témoignages d'adeptes de la secte Aum ainsi qu'un entretien avec le psychologue Kawai Hayao, avec lequel il co-signe ensuite un recueil d'entretiens plus personnels, *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni ai ni iku* (Murakami Haruki, à la rencontre de Kawai Hayao)¹⁰¹. Il publie également une compilation des textes utilisés lors de ses cours donnés à l'université de Princeton, *Wakai dokusha no tame no tanpen shôsetsu annai* (Guide de la nouvelle à l'attention des jeunes lecteurs)¹⁰², ainsi que *Henkyô-Kinkyô* (Frontières lointaines, frontières proches)¹⁰³, ouvrage rassemblant ses notes de voyage prises durant sa visite de Nomonhan, ses séjours au Mexique et en Turquie et son passage dans les ruines de Kobe.

Parmi tous ces travaux, le plus important est sans conteste *Andôguraundo*. Pour rédiger cet ouvrage, Haruki rencontre plus d'une soixantaine de victimes (ainsi que leurs proches) de l'attentat au gaz sarin, dont il recueille les témoignages sous forme de longues interviews, le tout s'étendant sur plus d'une année. Cette tâche, bien plus éprouvante qu'il ne l'avait imaginé, a une influence profonde sur lui, en tant qu'auteur et en tant qu'homme. Il ne parvient cependant pas à décrire précisément les formes de cette influence, et s'y refuse :

「言語化を拒否するくらいの体験でなければ、**本当の体験**ではないんだ」ということになるのかもしれない。そして[...] それはまた多くのサリンガス事件の被害者がそれぞれに事件をくぐり抜けたあとで、[...] 言語表現及び感情表現に対して抱くことになった苛立ちや疑念や違和感と基本的に呼応するものではなかっただろうか。¹⁰⁴

« <S'il ne s'agit pas d'une expérience si forte qu'elle ne peut être transcrite en mots, il ne s'agit pas d'une **vraie** expérience> : c'est peut-être de cela qu'il s'agit ; et [...] c'est à rapprocher du grand nombre de victimes de l'attaque au sarin qui même après avoir surmonté cette affaire, [...] en sont venues à ressentir une irritation, une suspicion et un malaise vis-à-vis du langage et de l'expression des sentiments. »

⁹⁹ Murakami Haruki, 「アンダーグラウンド」 *Andôguraundo*, idem. Publié en mars 1997 aux éditions Kôdansha.

¹⁰⁰ Murakami Haruki, 「約束された場所で」 *Yakusoku sareta basho de*. Editions Bungeishunjûsha, Tôkyô : 1998.

¹⁰¹ Murakami Haruki, 「村上春樹、河合隼雄に会いに行く」 *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni ai ni iku*, éditions Iwanami shoten 岩波書店, Tôkyô : 1996. Kawai Hayao 河合隼雄 est un psychanalyste de l'école jungienne.

¹⁰² Murakami Haruki, 「若い読者のための短編小説案内」 *Wakai dokusha no tame no tanpen shôsetsu annai*, éditions Bungeishunjûsha, Tôkyô : 1997.

¹⁰³ Murakami Haruki, 「辺境・近境」 *Henkyô-Kinkyô*, éditions Shinchôsha, Tôkyô : 1998.

¹⁰⁴ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, idem, p492.

Ceci étant également à rapprocher du traitement de l'information par les médias japonais, refusant dans une large mesure, par peur de pressions, de laisser les victimes s'exprimer librement. Lire à ce sujet le témoignage de Wada Yoshiko 和田嘉子 dans *Andôguraundo*, ibid, p616.

Haruki ne peut dès lors se résoudre à tenter de décrire cette « incompréhension »¹⁰⁵ par le processus logique de la transposition au langage, et n'envisage, pour la restituer sous forme d'« image totale, synthétique et tangible »¹⁰⁶, que le système strictement inverse de la fiction. Il concrétisera cette idée trois ans plus tard à travers le recueil de nouvelles *Kami no kodomo tachi ha mina odoru* (Et dansent tous les enfants de dieu)¹⁰⁷, pour rendre compte de l'impact sur les hommes du tremblement de terre de Kobe. Pour l'heure, après la publication d'*Andôguraundo*, l'auteur souhaite avant tout retourner au roman. A l'exception de quelques nouvelles rassemblées dans le recueil *Rekishinton no yûrei*, il n'a plus écrit de fiction depuis *Nejimakidori kuronikuru*. Il se met donc à l'ouvrage, mais se considérant alors dans un état d'esprit *intermédiaire*, il ne prévoit pas une œuvre de grande ampleur (pas une œuvre *impaire*, reformule-t-il dans une comparaison avec les symphonies de Beethoven.). En somme, une manière d'échauffement.

2. Du rôle d'un roman court

Un court texte d'une page est à l'origine du roman *Supûtoniku no koibito* (Les amants du Spoutnik)¹⁰⁸. Dans ce texte rédigé quelques temps auparavant sans but particulier et repris ensuite en incipit du roman, une jeune femme (Sumire) tombe amoureuse d'une femme plus âgée (Myû). C'est sur la base de ce fragment qu'Haruki engage la rédaction de l'œuvre, sans la moindre idée, comme à son habitude, de l'évolution ultérieure du récit. Celui-ci est rédigé en grande partie à Hawaï, car « au moins pour les premiers mois nécessaires au bon départ du roman, il était trop dur de rester au Japon »¹⁰⁹, précise-t-il. Le roman se révèle relativement facile à écrire, pour une raison bien précise. L'auteur a en effet pris la décision de se séparer avec lui de certaines particularités de son style littéraire : « concrètement, ce dont j'avais décidé de me débarrasser était cette sorte de *débordement de métaphores* tel qu'on peut l'observer dans le texte d'ouverture »¹¹⁰, définit-il. Résolu à utiliser ces tropes jusqu'à saturation pour se dissuader d'en refaire usage par la suite, l'auteur engage une

¹⁰⁵ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, *ibid*, p493.

¹⁰⁶ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, *ibid*, p493.

¹⁰⁷ Murakami Haruki, 「神の子どもたちはみな踊る」 *Kami no kodomo tachi ha mina odoru*, *idem*. Publié en février 2000 aux éditions Shinchôsha.

¹⁰⁸ Murakami Haruki, 「スプートニクの恋人」 *Supûtoniku no koibito*, *idem*. Publié en avril 1999 aux éditions Kôdansha. Pour une présentation générale et une analyse de ce roman, voir deuxième partie, II, 3, p73.

¹⁰⁹ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, *ibid*, p497.

¹¹⁰ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, *ibid*, p498.

tâche qui se révèle pour lui extrêmement divertissante, et qu'il résume en ces termes : « écrire des phrases « murakamisantes » jusqu'à plus soif »¹¹¹ . Comprendre la cause d'une telle résolution s'avère moins aisé. La volonté d'évoluer vers un autre style, de rendre son texte plus simple, plus universel, le besoin, écrit-il, de « faire passer progressivement la dynamique du roman du niveau du style à celui du récit », peuvent être avancés.

Haruki tente également dans ce roman un élargissement du point de vue narratif. Le narrateur reste le « Je » habituel, mais l'auteur, en focalisant alternativement le point de vue à une distance plus ou moins grande de celui-ci, allant jusqu'à y fondre les points de vue des trois personnages principaux « Je », Sumire et Myû, souhaite proposer un récit qui fonctionnerait de manière alternativement indépendante et organiquement interconnectée :

物語の展開にあわせて視点はリアルタイムで移行し、その結果、世界はあり複合的に動的に眺められることになる。¹¹²

En suivant le développement de l'histoire, le point de vue se déplace en temps réel, et en conséquence, le monde est observé de manière plus composite et mobile.

L'auteur, « techniquement conscient »¹¹³ dans sa rédaction, déclare avoir voulu dans ce roman court à la structure relativement simple, partir en quêtes de diverses possibilités techniques.

Sur un plan plus anecdotique, il ajoute qu'avoir pu retourner à travers les paysages du roman dans les îles grecques où il avait séjourné dans les années 80 fut pour lui une source de plaisir supplémentaire, et de conclure :

要するに、[...] 僕にとっての中編小説とはあくまでパーソナルなものであり、同時に実験的なものであり、そして基本的には小説を書くことの純粋な楽しみをもたらしてくれるものなのだ。¹¹⁴

En résumé, [...] pour moi, un roman court est une chose personnelle et expérimentale, et qui fondamentalement procure le plus pur plaisir de l'écriture.

3. De l'implication sociale par le roman

¹¹¹ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, ibid, p498.

¹¹² Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, ibid, p499.

¹¹³ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, ibid, p500.

¹¹⁴ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. II, ibid, p501.

A l'été 1999, Haruki entame la rédaction d'une série de nouvelles publiées à raison d'une par mois dans les numéros d'août à décembre de la revue *Shinchô*, et rassemblées ensuite en compagnie d'une pièce inédite dans le recueil *Kami no kodomo tachi ha mina odoru*¹¹⁵ publié en février 2000. Les événements décrits dans ces six nouvelles ont lieu en février 1995, soit entre le tremblement de terre de Kobe en janvier et l'attaque au gaz sarin en mars. « Un mois instable et sinistre »¹¹⁶, écrit-il, précisant avoir voulu écrire des récits traitant de ce que les gens pensaient, d'où ils étaient, de ce qu'ils faisaient à cette période : « l'image de ces gens subissant les diverses répercussions du tremblement de terre, et vivant avec le lourd pressentiment (inconscient) de l'attaque au sarin à venir. »¹¹⁷

Haruki voit en effet dans ces deux tragédies des événements qui vont changer le cours de l'histoire du Japon d'après-guerre, ou du moins soulignent de manière très forte ce passage à un monde qui n'est plus ni solide, ni sûr. Il insiste également sur le caractère de « *souterranéité* »¹¹⁸ des deux événements, activité tectonique indécélable pour le tremblement de terre, et activité de la secte Aum, qui parasite les couches souterraines de l'inconscient des hommes et les instrumentalise pour étendre son pouvoir. « Asahara a construit sous notre société une sorte d'empire souterrain créé par des chimères »¹¹⁹, précise-t-il. La proximité de ces deux événements et leur caractère insidieux ne relèvent pas pour lui du hasard :

それらは我々の社会が内包していた時限爆弾であり、それらはほとんど同じ時刻に設定されていたのだ。¹²⁰

Ces deux événements étaient des bombes à retardement que notre société avait elle-même armées, et elles étaient réglées pratiquement au même moment.

Haruki avait traité trois ans plus tôt de l'attentat au gaz sarin et de la secte Aum dans *Andôguraundo* et *Yakusoku sareta basho de*, et frappé par la relation pour lui évidente entre ces deux événements, qu'il assimile à un couple de bornes immenses et funestes mettant un point final à 50 ans d'histoire du Japon d'après guerre, il souhaite absolument écrire une œuvre traitant du tremblement de terre de Kobe. Il a cependant passé sa jeunesse dans cette ville, et ne peut se résoudre à y recueillir froidement des témoignages de victimes. Il

¹¹⁵ Murakami Haruki, *Kami no kodomotachi ha mina odoru*, ibid.

¹¹⁶ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. III, idem, p268.

¹¹⁷ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. III, ibid, p269.

¹¹⁸ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. III, ibid, p270.

¹¹⁹ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. III, ibid, p270. Asahara Shôkô 麻原彰晃, de son vrai nom Matsumoto Chizue 松本智津夫, est le fondateur de la secte Aum. Commanditaire des attentats au gaz sarin de juin 1994 et mars 1995, il est condamné à mort en février 2004.

¹²⁰ Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. III, ibid, p270.

souhaite également utiliser une approche différente de celle qui a présidé à la rédaction d'*Andôguraundo*.

Il décide d'emprunter la voie de la fiction : écrire une série de nouvelles dont le thème ne serait pas directement le séisme, et le cadre serait situé loin de Kobe, y décrivant les conséquences du séisme de la manière la plus symbolique possible. Comme à son habitude, il ne fixe ni intrigue ni cadre à ces œuvres, déterminant tout juste une situation initiale qui évoluerait ensuite librement.

Une autre spécificité des nouvelles concerne leur point de vue narratif : elles sont toutes écrites à la troisième personne. L'influence d'*Andôguraundo* est ici évidente : après un an d'écoute et d'interviews pour ce recueil, Haruki évoque la multiplicité de ces voix, chacune unique, leur assemblage façonnant le monde, monde impossible à décrire à l'aide de l'unique première personne. Ce changement de point de vue narratif a fait évoluer, dans une certaine mesure, le style des nouvelles. Pour la dernière seulement, *Hachimitsu Pai (Galette au miel)*¹²¹, l'auteur s'autorise tout en conservant l'utilisation de la troisième personne un retour à son univers romanesque habituel. Dans cette nouvelle, un écrivain se remet en question. Haruki récusé ici la tentation autobiographique et explique :

僕がここで書きたかったのは、僕自身の姿ではなく、むしろ「我々」の姿なのだ。バブル経済が破綻し、巨大な地震が街を破壊し、宗教団体が無意味で残忍な大量殺戮を行い、一時は輝かしかった戦後神話が音を立てて次々に崩壊していくように見える中で、どこかにあるはずの新しい価値を求めて静かに立ち上がらなくてはならない、我々自身の姿なのだ。我々は自分達の物語を語り続けなくてはならないし、そこには我々を温め励ます「モラル」のようなものがなくてはならないのだ。それが僕の描きたかったことだった。¹²²

Ce que j'ai voulu montrer ici, ce n'est pas mon image mais « notre » image. La bulle économique explose, un tremblement de terre gigantesque anéantit une ville, un groupe religieux commet un massacre atroce et insensé : alors que les mythes un temps scintillants de l'après-guerre s'effondrent avec fracas les uns après les autres, c'est l'image de nous-mêmes, qui devons nous relever calmement et chercher de nouvelles valeurs qui doivent bien exister quelque part. Nous devons continuer à raconter notre histoire, et il doit y avoir là-dedans une sorte de « morale » qui nous réchauffe et nous encourage : voilà ce que je voulais montrer.

Le voyage autobiographique de l'auteur dans son œuvre romanesque s'arrête avec ce recueil, mais l'œuvre elle-même, naturellement, se poursuit, et avec elle cette recherche du *roman de synthèse* qu'Haruki évoque à plusieurs reprises. L'étape suivante de cette quête s'intitule *Umibe no kafuka* (Kafka sur la rive)¹²³, son roman majeur le plus récent. Nous

¹²¹ Murakami Haruki, 「蜂蜜パイ」 *Hachimitsu Pai*, nouvelle incluse dans le recueil *Kami no kodomotachi ha mina odoru*, ibid. Nouvelle traduite en français par Corinne Atlan, in *Après le tremblement de terre*, idem.

¹²² Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. III, ibid, p274.

¹²³ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, idem. Publié en deux volumes en septembre 2002 aux éditions Shinchôsha. Pour une présentation générale et une analyse de ce roman, voir troisième partie, II, 1, p110.

évoquerons plus précisément cette oeuvre dans la troisième partie de cette étude, et nous limiterons ici à souligner que si son auteur n'y voit (heureusement) pas l'accomplissement de son rêve de roman total, elle constitue en revanche une excellente synthèse de sa propre oeuvre romanesque, démonstration des diverses orientations techniques évoquées dans les pages qui précèdent : multiplication des points de vue narratifs, des locuteurs, des récits, universalisation du discours, fusion des thèmes abordés dans les oeuvres précédentes. Mais avant d'évoquer ce roman, il convient de présenter et d'analyser plus globalement le corpus romanesque de Haruki ainsi que les caractéristiques communes des dites oeuvres, de manière à éclaircir le discours de l'auteur que nous venons de rapporter.

DEUXIEME PARTIE

D'UNE INSUFFISANCE CENTRALE DE L'ÂME

I. Définition du Moi

Kaze no uta o kike (Ecoute le chant du vent)¹ est la première œuvre de Murakami Haruki. En ce sens, ce court roman de 255 feuillets manuscrits (environ 120 pages) revêt une importance considérable. Il constitue en effet la première pierre d'une œuvre romanesque que nous considérons comme orientée avant tout vers le motif de la recherche du Sujet à travers son rapport à l'Autre, ce que nous tenterons de démontrer en présentant dans cette seconde partie les œuvres romanesques de Haruki ultérieures à *Kaze no uta o kike* dont les thèmes majeurs nous semblent relever d'autant de tentatives de « mise en présence » du Sujet avec des êtres et objets extérieurs. Mais toute tentative de mise en présence nécessite une définition préalable du Sujet, et c'est à cette tâche que se consacre Haruki avec *Kaze no uta o kike*.

1. Le « Je » transcendantal

« Ecoute le Chant du Vent »

Kaze no uta o kike est conté à la première personne par un narrateur-personnage désigné uniquement par le pronom « Je », dont on ne connaît d'abord que l'âge, 30 ans.

Après avoir fait part au lecteur de ses considérations sur la difficulté d'écrire et le caractère imparfait de toute écriture, il s'engage sur la trame principale. L'intrigue s'étend sur un mois à l'été 1970, alors que « Je », étudiant en troisième année d'université, revient de Tôkyô passer ses vacances dans sa ville natale, où il tue le temps au « Jay's Bar », établissement tenu comme son nom l'indique par Jay, immigré Chinois, en buvant force bières avec son ami connu sous le pseudonyme du « Rat ».

Entre autres pérégrinations, le roman décrit la rencontre du héros avec « la fille au petit doigt manquant » qu'il trouve ivre morte au bar, ramène chez elle et à qui il tient compagnie jusqu'à son réveil, ce qui ne manquera pas de causer un inévitable malentendu, les deux finissant malgré tout par établir de timides liens d'amitié, qui n'iront toutefois pas jusqu'à la relation charnelle.

¹ Murakami Haruki, *Kaze no uta o kike*, ibid. Paraît en 1979.

Par ailleurs, la deuxième ligne de rive du roman s'attache au personnage du « Rat », jeune homme tourmenté qui quitte son amie – il demandera au héros d'aller s'enquérir d'elle – et cherche à devenir auteur de romans, des romans « sans sexe ni morts ».

Une troisième ligne concerne la dédicace d'une chanson faite via une émission de radio au héros par une fille qu'il a oubliée mais dont il va chercher – sans succès – à retrouver la trace.

Certains souvenirs de jeunesse du héros sont également évoqués : son expérience juvénile d'aphasie et les rencontres avec un psychologue qui s'ensuivent, ou encore ses expériences sexuelles jusqu'à ses 20 ans, comptant notamment le souvenir de son amie Naoko (qui sera le seul protagoniste à bénéficier d'un nom, celui-ci n'étant toutefois précisé que dans le roman suivant), suicidée depuis.

Par ailleurs, cette trame légère est entrecoupée de multiples digressions : des éléments biographiques concernant un auteur américain imaginaire, Derek Heartfield, les discours du disc-jockey de l'émission de radio qui diffusera la dédicace au héros de la chanson des Beach Boys *California Girls*, la traduction japonaise des paroles de cette chanson (et d'autres), un dessin (le T-shirt offert par la station de radio précitée au héros).

Le roman s'achève au chapitre 30 sur quelques pages de narration réminiscente rappelant *American Graffiti*² dans lesquelles le narrateur décrit brièvement le devenir des protagonistes de cet été 1970, puis la mort de l'écrivain imaginaire Derek Heartfield.

Le lecteur critique, au sortir de ce premier roman, est d'abord confronté à l'omniprésence d'un phénomène de malaise émanant de l'incapacité chronique des protagonistes à exprimer leurs sentiments. Cette incapacité, dont les exemples inondent littéralement le texte, engendre malentendus (la colère de la fille qui se réveille au petit matin au côté de l'inconnu « Je ») et drames (le suicide de Naoko), mais contribue surtout à instaurer de manière permanente une atmosphère de flottement, un environnement dans lequel les hommes se croisent perpétuellement sans jamais entrer en réel contact.

La première pièce écrite répertoriée de Haruki le proclamait déjà :

問題はひとつ。コミュニケーションがないんだ！³
Voilà le problème : il n'y a pas de communication !

Par la suite, toute son œuvre va s'attacher à décrire ce phénomène, à l'étudier sous tous les angles pour en dégager, sinon des solutions, au moins des causes. Comme le rappelle

² Film de George Lucas de 1973, avec Ron Howard, Harrison Ford, Richard Dreyfuss. La démarche de ce film, décrivant méticuleusement les mœurs des années 60, est comparable à celle de *Kaze no uta o kike*.

³ Il s'agit du titre d'un article publié dans la revue universitaire *Waseda* 「ワセダ」 en 1969.

Miura Masashi⁴, « chez Haruki, l'incommunicabilité est plus qu'un thème : c'est un préalable ».

Comment cette incommunicabilité en est-elle venue à constituer un « préalable » chez Haruki ? Plusieurs pistes de réflexion peuvent être avancées, notamment l'émergence d'une société urbaine et l'héritage culturel des années 60.

Kawamoto Saburô⁵ voit dans *Kaze no uta o kike* une « nouvelle littérature des citadins ». Selon lui, pour l'homme moderne urbanisé, plus que la réalité du monde, c'est la réalité des mots, des signes qui est tangible. Mais le lien entre les mots et celui qui les prononce étant rompu, seuls des « signes » (ou « symboles ») sont « consommés » (soit les informations multiples et désincarnées données dans le roman par un Sujet « détaché » ne semblant pas concerné, voire « absent », qu'il s'agisse de noms de films, de paroles de chansons, etc.)

Selon Miura Masashi⁶, Haruki fait du sentiment d'aliénation ressenti par les hommes modernes vis à vis du monde le sujet de ses romans.

A ce titre, le passage du roman⁷ dans lequel le héros se remémore une période à laquelle il s'interrogeait sur sa « raison d'être » est révélateur : il avait pris l'habitude de tout changer en chiffres, comptant ainsi le nombre de cigarettes fumées, le nombre de ses cours d'université ou rapports amoureux en une année pour tenter d'en dégager une quelconque signification plus générale sur lui-même et sa vie. Absurde certes, mais une telle idée est révélatrice de l'impasse intellectuelle entraînée par le « règne des signes » dans laquelle se trouve le héros urbain.

Haruki s'intéresse donc à cette « pathologie des âmes » dans laquelle les hommes ne peuvent prendre la réalité pour tangible, et ne peuvent atteindre au cœur des autres. Leur Moi lui-même ne peut plus être ressenti comme leur Moi⁸. Le Moi ne se sentant plus lié au

⁴ Miura Masashi 三浦雅士, 「村上春樹とこの時代の倫理」 *Murakami Haruki to kono jidai no rinri* [Murakami Haruki et la morale de notre époque], in *Murakami Haruki*, collection *Gunzô~Nihon no sakka* vol. 26, idem, p30.

⁵ Kawamoto Saburô 川本三郎, 「一九八〇年のノー・ジェネレーション」 *1980 no nô jenerêshion* [La « No Generation » de 1980], in 「村上春樹スタディーズ ①」 *Murakami Haruki Sutadîzu 1*, éditions Wakakusa Shobô 若草書房, Tôkyô : 1999, p88-93.

⁶ Miura Masashi, *Murakami Haruki to kono jidai no rinri*, in *Murakami Haruki Sutadîzu 1*, idem, p30.

⁷ Murakami Haruki, *Kaze no uta o kike*, ibid, chapitre 23, p74.

⁸ Voir l'analyse kantienne de Karatani Kôjin : Karatani Kôjin 柄谷行人, 「村上春樹の＜風景＞」 *Murakami Haruki no "fûkei"* [Le « paysage » chez Murakami Haruki], in *Murakami Haruki Sutadîzu 1*, idem, p99, qui relève notamment : « dans la logique kantienne, la vision du sujet étant conditionnée par ses sens et les préjugés du langage, toute connaissance réelle du monde est impossible. » Umberto Eco cependant, rappelle cette autre position kantienne, non contradictoire et essentielle pour aborder la vision murakamienne du monde : chez Kant, « la reconnaissance de l'organicité naît dans le jugement réfléchissant ; l'organicité de la

monde, il ne peut y ressentir ni la présence des autres, ni la sienne, cet « être au monde » ou DA SEIN⁹ bienfaiteur qui le raccorderait à la réalité et lui apporterait le réconfort de ressentir son existence.

Ce problème de l'incomplétion de la relation homme-monde ne variera pas quelle que soit l'œuvre et la situation matérielle ou morale du Sujet : il y a toujours insatisfaction des hommes vis à vis de leur existence, et ce n'est certes pas dans le confort matériel de la « Société Capitaliste à Haut Rendement »¹⁰ qu'il faudra chercher le remède à cette pathologie ; telle semble être l'une des lectures possibles de la formule nietzschéenne lapidaire qui clôt le roman, épitaphe sur la tombe du romancier imaginaire Heartfield :

昼の光に、夜の闇の深さがわかるものか¹¹

A la lumière du jour, comment prétendre comprendre la profondeur des ténèbres de la nuit ?

Certains chercheurs, notamment Kasai Kiyoshi¹², ont relié ce sentiment de perte, d'aliénation vis à vis du monde au mécanisme mental de dissimulation du Moi de la société japonaise. L'expérience d'aphasie du héros tendrait selon lui à confirmer cette lecture : cette expérience, dont la guérison symbolise la naissance de la conscience de Soi chez « Je », serait une allégorie. Haruki utiliserait cette « dissimulation » comme technique pour amplifier et critiquer cette manière d'être dans la société. Il reste malaisé de prouver une telle volonté consciente de critique sociologique chez Haruki, mais sa volonté d'investigation du phénomène d'incommunicabilité le conduit inmanquablement à appeler de tels parallèles.

Ne fait-il pas prendre position à son narrateur-héros – fait relativement rare – en le faisant répéter avec approbation la phrase du psychologue :

文明とは伝達である。表現し、伝達すべきことが失くなった時、文明は終わる。パチン・・・OFF。
13

nature est postulée comme un ordre qu'il doit y avoir dans les choses mais que toutefois, les choses n'exhibent pas d'elles-mêmes : il faut le construire, le projeter, comme si. » Umberto Eco, *Les souillures de la forme*, in *De la littérature*, éditions Grasset, Paris : 2003, p265.

⁹ Terme forgé par Heidegger pour désigner l'essence de la présence humaine au monde, au sens d'« être ouvert », ou « être l'ouverture ». Le Dasein humain s'ouvre sur le monde qui n'est pas la somme des choses simplement présentes en lui, des points ou des événements isolés dans le temps et l'espace, mais la « significativité » (*Bedeutsamkeit*). Haruki appelle lui aussi cette « réceptivité » du Sujet à un monde cohérent, comme nous le verrons dans la troisième partie de cette étude.

¹⁰ Terme employé littéralement à de nombreuses reprises par Murakami Haruki, mais apparaissant pour la première fois dans ses romans avec *Dansu dansu dansu*, ibid. La traduction de l'expression est de Corinne Atlan.

¹¹ Murakami Haruki, *Kaze no uta o kike*, ibid, chapitre 40, p120. Cette phrase incite également le lecteur à chercher par delà l'apparente légèreté ironique du roman.

¹² Kasai Kiyoshi 笠井潔, 「都市感覚という隠蔽」 *Toshi kankaku to iu inpei* (La sensibilité urbaine comme dissimulation), in *Murakami Haruki Sutadizu* 1, ibid, p208.

¹³ Murakami Haruki, *Kaze no uta o kike*, ibid, chapitre 7, p26.

La civilisation est communication. Quand il n'y aura plus rien à exprimer, à communiquer, la civilisation s'achèvera. Clic...OFF.

La seconde piste de réflexion majeure pour éclaircir ce thème de l'incommunicabilité réside dans les années 1960, années de jeunesse de Murakami Haruki.

Période de foisonnement culturel d'une part, mais également de contestation étudiante contre une société en pleine évolution qui accélère sa mutation en « Société du Capitalisme à Haut Rendement ». Selon Watanabe Kazutami¹⁴, deux années recèlent une importance particulière, elles sont d'ailleurs citées à plusieurs reprises dans la Trilogie du Rat.

1963 d'abord, année de l'assassinat du président Kennedy. Il est aisé de percevoir dans cette année le pic de la formation progressive d'un monde indépendant et personnel à « Je » et au « Rat » : il s'agissait d'une période où les deux avaient clairement conscience de la différence fondamentale entre ce monde et celui des adultes. Leur monde représenterait pour Watanabe l'image de ce *furusato* (故郷, « Pays Natal ») très implanté dans l'inconscient japonais.

1969 ensuite, période de rébellion pour la jeunesse, de révoltes étudiantes auxquelles Haruki a plus ou moins participé et qu'il évoquera en filigrane à plusieurs reprises dans ses œuvres. Watanabe voit dans cette période une « représentation théâtrale festive », cette « fête » ayant conduit à la création de mots, d'actes, sa fin conduit à la perte des mots.

Cette « pièce festive » des années 1968-1969 représente pour Watanabe la rébellion du *furusato* précité (un Pays Natal imaginaire lié à l'enfance) contre la ville moderne (la « société capitaliste ») dont « la lumière de l'été, l'odeur du vent et le chant des cigales » évoqués par le « Rat » se seraient retirés.

Il s'agit donc, notamment pour Kuroko Kazuo¹⁵ d'une œuvre née des grandes confrontations des années 1960, pour faire face à la disparition progressive de l'esprit critique, de l'esprit de refus caractéristiques de ces années, qui visiblement continuent de vivre « à l'intérieur » de l'auteur.

Celui-ci déclare à maintes reprises son attachement à cette période, qu'il considère comme « la période la plus vraie de sa vie ». Il est révélateur que cet extrait provienne d'une

¹⁴ Watanabe Kazutami 渡辺一民, 「風と夢と故郷」 *Kaze to yume to furusato* (Vent, rêve et *furusato*), in *Murakami Haruki*, collection *Gunzô~Nihon no sakka* volume 26, ibid, p48-61.

¹⁵ Kuroko Kazuo 黒古一夫, 「一九七〇の風」, *1970 no kaze* (Le vent de 1970), in 「村上春樹 ザ・ロスと・ワールド」 *Murakami Haruki za rosuto wârudo* (Murakami Haruki - The lost World), éditions Rokkô Shuppan 「六興出版」, Tôkyô: 1989. Cité par Imai Kyoto 今井清人 in 「村上春樹作品研究事典」 *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten* (Dictionnaire scientifique des œuvres de Murakami Haruki), éditions Kanae shobô 鼎書房, Tôkyô : 2001, p50.

nouvelle intitulée « Le folklore de notre époque ~ la préhistoire du Capitalisme à Haut Rendement~ »¹⁶. C'est en effet ici que se rejoignent les thèmes de la ville et des années 1960 : elles sont pour lui, avant tout, celles d'avant ce « capitalisme à haut rendement » qu'il considère comme l'un des vecteurs du phénomène actuel d'incommunicabilité qu'il décrit.

Les origines de cette volonté d'investigation sont désormais éclaircies. Haruki tente dans *Kaze no uta o kike* de décrire « les contours du Moi moderne », mais pour cette entreprise, un monde complet est nécessaire. Or, « cette vision conceptuelle du monde s'est effondrée avec la fin des années 1960 »¹⁷, comme l'image du Pays Natal originel disparue dans l'urbanisation et la mutation capitaliste. Haruki va donc devoir redéfinir ce Moi par d'autres moyens, ou recréer cette vision du monde lui-même.

Qui est ce Moi dans *Kaze no uta o kike* ? Karatani Kôjin¹⁸ voit avant tout dans l'œuvre « l'expression d'une ironie romantique confortant la suprématie d'un Moi transcendantal ». Ce Moi kantien, « conscience pure dégagée de toutes les données de l'expérience externe et interne », s'interroge sur lui-même.

Plusieurs éléments viennent conforter cette thèse : le caractère atypique du héros-narrateur « Je » tout d'abord. Celui-ci est placé sur le même plan que les autres personnages. Si d'ordinaire, un tel double rôle explicite le récit, ce n'est pas le cas ici : bien que le *narrateur* « Je » soit en position idéale dans le récit, il ne cherche pas à pénétrer la psyché du *héros* « Je », ni d'ailleurs d'aucun autre personnage. La distance affichée envers les autres personnages, le narrateur « Je » l'applique également à *lui-même*. Cette absence d'objectivation entraîne donc logiquement une sensation de superficialité dans les relations humaines des personnages.

L'absence quasi-totale de nominalisation dans le roman accentue l'impression de déréalisation incarnée par le caractère transcendantal du sujet. Le héros n'a pas de nom, ses amis ont au mieux un pseudonyme, voire une dénomination métonymique laconique comme « la fille au petit doigt manquant ». Seule la défunte Naoko bénéficiera, largesse suprême, d'un prénom...dans le roman suivant.

¹⁶ Murakami Haruki, 「我らの時代のフォークロア — 高度資本主義前史」 *Warera no jidai no fôkuroa – kôdo shihonshugi zenshi*, nouvelle incluse dans le recueil *TV pîporu*, ibid, paru en 1990.

¹⁷ Takeda Seiji 竹田青嗣, 「＜世界＞の輪郭」 *Sekai no rinkaku* [Les contours du monde], éditions Kokubunsha 国文社, Tôkyô : 1987. Cité par Katsuhara Haruki 勝原晴希, 「六十年代」 rokujûnendai [Les années 60], in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, idem, p287.

¹⁸ Karatani Kôjin, *Murakami Haruki no "fûkei"*, idem, p102.

Ces procédés ont deux objectifs : d'une part, « flouter » le réel pour en faire une sorte de marécage éthéré dans lequel le héros peut à loisir – et à raison – s'interroger sur la réalité de son être et de sa présence au monde : sans les bornes nécessaires pour maîtriser l'épanchement du sujet, celle-ci est sujette à caution.

D'autre part, en éliminant tous les obstacles (soit toutes les informations nominatives ou trop distinctives) entre narrateur-héros et lecteur, permettre à celui-ci de vivre l'investigation du sujet de la manière la plus directe possible : la dialectique lui est directement renvoyée, d'autant plus facilement que tous les obstacles ont été soigneusement « déplacés » : qui sommes nous, hommes modernes ? comment toucher l'autre ? comment vivre ? Le lecteur critique peut dès lors difficilement se tromper de combat et rester au niveau purement ludique du texte.

Ajoutons pour illustrer ces techniques que l'auteur utilise d'ailleurs des personnages volontairement interchangeables au maximum. Le héros dont le flottement identitaire se traduit par l'expression « tout le monde est pareil »¹⁹ est relayé une page plus loin par l'écrivain imaginaire – personnage par ailleurs savoureux qui permet à Haruki de régler une partie de sa dette envers la littérature américaine – pour qui « la vie est vide »²⁰. Après l'homme et sa vie, le héros conclut plus loin qu'il en va de même pour le monde : « c'est partout pareil »²¹. De fait, tous les personnages sont des doubles de l'auteur : du « Rat » apprenti écrivain à Heartfield qui l'est déjà, avec bien sûr le narrateur. Tous sont ici pour porter et répercuter le cri de l'auteur, qui confesse par ailleurs très honnêtement son intention modeste de « transcrire en mots ses sentiments ».²²

Sentiments que nous avons déjà évoqués : Haruki cherche à comprendre comment l'incommunicabilité agit, quels sont les mécanismes et les origines de cette « insuffisance centrale de l'âme » évoquée par Antonin Artaud. La mort des idéaux d'une part et la déréalisation des rapports humains instaurée par l'émergence de la « Société du Capitalisme à Haut Rendement » d'autre part sont ses premières pistes. Mais le salut ne peut provenir que d'un Sujet conscient de son mal. Dans *Kaze no uta o kike*, Haruki s'est donc attaché à définir ce Sujet moderne, urbain et perdu, seul et « déconnecté ». Seule l'exploration des rapports de l'homme moderne avec son environnement peut fournir des éléments de réponse à cette question centrale du Moi.

¹⁹ Murakami Haruki, *Kaze no uta o kike*, ibid, chapitre 31, p93.

²⁰ Murakami Haruki, *Kaze no uta o kike*, ibid, chapitre 32, p94. A noter : le premier indice vers la « guérison » recherchée par Haruki est ici présenté par l'intermédiaire de Derek Heartfield : « la vie est vide, mais il y a un salut. Parce qu'à l'origine, elle n'était pas complètement vide ».

²¹ Murakami Haruki, *Kaze no uta o kike*, ibid, chapitre 38, p115.

²² Voir première partie, I, 1, page 16.

Haruki va donc débiter une gigantesque entreprise de « mise en présence » du Sujet à l'Autre, relevant scrupuleusement, presque scientifiquement les résultats de chacune de ces mises en présence à un Autre toujours renouvelé. Les premières esquisses de ces expériences débutent dès son second roman, *1973 nen no pinbôru*.

2. Premières mises en présence

« Le Flipper de 1973 »

Les événements décrits dans le roman court (255 feuillets manuscrits, soit 140 pages) *1973 nen no pinbôru* (Le flipper de 1973)²³ se déroulent principalement en 1973. Le narrateur-personnage « Je » est le même que celui de *Kaze no uta o kike*. Dans la première partie, intitulée *1969-1973*, il explique qu'il a monté avec un ami un petit bureau de traduction, pour lequel ils ont également embauché une charmante assistante dont le seul défaut avéré est de siffler *Penny Lane*²⁴ vingt fois par jour.

Le héros vit avec deux jumelles qui se sont immiscées chez lui sans crier gare, qu'il ne parvient à discerner que d'après leur unique sweat-shirt floqué des numéros « 208 » et « 209 ». Elles sont parfaitement ignorantes de l'état du monde (alors en pleine guerre du Vietnam), mais particulièrement douées pour faire du bon café, et le héros passe son temps libre avec elles à se promener sur le terrain de golf voisin à la recherche de balles égarées, à écouter de la musique, à leur lire le journal et à relire (seul cette fois) indéfiniment la *Critique de la Raison Pure* de Kant.

Parmi les diverses pérégrinations liées aux jumelles, citons l'« enterrement » solennel (dans un étang) du vieux tableau électrique oublié par le technicien venu le remplacer.

De temps à autres, le héros se remémore sa période universitaire : la personne qui prenait ses messages téléphoniques dans sa pension, son ami blessé lors des manifestations étudiantes, son amie Naoko particulièrement, suicidée trois ans plus tôt.

Pour couper définitivement ses liens avec elle, il se rend « en pèlerinage » dans la gare de sa région natale dont elle lui avait parlé.

Parallèlement au récit de la vie quotidienne du héros, plusieurs chapitres concernent son ami « le Rat », resté dans sa ville natale après avoir arrêté l'université. Il y rencontre une fille plus âgée travaillant pour un bureau de planification, passe le plus clair de ses journées au *Jay's Bar* à discuter avec le Chinois Jay en ingérant moult bières.

²³ Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, ibid. Paraît en 1980.

²⁴ Chanson des *Beatles*, produite en 1967.

On apprend par ailleurs qu'à l'époque, le héros et « le Rat » passaient leurs journées au bar sur un vieux modèle de flipper, le « Spaceship », que le héros retrouve par hasard à l'hiver 1970 dans une salle de jeux de Shinjuku. Envoûté, il y passa des journées entières.

Un jour, la salle de jeux ferme brusquement pour démolition et le Spaceship disparaît.

En 1973, le héros décide de partir à sa recherche, et finit par rencontrer un professeur d'espagnol maniaque de flippers, qui lui indique un mythique « cimetière des flippers ». Dans ce vieil entrepôt, ancien élevage de poulets en batterie, « elle » (c'est par ce pronom que le héros désigne le flipper) est là en compagnie de 78 autres machines.

Mais pour ne pas salir « leur » record de 165000 points, le héros repart sans avoir joué.

Finalement, « le Rat » laisse derrière lui son amie et sa ville natale, et les jumelles quittent le héros.

Le roman s'achève au chapitre 25 sur un « dimanche tranquille au point que tout semblait devoir finir par devenir transparent »²⁵.

1973 nen no pinbôru est avant tout un « jumeau » et un prolongement de *Kaze no uta o kike*.

En ce sens, les remarques faites à son sujet s'appliquent également à ce second roman.

Concernant notamment la thèse de Karatani Kôjin selon laquelle ce corpus de premières œuvres procèderait avant tout de l'épanchement et de l'affirmation d'un Moi transcendantal kantien, elle est ici plus que jamais d'actualité. Karatani ne manque d'ailleurs pas de relever l'intérêt du héros pour la *Critique de la Raison Pure* de Kant, et ajoute que l'attribution unique et tardive d'un nom à la défunte Naoko ne vient que confirmer « à contrario » cette préférence pour une vision du monde basée sur la subjectivité transcendantale kantienne²⁶.

La nominalisation progresse effectivement fort peu avec *1973 nen no pinbôru*, les quelques nouveaux personnages ne se voyant guère mieux dotés sur ce point que leurs prédécesseurs : les jumelles héritent des « numéros de série »²⁷ « 208 » et « 209 » (rapport métonymique semblable à celui utilisé pour la « fille au petit doigt manquant » du roman précédent), et si elles se récrient lorsque le héros émet par plaisanterie l'hypothèse d'un modèle industriel duplicable (d'où le « numéro de série »), elles ne semblaient quelques 15 pages plus haut pas faire grand cas d'une éventuelle nominalisation²⁸. Leur nom ? « rien qui vaille la peine d'être nommé », si le héros y tient absolument, « il n'a qu'à leur en choisir un ». A ce stade, nous sommes toujours sous l'injonction du « tout le monde est pareil » qui prévaut depuis *Kaze no uta o kike*.

²⁵ Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, ibid, p254.

²⁶ Karatani Kôjin, *Murakami Haruki no « fûkei »*, ibid, p100.

²⁷ Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, ibid, p146.

²⁸ Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, ibid, p129.

Concernant la « sublime indifférence » du narrateur qui ne s'intéresse ni à la psyché des autres, ni à la sienne, un bémol mineur est cependant à observer.

Certains chapitres concernant le personnage du « Rat » dont la vie sans son camarade nous est succinctement décrite, le narrateur se voit forcé de pénétrer dans l'esprit du personnage. Mais s'il s'y risque effectivement, c'est toujours sur la pointe des pieds, en sa qualité d'observateur extérieur de surcroît absent, qui tenterait discrètement de comprendre les sentiments de son camarade. A titre d'exemple, lors de la première évocation de la vie du « Rat »²⁹, on nous apprend que « 1973 était une mauvaise année », et qu'il ne « comprenait pas » pourquoi le temps s'était arrêté pour lui. Le narrateur se garde bien de risquer des affirmations péremptoires de type « il était triste », pour justes qu'elles fussent, et s'en tient à cette assertion neutre.

Ainsi, le Sujet transcendantal reste d'actualité.

Ce roman marque cependant une évolution majeure chez l'auteur. Il y débute en effet son entreprise de « mise en présence » du Sujet à l'Autre, entreprise constituant notre clef de lecture de l'œuvre romanesque de l'auteur. Cette esquisse de mise en présence – nous employons à dessein le terme « esquisse » car la définition du Sujet Moderne commencée avec *Kaze no uta o kike* se poursuit également ici, avec ses digressions issues de la « société urbaine des signes » précitée – prend ici deux formes.

Il s'agit tout d'abord de la mise en présence à l'Autre-humain, bien plus largement présent que dans le roman précédent (dans lequel le Sujet, narrateur-héros et son double le « Rat », « phagocytèrent » la scène). Ici, plusieurs personnages annexes gagnent droit de cité et d'expression.

Le plus important est sans conteste Naoko. Ceci est suggéré évidemment par l'inédite nominalisation, mais également l'emplacement – en tête de roman – des paragraphes la laissant s'exprimer, puis par le transfert effectué par le héros sur l'objet du flipper, sur lequel nous reviendrons.

On devine la relation amoureuse du héros avec Naoko profonde, au point qu'il ait besoin après sa mort de se rendre sur le « lieu de pèlerinage » qu'elle avait évoqué devant lui, pour lui dire définitivement adieu. Peine perdue :

²⁹ Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, ibid, chapitre 2, p149.

帰りの電車の中で何度も自分に言い聞かせた。全ては終わっちまったんだ、もう忘れろ、[...]と。でも忘れることなんてできなかった。直子を愛していたことも。そして彼女がもう死んでしまったことも。結局のところ何ひとつ終わってはいなかったからだ。³⁰

Dans le train du retour, je me le suis répété plusieurs fois : tout est fini, oublie-la [...]. Mais je ne pouvais pas l'oublier. Je ne pouvais pas non plus oublier que j'avais aimé Naoko. Et qu'elle était morte. Finalement, rien n'était terminé.

Tout n'est donc pas fini, ou du moins pas en lui. Cette nécessité de « vivre avec la fin »³¹ deviendra un axe essentiel des relations humaines chez Haruki : la fin n'a ainsi de sens que pour ceux qui lui survivent, et le caractère impossible de toute relation humaine³² ne cesse qu'avec la disparition du partenaire. Haruki reprend par ailleurs cette thématique dans la nouvelle *Futago to shizunda tairiku* (Les jumelles et le continent englouti)³³, rédigée quelques années plus tard, qui peut être assimilée à un épilogue à *1973 nen no pinbôru*, dans laquelle le héros tombe par hasard sur une photo des jumelles, et s'interroge sur leur devenir, et sa vie sans elles : en somme, il vit dans une fin sans cesse renouvelée.

Restent les regrets de n'avoir pu compléter ce « contact » qui chez Haruki s'avère de toute manière impossible dès l'origine : cette première expérience de mise en présence à l'autre ne débouche donc pas sur un optimisme béat et l'espoir d'une « guérison » immédiate du sujet.

La relation du héros avec les jumelles s'avère plus simple, plus laconique, ceci résidant pour une large part dans son positionnement temporel ultérieur à la relation avec Naoko. Le héros admet d'ailleurs lors d'une discussion avec sa collègue – au cours de laquelle il omet volontairement de mentionner les jumelles –, qu'il « ne désire plus rien ». Ce à quoi sa collègue rétorque « dans ce cas, autant vivre dans une boîte à chaussures »³⁴. Le problème du rapport à l'autre est ici posé avec ironie et acuité.

Le caractère mystérieux, ou plutôt « vide » des jumelles (Quel est leur nom ? leur origine ? Quels sont leurs goûts ? leurs désirs ? leurs sentiments ?) ne laisse par ailleurs guère de doute sur la « profondeur » de la relation décrite.

Le troisième exemple de mise en présence Sujet-Autre (humain) concerne le « Rat » et son amie plus âgée. Traitée sur un mode très distant du fait du caractère « éthéré » du narrateur, cette relation s'avère une vaste métaphore de l'incommunicabilité des êtres : le « Rat » finit

³⁰ Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, ibid, p136.

³¹ Kodama Kieko 児玉喜恵子, 「終末感」 *Shûmatsukan* (la sensation de Fin), in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p261.

³² Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, ibid, p 149. Le héros s'ouvre notamment à sa collègue à ce sujet lors de la discussion que nous citons : « On ne peut pas avoir d'amis ».

³³ Murakami Haruki, 「双子と沈んだ大陸」 *Futago to shizunda tairiku*, nouvelle incluse dans le recueil *Pan.ya saishûgeki*, ibid, 1986.

³⁴ Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, ibid, chapitre 12, p200.

par quitter son amie sans lui ouvrir son cœur, il continue un temps à l'observer en secret, puis décide de « quitter la ville » .(Katô Norihiro voit dans cette insistance sur un acte à priori banal – quitter la ville – une litote exprimant en fait le suicide final programmé du personnage³⁵.)

La douleur profonde de ne pas se « sentir au monde » et de ne pouvoir communiquer est perceptible, mais sans « sas de sortie », elle conduit le « malade » à l'impasse (ici, l'exil ou la mort selon les lectures).

Cette première expérience de mise en présence Sujet-Autre (humain) menée d'une part est tempérée d'autre part par une première expérience de mise en présence Sujet-Objet, ici « objet » au sens propre puisqu'il s'agit du flipper.

Sur le thème de la quête (qu'il utilisera par la suite à maintes reprises), Haruki détourne à son profit la mécanique du « Seek and Find » qui prévaut dans les romans de détectives de Raymond Chandler. Chez lui comme chez Chandler, l'« astuce » réside dans le fait que l'objet « recherché » a fini par changer entre temps de forme au moment où il est enfin « trouvé » par le héros.

Le flipper Spaceship – qui permet par ailleurs à Haruki d'effectuer une digression sur l'histoire du flipper et sa « philosophie »³⁶ – a d'abord pour vocation de relier le héros à son camarade éloigné le « Rat » alors en proie au doute, avec qui il y jouait au *Jay's Bar*.

Mais lors des deux « retrouvailles » avec le Spaceship (hiver 1970-1971 et 1973) ultérieures à ses années de jeunesse, le héros converse avec la machine qu'il dénomme « Elle ».

Il est extrêmement difficile de ne pas voir dans cette dénomination et ces « conversations »³⁷ un transfert (au sens freudien) sur la machine des sentiments du héros envers la défunte Naoko.

L'objet a donc, entre le départ de la quête et sa découverte, « changé de forme ». Le héros refuse d'ailleurs lors de sa dernière « rencontre » avec la machine de salir la mémoire de cette relation (le « record ») en rejouant. Le transfert est la première étape vers la guérison du héros, et lui offre une chance de dépasser enfin le souvenir de la défunte, ce que n'a pas permis, nous l'avons vu, le « pèlerinage » tenté en début de roman.

³⁵ Katô Norihiro 加藤典洋, 「新しい喪失感」 *Atarashii sôshitsukan* [Une nouvelle sensation de vide], in 「村上春樹イエローページ」 *Murakami Haruki ierô pêji* [Murakami Haruki, les Pages Jaunes], éditions Arechi shuppansha 荒地出版社, Tôkyô : 1996, p35-38.

³⁶ Dans *Murakami Haruki ierô pêji*, idem, p33, Katô voit dans ce passage une métaphore de la conception murakamienne de la littérature, fondée sur son caractère gratuit et stérile, comme le jeu du flipper.

³⁷ Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, ibid, monologues intérieurs p208 et 240.

Ainsi la mise en présence à l'Autre-Objet, si elle n'offre pas le salut au héros et n'apporte évidemment pas de sens nouveau à une vie qui pour lui en manque, lui propose néanmoins des indices dans ces deux directions.

Pour Haruki, cette quête offre avant tout au héros une chance inestimable de toucher enfin au monde extérieur :

[...] その依頼に従って探偵が外的な世界と接触し、紆余曲折を経たのちに探し求めていたものを手に入れ、それから彼は自分の居場所に戻ってくるわけです。³⁸
[...] *Selon la demande, le détective entre en contact avec le monde extérieur, récupère l'objet recherché après les péripéties d'usage, puis retourne chez lui.*

Ainsi, si le désespoir semble au premier abord rythmer ces premières ébauches de relations Sujet-Autre humain, il n'est pas rédhibitoire. Après tout, Haruki ne précisait-il pas dès la première ligne de son premier roman « le désespoir total n'existe pas » ?³⁹

Pour finir, il convient de remarquer l'émergence dans ce roman d'un élément stylistique qui deviendra l'une des marques du style murakamien : la métaphore. Si les lectures qui en sont faites sont variées, nous nous alignerons ici sur celle que propose Numano Mitsuyoshi⁴⁰, qui voit entre autres dans ces tropes l'esquisse d'une « compatibilité, d'une interpénétration entre règne humain et animal ».

Prenons l'exemple d'une métaphore délibérément fantaisiste :

双子は缶詰のオイル・サーディンのような形に並んでベッドにもぐりこんだまぐすくす笑い合っていた。⁴¹
Les jumelles, serrées dans le lit comme des sardines en boîte, se chahutaient en riant.

Nous entrevoyons dans de tels rapprochements, par delà leur aspect comique et ludique, l'esquisse de cette « cohérence interne du monde » qui constituera la seconde phase de la recherche romanesque de Murakami Haruki, et que nous évoquerons dans la troisième partie de cette étude.

³⁸ A propos de la mécanique narrative des récits de détectives de Raymond Chandler, interview parue dans le numéro d'août 1985 de la revue *Bungakukai* 「文学界」 sous le titre 「「物語」のための冒険」 *Monogatari no tame no bôken* (Une aventure pour le récit). Cité par Katô Norihiro in *Murakami Haruki ierô pēji*, ibid, p43.

³⁹ Murakami Haruki, *Kaze no uta o kike*, ibid, p7.

⁴⁰ Numano Mitsuyoshi 沼野充義, 「ドーナツ、ビール、スパゲッティ」 *Dônatsu, bîru, supagetti* (Donuts, bière et spaghettis), article paru dans le numéro de juin 1986 de la revue *Yurika* 「ユリイカ」. Cité par Matsumura Ryô 松村良, 「文体」 *Buntai* (Style), in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p279.

⁴¹ Murakami Haruki, *1973 nen no pinbôru*, ibid, p137.

Nous avons dégagé les premières tentatives de « mise en contact » réalisées par Haruki dans *1973 nen no pinbôru* et les conclusions provisoires qui peuvent en être tirées.

On constate deux directions : l'interaction du Sujet avec l'Autre-humain et l'interaction avec l'Autre-objet, ou plus généralement non humain. C'est donc naturellement que nous poursuivrons la présentation des œuvres romanesques de Haruki selon ces deux orientations thématiques.

II. Sujet et « Autre-humain »

1. L'altérité comme croissance

Norwegian Wood

*Noruei no mori (Norwegian Wood)*⁴² obéit au même système narratif que les romans précités : c'est le narrateur-héros « Je » – dont on connaît cette fois le nom, Watanabe Tôru –, qui nous conte ses amours de jeunesse. Au début du roman, il a 37 ans et revient de Hambourg. Dans l'avion, en écoutant la chanson des Beatles *Norwegian Wood*, il se plonge dans la réminiscence de ses années de jeunesse, entre 1968 et 1970.

En 1968, diplômé d'un lycée de Kobe, il entre dans une université de Tôkyô et s'installe dans une pension étrange au règlement strict et aux forts relents nationalistes – le drapeau national y est hissé chaque matin –, avec pour compagnon de chambrée un futur cartographe au régime de vie aussi strict que le règlement de la pension, qu'il surnomme « le Commando ».

En mai, il retrouve Naoko, la petite amie d'un camarade de lycée, Kizuki, qui s'est suicidé, et se met à la fréquenter. Un soir d'avril 1969, il passe la soirée avec elle – c'est son anniversaire –, et couche avec elle. A son étonnement, elle est vierge. Elle disparaît ensuite et le héros reçoit plus tard une lettre dans laquelle elle lui annonce son intention d'aller séjourner dans un sanatorium des montagnes de Kyôto.

En septembre, le héros rencontre Kobayashi Midori à l'université. Fille de libraire, elle a perdu sa mère morte d'une tumeur cérébrale deux ans plus tôt. Elle explique au héros ne pas avoir reçu suffisamment d'amour de ses parents, pris par leur profession, ceci ayant

⁴² Murakami Haruki, *Noruei no mori*, ibid. Paraît en 1987.

entraîné chez elle un déséquilibre affectif. Elle utilise le héros pour combler ce déséquilibre, se montrant excentrique, égoïste.

Naoko apprend par lettre au héros l'adresse de la « pension Ami », clinique pour dépressifs, celui-ci lui rend visite. Elle lui semble en forme, lui donnant l'impression d'avoir rapidement atteint le statut de « femme mûre ». Après quelques jours passés avec elle et sa camarade de chambrée plus âgée Ishida Reiko et une relation sexuelle partielle, le héros rentre à Tôkyô.

Il se rend avec Midori à l'hôpital de l'université, apprend que son père y est traité pour la même maladie que sa mère, en phase terminale. Le héros, pour donner un moment de liberté à Midori épuisée, la remplace auprès de son père, qui meurt quelques jours plus tard. Après les funérailles, Midori l'invite au cinéma pour voir un film à caractère pornographique, puis il dort chez elle. Le héros fête ses vingt ans.

En décembre, il retourne voir Naoko à la clinique : elle est presque aphasique. Peu après, il loue l'annexe d'une maison à Kichijôji et s'y installe seul, espérant pouvoir y accueillir Naoko, à qui il envoie des lettres auxquelles il n'obtient pas de réponse.

En avril, une lettre lui parvient de Reiko, qui lui explique que l'état de Naoko empire, et la nouvelle année universitaire commence. Le héros retrouve Midori, qui pour une raison bénigne refuse pendant un moment de lui adresser la parole.

En mai, Naoko dont l'état a encore empiré, est transférée dans un hôpital spécialisé, pour soins intensifs. Mi mai, à l'occasion de retrouvailles avec Midori, qui lui avoue son amour, le héros réalise qu'il éprouve les mêmes sentiments. Il s'en ouvre à Reiko, qui lui conseille de ne rien dire à Naoko. Fin août, Naoko se rend à la clinique Ami, où elle se suicide le soir même.

Profondément choqué, le héros part vagabonder un mois sac au dos. A son retour, il reçoit la visite de Reiko, et couche avec elle. Celle-ci repart pour sa nouvelle vie à Asahikawa, et le héros téléphone à Midori ; le roman s'achève sur cette conversation :

「あなた、今どこにいるの？」と彼女は静かな声で言った。
僕は今どこにいるのだ？[...] いったいここはどこなんだ？僕の目に映るのはいずこへともなく歩きすぎていく無数の人々の姿だけだった。僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼び続けていた。⁴³
« Où es-tu en ce moment ? », dit-elle d'une voix calme.
Où je suis en ce moment ? [...] Mais c'est où, ici ? Mes yeux ne reflétaient que les contours innombrables d'hommes marchant sans but. Au beau milieu de nulle part, je continuais d'appeler Midori.

Sur le bandeau publicitaire du roman, Haruki avait fait figurer la mention « 100% roman d'amour ». La lecture du résumé condensé des événements que nous proposons ne laisse effectivement guère de doute : il s'agit d'un récit traitant des relations entre le héros

⁴³ Murakami Haruki, *Noruwai no mori*, ibid, p419.

Watanabe Tôru et quelques autres personnages féminins. Peut-il être qualifié de « roman d'amour » ? Nous avons rapporté en première partie de cette étude la défiance de l'auteur à l'égard du terme, et son intention de traiter non pas directement de cet « amour » à la définition si malaisée, mais avant tout des *pertes humaines* qu'il entraîne.⁴⁴

Ces pertes et cette douleur étant la conséquence directe de la tentative massive de « mise en présence » à l'Autre tentée par Haruki dans ce roman.

Plusieurs éléments viennent appuyer cette sensation de passage d'un thème de définition et d'introspection d'un Sujet transcendantal kantien à une implication de celui-ci dans les douloureuses sphères du rapport à l'autre.

La nominalisation en est un. Tous les personnages du roman à l'exception du « Commando » bénéficient cette fois d'un prénom ou d'un nom défini, voire des deux. Cette évolution vers une nominalisation consacre une barrière infranchissable pour le Moi transcendantal qui contrôlait à sa guise « son » monde des premiers romans, et qui souffre désormais en compagnie des autres.

L'« ironie romantique » évoquée par Karatani Kôjin disparaît également : le Sujet ne se permet plus les effets de distanciation qu'il affectionnait jusqu'alors, mettant par exemple en parallèle la mort de la Naoko précédente avec telle chanson ou sa quantième cigarette. Il ne cache plus son désarroi derrière un objectif volontairement absurde (la quête du flipper) minimalisant l'impact sur lui de relations humaines en lesquelles il ne croyait pas, ou ne pouvait croire. Le roman perd donc cette part d'ironie, le Sujet une partie de son caractère transcendant, et le thème de la « mise en présence » Sujet-Autre humain est clairement posé.

La relation implique ici, plus que jamais, le corollaire d'incommunicabilité entre les êtres. Les personnages meurent (Kizuki, Naoko, les parents de Midori) ou disparaissent du récit (le « Commando ») en laissant derrière eux une infinie traînée de non-dits. Les relations de ceux qui restent apparaissent comme un combat perpétuel pour une communication impossible. Ici encore, les exemples affleurent, innombrables. Alors que Midori, sur un énième malentendu, avoue enfin son amour au héros, chez lui « les mots ne sortent pas, comme si quelque chose était coincé dans sa gorge ». La fille évoque par ailleurs l'une des causes majeures de cette incapacité chronique : Watanabe, comme tous les héros de Haruki, est bloqué dans son monde intérieur.

« Tu es toujours enfermé dans ton monde, même si je toque, « toc toc, Watanabe, toc toc », tu ne fais que lever vaguement les yeux, et tu y retournes de suite. »

⁴⁴ Voir première partie, III, 1, p32.

Dans ce sens, Takeda Seiji⁴⁵ conclut que l'impression dégagée par le texte est au strict inverse d'un roman d'amour, mais relève plutôt d'une fermeture intérieure rendant toute relation d'amour impossible. Cette fermeture intérieure, cette sensation de perte est ici « quelque chose de fondamental, impossible à rejeter, et à l'extrême, la vie elle-même ne peut être traitée que comme manque ».

Cette fermeture intérieure est alimentée par ce « syndrome de la fin » que nous avons évoqué plus haut, impliquant la même souffrance dans le cas de la perte de la Naoko de *1973 no pinbôru* et de celle de ce roman, augmentée ici de plusieurs autres « pertes humaines ». La formule accentuée aux accents fatalistes inspirée au narrateur par la mort de son ami Kizuki résume cette problématique de l'obligation pour les personnages de vivre dans une fin toujours renouvelée :

死は生の対極ではなく、その一部として存在している。⁴⁶

La mort n'est pas l'inverse de la vie, elle existe en tant que partie de celle-ci.

Haruki ne s'en cache pas : pour lui, *Noruwei no mori* est un roman de formation, cette formation, ou croissance (donc ce roman) désignant « le fait que les hommes, dans la solitude, combattent, se blessent, perdent ou sont perdus, et *quand bien même*, continuent de vivre. »⁴⁷ Les relations humaines dans *Noruwei no mori* ne font donc que reprendre, amplifier et préciser les conclusions déjà esquissées avec *1973 nen no pinbôru* au stade certes embryonnaire. Elles sont vecteurs de souffrance, mais aussi de « croissance », comme le rappelle Reiko au héros à la fin du roman : « Tu peux vivre éternellement dans la douleur de cette perte ou choisir d'en apprendre quelque chose, mais en tous les cas, tu dois devenir plus fort ».⁴⁸

Dans *1973 nen no pinbôru*, la quête du flipper venait proposer une porte de sortie inattendue au désespoir affleurant le roman, porté par la mort de Naoko et la déchéance annonçant celle – réelle ou symbolique – du « Rat ». Dans *Noruwei no mori*, une telle échappatoire n'est plus de mise, mais l'espoir surgit d'une autre « mise en présence » à l'Autre représenté par Midori.

Les lectures de la fin du roman sont globalement divisées en deux : positives et négatives.

⁴⁵ Takeda Seiji 竹田青嗣, 「《恋愛小説》の空間」《*Ren.ai shôsetsu*》no kûkan [L'espace du « roman d'amour »], in 「村上春樹スタディーズ」③ *Murakami Haruki Sutadîzu* 3, éditions Wakakusa Shobô, 1999, p22-29.

⁴⁶ Murakami Haruki, *Noruwei no mori*, ibid, p40.

⁴⁷ Voir première partie, III, 1, p32.

⁴⁸ Murakami Haruki, *Noruwei no mori*, ibid, p410.

Kawamura Minato⁴⁹ voit dans les nombreuses relations triangulaires la description d'un système de solidarité, chaque personnage étant « entouré » de deux « béquilles » l'empêchant de s'effondrer et suppléant l'imperfection de toute relation à caractère bipolaire. Kawamura voit dans la relation charnelle finale entre le héros et Reiko, réalisée « par l'intermédiaire » de la défunte Naoko, la possibilité de construction d'une vraie relation. Sans donner au personnage somme toute secondaire de Reiko une telle importance (il voit plutôt en elle un retour symbolique de Naoko venue « pardonner » à Watanabe), Katô Norihiro⁵⁰ perçoit dans l'évolution de l'axe du roman de Naoko à Midori une évolution positive d'un état de fermeture intérieure (symbolisée par la relation avec Naoko) à une possibilité de salut, de retour au monde (symbolisée par Midori).

Ces lectures positives sont cependant minoritaires, et appellent de nombreuses objections. Nous avons déjà cité la lecture très sombre faite du roman par Takeda Seiji, mais nous concluons avec Imai Kiyoto⁵¹ pour qui le personnage trop instable et immature de Midori ne pouvant constituer une alternative viable, il est donc difficile de lire dans les dernières lignes du roman l'expression d'un « retour à la réalité ».

Effectivement, ces dernières lignes montrent avant tout la perte de repères du Moi qui elle n'a pas évolué, mais elles n'en suggèrent pas moins la recherche de l'Autre comme seul point d'appui viable. En ce sens, la relation à l'autre, pour imparfaite et porteuse de douleur qu'elle fut, reste à ce stade de l'œuvre murakamienne et de cette étude le seul point d'ancrage possible du héros. Dès lors, l'Autre à qui le Sujet transcendantal murakamien originel, dans son « royaume solitaire », déniait jusqu'à la nominalisation, acquiert désormais une raison d'être d'une force inaltérable : s'il peut permettre au Sujet d'accéder ne serait-ce que très fugitivement au DA SEIN, celui-ci peut bien abandonner une partie du pouvoir qu'il exerçait. Car à quoi bon un royaume s'il faut y régner seul, et invisible ?

2. L'altérité dans sa durée

Au Sud de la Frontière, à l'Ouest du Soleil

⁴⁹ Kawamura Minato 川村湊, 「＜ノルウェイの森＞で目覚めて」 *Noruei no mori de mezamete* (Se réveiller dans la *Forêt de Norvège*), in *Murakami Haruki*, collection *Gunzô~Nihon no sakka* volume 26, ibid, p209-214.

⁵⁰ Katô Norihiro 加藤典洋, 「世界への回復・内閉への連帯」 *Sekai he no kaifuku, naihei he no rentai* (Retour au monde – solidarité à une fermeture intérieure), in *Murakami Haruki ierô pēji*, ibid, p132-137.

⁵¹ Imai Kiyoto 今井清人, 「「ノルウェイの森」～回想される＜恋愛＞、もしくは死～」 *Noruei no Mori, kaisou sareru « ren.ai », moshiku ha shi* (*Norwegian Wood*, l'amour remémoré, ou la mort), in *Murakami Haruki Sutadizu* 3, ibid, p102-106.

Le narrateur-héros de *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* (*Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*)⁵² se prénomme Hajime, fils unique d'une famille de la classe moyenne né en banlieue d'une grande ville en 1951.

En cinquième année d'école primaire, il se lie d'amitié avec « mademoiselle Shimamoto », jeune fille calme qui boîte de la jambe gauche, séquelle d'une poliomyélite. Chez elle, ils écoutent de la musique classique et du jazz, notamment *South of the border* chanté par Nat King Cole. Il ressent avec elle un sentiment d'intimité parfaite, quelque chose d'irremplaçable leur permettant de combler mutuellement leur imperfection.

Par la suite, les deux fréquentent des collègues différents, et Hajime la perd de vue. En deuxième année de lycée, il fréquente une fille nommée Izumi. Attractive et droite, celle-ci ne parvient cependant pas à combler le vide laissé par mademoiselle Shimamoto. Ironiquement, la première fille avec qui Hajime couche est la cousine d'Izumi, que celle-ci lui a présenté.

Izumi est blessée, et Hajime est pris d'un violent dégoût de lui-même. De son entrée à l'université jusqu'à ses trente ans, il vit douze ans de découragement et de solitude. A 28 ans, il croise quelqu'un qu'il pense être mademoiselle Shimamoto, veut la suivre, mais un homme mystérieux l'en empêche.

A 36 ans, grâce à l'aide du père de son épouse Yukiko, il gère deux bars à Aoyama. Il apprend par lettre d'Izumi, qu'il n'a pas revue depuis, la mort de sa cousine.

En 1987, une belle femme d'âge mûr passe au *Robin's Nest*, l'un des bars d'Hajime : mademoiselle Shimamoto. Elle dégage une impression de luxe et ne boîte plus, mais elle semble vivre dans un monde de solitude bien au-delà des capacités de perception d'Hajime⁵³.

En 1988, il l'accompagne à sa demande dans le département d'Ishikawa. Elle jette dans une rivière les cendres de son enfant mort. Au retour, dans la prunelle de mademoiselle Shimamoto en état de semi-coma, Hajime voit l'ombre sombre et glaciale de la mort.

Elle disparaît ensuite soudainement, mais réapparaît six mois plus tard au bar, où elle offre à Hajime le disque de Nat King Cole qu'ils écoutaient enfants.

Ils passent la nuit dans la résidence secondaire d'Hajime à Hakone, où il lui déclare son amour. Elle répond en lui expliquant le syndrome de la Sibérie : ces gens qui marchent vers l'ouest du soleil et qui finissent par s'écrouler et mourir. Elle lui explique que « le sud de la frontière » est un pays rempli de « peut-être », et qu'il n'existe pas d'intermédiaire en elle,

⁵² Murakami Haruki, *Kokkyô no minami, taiyô no nishi*, ibid. Paraît en 1992.

⁵³ Cette scène est sans doute librement inspirée des retrouvailles entre Humphrey Bogart et Ingrid Bergman dans le film *Casablanca* de Michael Curtiz [1942], par ailleurs cité nommément dans plusieurs autres romans de Haruki. [*Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, *Noruewei no mori*, *Dansu dansu dansu*].

avant de lui promettre de tout lui expliquer le lendemain. Ils couchent ensemble, mais au réveil, elle et le disque ont disparu.

Le lendemain, l'épouse de Hajime lui demande s'il souhaite divorcer, il refuse.

Trois semaines plus tard, il aperçoit à la fenêtre d'un taxi Izumi, au visage définitivement dépourvu de tout sentiment.

Le fantôme de mademoiselle Shimamoto finit par s'éloigner, et le roman s'achève sur cette rêverie du héros, assis à la table de sa cuisine :

僕はその暗闇の中で、海に降る雨のことを思った。広大な海に、誰にも知られることもなく密やかに降る雨のことを思った。[...] 誰かがやってきて、背中にそっと手を置くまで、僕はずっとそんな海のことを考えていた。⁵⁴

Dans le noir, j'ai pensé à la pluie qui tombe sur la mer. J'ai pensé à une pluie qui tombe silencieusement, sans que personne ne puisse la voir, sur une mer gigantesque. [...] Jusqu'à ce que quelqu'un vienne et pose doucement sa main sur mon dos, j'ai continué à penser à cette mer.

Ce roman reprend sous un angle différent l'expérience de mise en présence à l'Autre débutée avec *Noruei no mori*. Il s'agit moins ici de rendre compte de la totalité des événements liés au rapport à l'autre survenant sur une courte période que d'observer ses effets sur un personnage dans la durée. Le roman décrit en effet la relation aux Autres représentés ici par mademoiselle Shimamoto, Izumi et Yukiko sur une période s'étendant de 1962 à 1988, soit de l'enfance du héros (il rencontre mademoiselle Shimamoto à 11 ans) à l'âge adulte (il a 37 ans lorsque la « présence » de mademoiselle Shimamoto s'efface et qu'il débute le récit.) Ces relations sont bien évidemment toujours marquées du sceau de l'incommunicabilité, et nous renvoyons le lecteur aux observations précédentes qui ont été faites à ce sujet : elles sont également applicables ici.

Pour Minobe Noriko⁵⁵, le but du roman est avant tout de « dresser une histoire du développement du corps et de l'esprit du personnage principal Hajime ». Ce développement passe par trois étapes : une période d'enfance idéalisée par la présence de mademoiselle Shimamoto, la révélation au Sujet de sa capacité d'infliger la souffrance, puis une certaine rédemption correspondant à l'acceptation finale par le héros de son destin, et de sa place dans la société.

⁵⁴ Murakami Haruki, *Kokkyô no minami, taiyô no nishi*, ibid, p234.

⁵⁵ Minobe Noriko 見延典子, 「完成された＜僕＞への苛立ち」 *Kansei sareta « boku » he no iradachi* [L'irritation vis-à-vis du « Je » accompli], article paru dans le numéro du 9 novembre 1992 de l'hebdomadaire littéraire *Shûkan dokushojin* 「週刊読書人」. Cité par Morimoto Takako 森本隆子 in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p70.

La période de félicité enfantine est soulignée par la relation innocente entre les deux personnages, et une orchestration musicale soignée que nous avons évoquée dans le résumé du roman, instaurant une atmosphère de sérénité et d'intimité.

L'entrée dans l'âge adulte est symbolisée par la relation moins innocente entre Hajime et la cousine de son amie Izumi, qui répond à un désir d'affirmation de la part du héros, à une volonté de se « sentir au monde », de DA SEIN, comme le montre ce passage :

[...] 僕は彼女を愛してはいなかった。[...] 大事だったのは、自分が今、何かに激しく巻き込まれていて、その何かの中には僕にとって重要なものが含まれているはずだ、ということだった。[...] できることなら彼女の肉体の中に手を突っ込んで、その何かに直接触れたいとさえ思った。⁵⁶

[...] *Je ne l'aimais pas. [...] Ce qui importait, c'était d'être alors violemment impliqué dans quelque chose, ce quelque chose devant contenir une chose essentielle pour moi. [...] Si possible, j'aurais même voulu plonger ma main aux tréfonds de son corps, et toucher directement ce quelque chose.*

Bien entendu, cette relation va causer à Izumi une souffrance intense, et le héros aura à cette occasion la révélation de sa capacité à commettre le Mal. S'ensuit une longue période de doutes s'achevant avec la rencontre de sa future épouse, Yukiko. Mais cette « capacité d'infliger la souffrance » poursuit Hajime sous la forme de mademoiselle Shimamoto qui réapparaît, et c'est cette fois son épouse qui en fait les frais. Paradoxalement, cette seconde erreur permet ensuite à Hajime de quitter son monde intérieur pour rejoindre son destin et la société des hommes, et de « recommencer à zéro » cette vie avec son épouse.

La remarque de Haruki évoquant la croissance comme processus consistant à souffrir, faire souffrir et perdre les êtres aimés, et néanmoins continuer à vivre, est ici pleinement valable. Cette expérience de croissance est ici simplement menée sur le long terme, et aboutit à une conclusion limpide : le narrateur doit « continuer à vivre » quel que fut son passé⁵⁷ et les erreurs qu'il a pu y commettre, vivre toujours dans cette « fin renouvelée » que nous avons évoquée au sujet de *1973 nen no pinbôru* et *Noruwei no mori*.

Haruki utilise ici le personnage de mademoiselle Shimamoto pour cristalliser ce passage de la vie intérieure au retour à la société. En effet, le « lendemain » dont elle parle n'est rendu possible que par sa disparition, qui permet au héros de retrouver son épouse, et d'exprimer pour la première fois un choix moral clair : retourner à la réalité, si douloureuse soit-elle. Il convient de préciser que le personnage de mademoiselle Shimamoto est sans doute allégorique ; il est possible que ce personnage n'existe nulle part ailleurs que dans l'esprit

⁵⁶ Murakami Haruki, *Kokkyô no minami, taiyô no nishi*, ibid, p52.

⁵⁷ Lire en première partie, IV, 1, page 38 la technique utilisée par Haruki pour faire de Hajime une « créature de son passé ».

d'Hajime, comme l'ont relevé de nombreux lecteurs, notamment Yokoo Kazuhiro⁵⁸ : pour lui, mademoiselle Shimamoto est une femme de l'outre-monde synthétisant le passé de Hajime, dont elle transforme le quotidien morose en lui donnant un caractère surnaturel avant de quitter le héros en laissant derrière elle une « vibration » et les racines d'une résurrection du rapport à l'Autre symbolisé par Yukiko.

D'autres lectures psychologiques s'attachent à montrer le caractère imaginaire du personnage, en soulignant les éléments du récit relevant clairement d'une psychopathologie freudienne. On peut également voir dans le personnage de mademoiselle Shimamoto une incarnation de l'Anima jungienne, soit l'expression du féminin chez l'homme Hajime. La nominalisation vient également trahir la réalité du personnage : il est difficile en effet de comprendre l'insistance du héros à n'appeler mademoiselle Shimamoto que par son nom (son prénom n'est pas précisé, alors que les autres personnages féminins ne sont nominalisés que par leur prénom) et à lui accoler le suffixe honorifique de –san (que nous traduisons ici par « mademoiselle ») même lors des épisodes la décrivant encore enfant.

La question n'est pas tranchée, mais cet aspect fantastique ne doit pas être occulté de l'œuvre, qui peut ainsi être reliée à tout un autre pan de la littérature murakamienne que nous évoquerons plus loin. Cette vision schizophrène du « Moi comme Autre » est d'ailleurs le thème majeur de *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, roman plus ouvertement fantastique que nous évoquerons au chapitre suivant.

La fin du roman propose, comme dans le cas de *Noruei no mori*, une double lecture positive ou négative de la psyché du héros, selon le degré de réalité que le lecteur accorde au personnage de mademoiselle Shimamoto. Pour Kimata Satoshi⁵⁹, tout le récit n'est qu'une manifestation engendrée par le monde intérieur du héros, Shimamoto n'étant que l'image réfléchie des conceptions qui l'animent, et la scène finale que « l'aveu pathologique d'un homme vivant dans un monde intérieur fermé ». Sortir de ce monde équivaldrait à accepter de vivre avec un moi « mort », à accepter le fait d'être vide, ce qui constitue pour lui le vrai thème du roman. Mais la présence finale qui s'attache au héros peut être aussi bien lue comme un retour pathologique de mademoiselle Shimamoto constituant un aveu d'échec

⁵⁸ Yokoo Kazuhiro 横尾和博, in 「村上春樹×九〇年代 - 再生の根拠」 *Murakami Haruki x 90 nendai – saisei no konkyo* [Murakami Haruki et les années 90 – les bases d'une renaissance], éditions Daisan shokan第三書館, Tôkyô : 1994, p10-15.

⁵⁹ Kimata Satoshi木股知史, 「からっぽであることをうけいれるということ」 *Karappo de aru koto o uke. ireru to iu koto* [Accepter le fait d'être vide], article paru dans le numéro de février 1998 de la revue Kokubungaku 「国文学」. Cité par Morimoto Takako 森本隆子 in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p72.

que comme la présence rassurante de l'épouse du héros, scellant sa réconciliation avec le monde extérieur.

Il est possible que le personnage de mademoiselle Shimamoto ne soit qu'un être imaginaire conçu par le héros – peut-être pour surmonter à posteriori la souffrance infligée à Izumi –, mais sa disparition finale, après qu'elle ait indiqué au héros le caractère incertain d'un bonheur vécu dans un monde intérieur factice (celui de l'enfance, symbolisé par « le sud de la frontière », pays « rempli de peut-être ») n'en reste pas moins la manifestation d'une volonté de confrontation au réel. La conclusion est semblable à celle que nous avons proposée à *Noruei no mori* : la mise en présence Sujet-Autre humain engendre certes la souffrance (pour Hajime, toute relation profonde permettant la perception du DA SEIN ne peut qu'appeler la souffrance), mais elle reste la seule possibilité d'assurer même par intermittences sa présence au monde.

3. L'altérité par procuration

Les Amants du Spoutnik

La dernière expérience de mise en présence du sujet à l'Autre humain prend la forme du roman *Supûtoniku no koibito (Les amants du spoutnik)*⁶⁰. Le narrateur-héros « Je » – dont on ne connaît cette fois pas le nom – est professeur d'école primaire, il a 24 ans.

Il est amoureux d'une amie plus jeune rencontrée à l'université, Sumire, qui souhaite devenir écrivain mais ne parvient pas à écrire un roman satisfaisant. C'est cependant en Myû, jeune femme de 17 ans son aînée rencontrée au mariage de sa cousine, que Sumire voit son premier amour.

Elle se lie d'amitié avec Myû, commence à travailler pour elle – elle est spécialisée dans l'importation de vin –, et toutes deux partent en voyage en Europe. Au cours de ce voyage, dans une petite île grecque, Sumire disparaît subitement.

Averti par Myû, le narrateur se rend sur place. Myû lui explique que la nuit précédant la disparition de Sumire, elle s'est vue forcée de refuser ses avances, un rejet physique indépendant de sa volonté. Le narrateur découvre des disquettes laissées par Sumire, contenant des textes lui apprenant ce qui est arrivé à Myû 14 ans plus tôt.

A la fête foraine d'une petite ville suisse, Myû est restée enfermée toute une nuit sur la grande roue. Par désoeuvrement, elle a regardé à la jumelle par la fenêtre de son

⁶⁰ Murakami Haruki, *Supûtoniku no koibito*, ibid. Paraît en 1999.

appartement voisin, et y a vu Ferdinand, un homme qui la suivait avec insistance, et « une autre elle-même » faire l'amour, et cet homme « a tout souillé d'elle ».

Cette expérience de « doppelganger » (dédoubllement de soi) détruit Myû.

Le narrateur rentre au Japon sans avoir retrouvé la trace de Sumire, et commence un nouveau semestre. Il reçoit un appel de sa petite amie, la mère d'un élève, qui lui demande de se rendre dans un supermarché de la ville. Son fils (désigné par le pseudonyme de « Carotte ») y a commis un vol à la tire.

Après avoir réglé cette histoire, le narrateur rompt avec son amie, sur une dernière discussion concernant « ce qui est juste » pour elle, son fils et lui.

A Tôkyô, le narrateur aperçoit Myû, aux cheveux blancs, elle lui semble une autre personne, une « coquille vide ».

Alors qu'il se pose des questions sur Sumire, celle-ci l'appelle d'une cabine : « je suis de retour, viens me chercher ». Le roman s'achève sur ce bref échange téléphonique.

Haruki tente dans ce roman d'analyser de manière externe une relation qui ne dépend donc plus du schéma « Sujet-Autre » habituel mais d'un schéma « Autre-Autre » : la relation entre Sumire et Myû. Le fait de conserver le même système narratif et la présence d'un narrateur-héros « Je » lui permet de ne pas couper le lien entre ce roman et les précédents, et de démontrer clairement que sa volonté n'est pas seulement ici d'analyser un rapport d'altérité quelconque, mais d'analyser ce rapport chez deux personnages à qui la présence d'un narrateur-personnage confère le statut d'Autre : il s'agit donc de l'observation de ce rapport « Autre-Autre » par le Sujet habituel. En ce sens, ce roman peut être rapproché de la relation entre le « Rat » et son amie décrite très succinctement dans *1973 nen no pinbôru*, à ceci près qu'elle est ici extrêmement approfondie, et que le Sujet de par son lien avec Sumire n'est pas moralement désincarné comme l'était le narrateur de *1973 nen no pinbôru*.

La relation décrite entre Sumire et Myû se décompose en trois étapes : une étape d'attraction idéalisée soulignée par l'abondance de métaphores et la richesse de style du début du roman, une étape plus apaisée correspondant à l'établissement d'une relation stable mais déjà viciée par la double incapacité éprouvée par Sumire à exprimer ses sentiments envers Myû d'une part (le phénomène récurrent d'incommunicabilité), par Myû à répondre aux sollicitations de sa partenaire d'autre part, et une troisième étape de rupture consacrée par la disparition subite de Sumire et la révélation de la destruction psychique subie par Myû 14 ans plus tôt.

Le lien entre ce roman et *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* réside dans l'ingérence du passé qui vient perturber une relation jusqu'à la rendre impossible. Le phénomène de

« doppelganger » vécu par Myû, s'il permet au même titre que la disparition mystérieuse de Sumire dans un « outre-monde »⁶¹ de rattacher ce roman au courant fantastique du corpus murakamien, est avant tout la métaphore d'un passé qui ne peut être surmonté. De fait, il détruira la relation entre les deux femmes et forcera Myû, comme le remarque Kanno Akimasa⁶², à « vivre en supportant la part de ténèbres de son âme », ce qui remarquons-le constituait déjà un motif important dans *Kokkyô no minami, taiyô no nishi*, et est également à relier à la thématique de la « fin permanente » qu'on retrouve dans toute l'œuvre romanesque de Haruki comme séquelle obligée de tout contact profond avec une altérité. L'impossibilité de tout vrai contact entre les êtres se trouve ici encore à la conclusion du récit.

Mais un fait nouveau apparaît à travers cette relation observée sous le point de vue d'un narrateur émotionnellement impliqué : il s'agit justement de l'expression de cette implication. Shimizu Yoshinori⁶³ remarque avec justesse que la profession du héros diffère de manière radicale de celle des héros précédents de Haruki, individus peu insérés dans une société qui selon eux n'a de toute manière rien à leur apporter : il n'est plus homme au foyer, écrivain ou traducteur freelance, mais professeur, soit « la profession qui ne peut qu'endosser automatiquement les responsabilités des dérives de la société, et qui peut le moins s'en défaire grâce au « détachement » habituel ».

Cette remarque sur la profession du héros vient souligner un trait de caractère plus général de celui-ci : il est habité par une volonté qui n'existait pas, ou très peu, dans les personnages des romans que nous avons présentés jusqu'ici.

Il part effectivement toutes affaires cessantes à la recherche de Sumire et s'implique dans une relation dont il n'était à priori que le « maillon faible », recherche qui certes se solde à première vue par un échec, temporaire comme nous le verrons plus loin. Il s'implique également dans la société et sa relation, décrite en fin de roman, avec une amie qu'il quitte pour préserver des valeurs qui lui sont propres, valeurs qu'il ne parvient pas encore à

⁶¹ Symbolisé par les notes de musique incantatoires entendues par le narrateur sur l'île, et déjà utilisées dans le même contexte et le même but par Haruki dans la nouvelle *Hitokui neko* 「人喰い猫」 [Les chats mangeurs d'hommes], incluse dans *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* vol. VII, *ibid.* L'auteur raconte par ailleurs dans ses carnets de voyage en Grèce regroupés dans *Tôji Taiko* (*idem*), y avoir vécu lui-même cette expérience d'« hallucination sonore ».

⁶² Kanno Akimasa 菅野昭正, 「文芸時評」 *Bungei jihyô*, critique littéraire parue dans l'édition du soir du 27 mai 1999 du quotidien *Chûnichi shinbun* 「中日新聞」. Cité par Yonemura Miyuki 米村みゆき in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, *ibid.*, p96.

⁶³ Shimizu Yoshinori 清水良典, 「時評」 *Jihyô*, critique littéraire parue le 9 mai 1999 dans le quotidien *Asahi shinbun* 「朝日新聞」. Cité par Yonemura Miyuki 米村みゆき in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, *ibid.*, p95.

exprimer parfaitement et cherche en tâtonnant dans l'océan de l'incommunicable, mais qui néanmoins existent. Ce qui n'était pas le cas chez les personnages que nous avons évoqué jusqu'ici, bien trop occupés à préserver une existence, une présence au monde perpétuellement au bord du gouffre. Fukuda Kazuya⁶⁴ voit dans cette émergence d'existence sociale et de volonté d'affirmation de valeurs personnelles une évolution née de l'implication de l'auteur même à travers ses travaux sur la secte Aum dans *Andâguraundo* (*Underground*) et *Yakusoku sareta basho de* (A l'endroit promis). Nous reviendrons plus loin sur cette évolution.

Quoi qu'il en soit, cette abnégation et cette volonté nouvelles chez le héros ont pour conséquence directe le « retour » de Sumire qui clôt le roman. Même si aucun lien cognitif direct n'est décelable dans le texte, la position immédiatement adjacente de la scène de rupture fondée sur la conception du héros de « ce qui est juste » et celle de l'appel mystérieux de Sumire permettent cette assertion. Myû, détruite par son passé, est mise « hors jeu » et ne possède plus l'« énergie romanesque » suffisante pour faire revenir Sumire dans « ce » monde. Elle n'est plus à la fin qu'une « coquille vide », poupée cassée victime comme tant d'autres avant elle d'une expérience de « mise en présence » à l'altérité qui aurait mal tourné. Seul le narrateur, désormais chargé d'une énergie nouvelle liée à cette volonté récemment acquise, pouvait « rappeler » Sumire. Comme une récompense de l'auteur à son narrateur patient et consciencieux, cantonné au rôle d'observateur et qui durant la majeure partie du roman en a été réduit à « ronger son frein ». Haruki confesse en effet avoir voulu faire de ce roman une « lettre d'amour » au « Je » qui lui a tant servi. Ou une lettre d'adieu⁶⁵.

Le caractère vague des informations contenues dans la conversation entre le narrateur et Sumire ne permet cependant pas de confirmer avec certitude que les deux personnages vont effectivement se retrouver, voire même que Sumire soit effectivement de retour dans « ce » monde. Cette conclusion en demi-teinte est parfaitement semblable à celle des romans que nous avons évoqués plus haut : narrateur – et lecteur – devant toujours continuer à vivre avec et face aux ténèbres. Mais une chose a changé : l'acceptation par le

⁶⁴ Fukuda Kazuya 福田和也, 「作家の値うち」 *Sakka no neuchi* [Les valeurs des écrivains], éditions Asuka Shinsha 飛鳥新社, Tôkyô : 2000. Cité par Yonemura Miyuki 米村みゆき in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p96.

⁶⁵ Interview parue dans le numéro d'octobre 1999 de la revue *Kôkokuhiryô* 「広告批評」 sous le titre 「物語はいつも自発的でなければならない」 *Monogatari ha itsumo jihatsuteki de nakerebanaranai* [Un récit doit toujours être spontané]. Cité par Yonemura Miyuki 米村みゆき in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p97. Son oeuvre suivante, *Kami no kodomotachi ha mina odoru* (ibid) utilise en effet une narration à la troisième personne. Dans son roman le plus récent, *Umibe no kafuka* (ibid), il utilisera les deux.

narrateur d'une réalité dont il apprend progressivement à saisir et à accepter la diversité et la cohérence, comme l'expriment ses dernières pensées :

ぼくらは同じ世界で同じ月を見ている。ぼくらはたしかにひとつの線で現実につながっている。僕は静かにたぐり寄せていけばいいのだ。⁶⁶

Nous regardons la même lune du même monde. Nous sommes bien reliés par le même fil à la réalité. Je n'ai qu'à le tirer doucement à moi.

Ainsi, on peut revenir même de l'outre-monde. Car il fait également partie du notre. Nous reviendrons sur cette volonté de cohérence qui deviendra progressivement le nouvel axe majeur des œuvres de Haruki dans la troisième partie de cette étude.

III. L'Autre-autre

1. L'Autre fantastique

La Course au Mouton Sauvage

Hitsuji o meguru bôken (En quête du mouton)⁶⁷ débute en 1978 alors que le narrateur-héros « Je » (non dénommé, il s'agit du même personnage principal que celui des deux premiers romans *Kaze no uta o kike* et *1973 nen no pinbôru*) apprend par un ami la mort par accident d'une de ses anciennes petites amies, la « fille qui couche avec n'importe qui » (*Dare to demo neru onna* 誰とでも寝る女), qu'il fréquentait entre 1970 et 1971 et avec qui il était lorsqu'il a vu, sans y porter une once d'intérêt, le suicide de Mishima en direct à la télévision le 25 novembre 1970. Depuis, il s'était marié avec sa collègue du bureau de traduction – dont les activités se diversifient progressivement pour toucher également à la publicité –, avait divorcé, s'était remarié et en 1978 vient de divorcer à nouveau. Il vit alors sans trop y mettre de volonté, ne se sentant plus « relié » à qui que ce soit. Il rencontre en août une fille dont les oreilles possèdent une force d'attraction étrange (elle est « top model » d'oreille), qui lui prédit le début d'une aventure « pour récupérer l'autre moitié de lui-même ».

Peu après, le héros subit des pressions de la part du secrétaire d'un homme politique de droite influent et secret, le Maître. Le problème provient de la photographie d'un troupeau de

⁶⁶ Murakami Haruki, *Supûtoniku no koibito*, ibid, p475.

⁶⁷ Murakami Haruki, *Hitsuji o meguru bôken*, ibid. Paraît en 1982.

moutons utilisée pour une publicité quelques temps auparavant. Il s'agit d'une photographie envoyée par « le Rat », l'ami du héros.

Le secrétaire lui explique la connexion entre un certain mouton présent sur la photographie possédant sur le dos une tâche en forme d'étoile et le Maître : le mouton est en effet une source d'énergie surnaturelle fusionnant avec les humains qu'il choisit, et le Maître, qui a perdu cette source, se meurt, ce qui présente également un risque majeur pour la cohésion de son organisation. Le héros, qui se garde de préciser la provenance de la photographie, se voit attribuer par le secrétaire un délai d'un mois pour retrouver le mouton, sous peine de représailles.

Le héros part pour Sapporo, dans le Hokkaidô, en compagnie de son amie aux fabuleuses oreilles, où il séjourne à l'Hôtel du Dauphin, et rencontre le « Docteur es Moutons ». Le docteur, qui a séjourné en Mandchourie durant la guerre sino-japonaise en qualité de haut fonctionnaire du ministère de l'agriculture, s'est fait posséder par le mouton, qu'il a ramené au Japon où celui-ci l'a quitté. Il se terre actuellement dans une chambre du sous-sol de l'hôtel géré par son fils d'où il cherche à retrouver la trace du dit mouton. Le héros lui expose la relation entre le Maître et l'animal, et lui montre la photographie. Le docteur lui apprend qu'elle a été prise sur un ancien élevage de moutons actuellement possédé par un millionnaire qui en a fait sa résidence secondaire, et qu'un jeune homme correspondant à la description du « Rat » est venu s'enquérir de ceci auprès de lui il y a quelques mois.

Dans le train vers Jûnitaki 十二滝, village le plus proche de la résidence, le héros lit un livre sur l'histoire de cette ville fantôme : sa colonisation, son développement, son dépeuplement depuis le début de l'ère Meiji.

Parvenu à la résidence via un chemin d'où émanent d'un tournant des « pulsions maléfiques », l'amie du héros disparaît, et celui-ci rencontre l'« Homme-Mouton », un homme au déguisement de mouton. Celui-ci ne répond pas aux questions du héros concernant le « Rat », mais il finit par apprendre que son ami, pour sceller le mouton qui l'avait possédé, s'est suicidé, et que c'est bien lui qui se cache sous les traits de l'« Homme-Mouton ». Le « Rat » demande au héros d'activer le système d'autodestruction de la résidence. En sortant de celle-ci, le héros rencontre le secrétaire du Maître, qui visiblement en savait plus qu'il ne laissait paraître, qui donne au héros un chèque d'un montant substantiel, après quoi la résidence explose.

Le héros retourne au *Jay's Bar*, donne le chèque à Jay « de la part du Rat », et après avoir pleuré sur la plage voisine, décide de retourner à la réalité.

A la lecture du roman, on retient avant tout l'image de cette créature fantastique qu'est le mouton. Quels concepts Haruki a-t-il voulu symboliser à travers cette créature étrange ? Les lectures sont multiples, mais nous en dégagerons trois principales : la lecture mythologique

ou magique, la lecture politique ou idéologique, et la lecture psychologique liée au concept d'altérité que nous avons évoqué à maintes reprises.

Nakamura Miharū⁶⁸ voit dans le mouton un « envoyé d'un espace sur-quotidien », une créature magique incarnation pour Kasai Kiyoshi⁶⁹ d'une « cristallisation conceptuelle du Mal ». On peut plus simplement y lire une émanation du chamanisme magique mongol évoqué par le Docteur es moutons qui a transité par la Mandchourie où il a été « infecté » par la créature. La lecture idéologique est soutenue par Hino Keizō⁷⁰ qui voit dans le mouton une « incarnation de l'idée messianique », ou par Kawamura Jirō⁷¹ qui y voit plus prosaïquement l'expression d'une « volonté de conquête du monde ». La lecture politique lit quant à elle dans la figure du mouton et de la galaxie de personnalités et de volontés troubles qui gravitent autour de lui une tentative de l'auteur de porter un œil critique sur la société politique japonaise et ses sombres arrangements.

Enfin, la lecture psychologique synthétique de Iguchi Tokio⁷², à laquelle nous souscrivons sans réserve perçoit avant tout dans le mouton le « symbole de l'altérité ». Cette lecture est précisée par Shibayama Yutaka⁷³ qui voit pointer dans le traitement de la créature une forme « d'orientalisme japonais » considérant la culture mongole comme un « Autre inaccessible ».

Toutes ces lectures, parfaitement légitimes, se rejoignent en un point : le Mythe – ou Magie –, la Volonté – ou idéologie – et le contact avec l'altérité ne sont-ils pas des concepts dont Haruki cherche à démontrer la disparition dans la société moderne ? Le mouton symboliserait dès lors la Magie et la Volonté qui manquent désormais aux héros désemparés du roman. Haruki ne cherche pas pour autant à signifier que ces « valeurs » auraient totalement disparu de la société moderne, il veut simplement montrer qu'elles sont désormais hors du champ de perception des personnages. Le caractère d'altérité de la créature, avec laquelle il n'y aura jamais contact pour communication mais uniquement rapport de force et, en quelque sorte, « croisement » (la bête investit les hommes sans leur demander leur avis et les contrôle à sa guise) vient appuyer cette lecture.

⁶⁸ Nakamura Miharū 中村三春, 「風の歌を聴け」、「1973年のピンボール」、「羊をめぐる冒険」、「ダンス・ダンス・ダンス」四部作の世界, in *Murakami Haruki sutadizu* 1, ibid, p201-203.

⁶⁹ Kasai Kiyoshi 笠井潔, *Toshi kankaku to iu inpei*, in *Murakami Haruki sutadizu* 1, ibid, p226-230.

⁷⁰ Hino Keizō 日野啓三. Critique commune parue dans le numéro de septembre 1982 de la revue *Gunzō*. Cité par Imai Kiyoto 今井清人 in *Murakami Haruki sakuhin kenkyū jiten*, ibid, p183.

⁷¹ Kawamura Jirō 川村二郎, 「羊をめぐる冒険」 *Hitsuji o meguru bōken*, in *Murakami Haruki*, collection *Gunzō~Nihon no sakka* volume 26, ibid, p163-165.

⁷² Iguchi Tokio 井口時男, 「伝達という出来事」 *Dentatsu to iu deki goto* [Communiquer], in *Murakami Haruki*, collection *Gunzō~Nihon no sakka* volume 26, ibid, p71-72.

⁷³ Shibayama Yutaka 芝山豊, 「村上春樹とモンゴル」 *Murakami Haruki to Mongoru* [Murakami Haruki et les Mongols], article paru dans le numéro de décembre 1998 de la revue 「モンゴル研究」 *Mongoru Kenkyū* [Etudes Mongoles]. Cité par Imai Kiyoto 今井清人 in *Murakami Haruki sakuhin kenkyū jiten*, ibid, p184.

Mettons à présent en parallèle ce concept du Mouton comme Autre inaccessible et l'intrigue du roman. Celle-ci obéit à la notion de « quête » chandlerienne qui apparaît dès *1973 nen no pinbôru*. Yamaguchi Masayuki⁷⁴ a d'ailleurs souligné la ressemblance du roman, notamment à travers les retrouvailles entre les deux personnages dans un « espace parallèle », avec *The Long Goodbye*, roman posthume de Raymond Chandler. La quête obéit toujours à la règle de la « métamorphose de l'objet recherché » chère à Chandler : le héros part à la recherche du mouton, mais c'est son ami « le Rat » qu'il retrouve, et à travers lui, lui-même, comme le soulignait déjà la prédiction de son amie aux fabuleuses oreilles « tu partiras à la recherche de ton ombre ».

Le roman débute sur les bases éternnées avec *Kaze no uta o kike* et *1973 nen no pinbôru* : un narrateur déconnecté par sa subjectivité du réel, vivant dans son royaume intérieur. La mort de son amie de jeunesse, son divorce et la menace du secrétaire du Maître finissent cependant par tirer le héros de sa torpeur. Commence alors un voyage que plusieurs lecteurs, notamment Kawamura Jirô⁷⁵ puis plus précisément Katô Norihiro⁷⁶ ont comparé avec raison à *Apocalypse Now*, film de Francis Ford Coppola adapté par ailleurs du roman *Heart of Darkness*⁷⁷ de Joseph Conrad. Plusieurs éléments soutiennent cette comparaison et permettent d'en tirer une lecture générale de l'œuvre.

Haruki, dans sa lecture d'*Apocalypse Now*⁷⁸, soutient en effet que l'œuvre, sous un aspect d'« aventure extérieure », se révèle finalement une œuvre « privée » s'attachant à des héros totalement détachés de leur environnement. C'est également le cas de *Hitsuji o meguru bôken* : le « monde extérieur » à priori très étoffé et approfondi qui nous est donné à observer lors de la quête du héros n'est en fait qu'un prolongement de son monde intérieur : les passages dans lesquels le héros apprend que le « millionnaire » à qui appartient la résidence est en fait le père du « Rat », ou le fait que le Maître soit en fait originaire du

⁷⁴ Yamaguchi Masayuki 山口政幸, 「＜羊＞のなぞ」 《Hitsuji》 no nazo [Le mystère du « mouton »], article paru dans le numéro de février 1998 de la revue Kokubungaku 「国文学」. Cité par Imai Kiyoto 今井清人 in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p186.

⁷⁵ Kawamura Jirô 川村二郎, *Hitsuji o meguru bôken*, in *Murakami Haruki*, collection *Gunzô~Nihon no sakka* volume 26, ibid, p165.

⁷⁶ Katô Norihiro 加藤典洋, 「時代の物語から自我の物語へ」 *Jidai no Monogatari kara jiga no monogatari he* [D'un récit de l'époque au récit d'un Moi], in *Murakami Haruki ierô pêji*, ibid, p57-61.

⁷⁷ Joseph Conrad, *Heart of darkness*, roman [1902]. Edition française : *Au Coeur des ténèbres*, éditions Flammarion, Paris : 1993.

⁷⁸ Dans un article qu'il publie en novembre 1981 dans la revue Umi 「海」 intitulé 「方法論としてのアナーキズムーフランシス・コッポラと「地獄の黙次録」」 *Hôhôn to shite no anâkizumu* [L'anarchisme comme méthodologie – *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola]. Cité par Katô Norihiro 加藤典洋 in *Murakami Haruki ierô pêji*, ibid, p57-58.

village de Jûnitaki, viennent relier ce monde extérieur à priori exotique au monde intérieur originel du héros. Mais pour s'en rendre compte, le héros doit passer par un « voyage initiatique » semblable à celui du capitaine Willard dans *Apocalypse Now*, avant de rencontrer un colonel Kurtz peut-être personnifié par le « Rat » possédé par le mouton, et de le tuer (une seconde fois) à sa demande.

Haruki pousse plus loin sa vision et accrédite par là même notre lecture du concept du mouton. Pour lui, *Apocalypse Now* ne fait que donner la seule solution à la « mort des valeurs » provoquée par la guerre du Vietnam : les abandonner toutes pour se retrouver face à soi-même au sein d'une réalité acceptée sans recul, un « dément magnifique » incarné par le colonel Kurtz. Le mouton représente cette « perte des valeurs », perte de tous les éléments transcendants, spirituels (Magie, Mythe) ou éthiques (la Volonté) qui caractérise la société moderne. Ceci est renforcé par la scène du suicide de Mishima au début du roman : vue d'un œil ironique et blasé par le héros et son amie, elle sacralise la mort définitive de tout idéal dans la société moderne (indépendamment du caractère positif ou négatif de telles convictions).

La mise en présence à cet Autre qu'est le mouton, symbolisant tous ces éléments du domaine « spirituel » perdus, renvoie donc le héros à sa propre image, comme c'était le cas dans le film de Coppola. Et le résultat final est le même : un retour – temporaire – à l'enfance, une certaine forme de « pureté originelle » que le héros n'arrivait plus à atteindre. La structure en arc du roman fait effectivement partir le héros de sa zone intérieure déjà décrite dans les romans précédents : sa ville natale et le bar de Jay, où il revient à la fin du roman pour transmettre à Jay le « cadeau » du « Rat », comme un cadeau de l'auteur à un personnage secondaire qu'on ne retrouvera plus, et comme la rédemption d'un personnage – « le Rat » – enfin parvenu, par la mort, à sublimer sa « faiblesse » originelle liée à sa sensation d'absence au monde. Le héros parvient par ce « voyage intérieur » qu'est la quête du mouton à retourner à la dernière page du roman sur la plage mythique symbolisant son enfance et celle de son double le « Rat » :

[...] 最後に残された五メートルの砂浜に腰を下ろし、二時間泣いた。[...] 二時間泣いてからやっと立ち上がることができた。どこに行けばいいのかはわからなかったけれど、とにかく僕は立ち上がり、ズボンについた細かい砂を払った。日はすっかり暮れていて、歩き始めると背中に小さな波の音が聞こえた。⁷⁹

[...] *Je me suis assis sur les cinq derniers mètres de plage qu'il restait, et j'ai pleuré deux heures. [...] Après avoir pleuré deux heures, j'ai enfin pu me relever. Je ne savais pas où aller, mais quoi qu'il en soit, je me suis levé, et j'ai nettoyé le sable sur mon pantalon. Le soleil était déjà couché, et quand j'ai commencé à marcher, j'ai entendu dans mon dos un léger bruit de vagues.*

⁷⁹ Murakami Haruki, *Hitsuji o meguru bôken*, ibid, p376.

Après ce retour au fond de lui-même, le héros trouve la force de retourner à la réalité, dont il s'était éloigné non pas au cours de cette quête, mais au cours de sa vie. Ainsi, la confrontation avec cet Autre, bien que toujours porteuse de souffrance et d'incompréhension, indique au héros murakamien la direction vers la sortie de l'impasse.

Certes, pour parvenir à ce stade de l'évolution intérieure, l'accomplissement d'un certain rituel est nécessaire, sous peine de resté bloqué sur le seuil, paralysé par l'incommunicable. C'est le cas dans un certain nombre de nouvelles, comme *Midori no Kedamono* (*Le monstre vert*)⁸⁰, dans laquelle l'impossibilité de l'échange entre le « monstre vert » et le personnage de la femme conduit au massacre sauvage de celui-ci via la remontée à la surface du Mal chez la femme, encouragée par le phénomène d'incommunicabilité. Mais ce contact avec l'Autre peut également engendrer le salut, comme dans *Toshokan kitan* (*Légende de bibliothèque*)⁸¹, où l'on retrouve l'Homme-Mouton. Dans cette nouvelle, c'est grâce à l'aide d'un être fantastique, la « belle jeune fille » éthérée prenant finalement les traits d'un sansonnet pour terrasser le professeur tyrannique, que le jeune héros pourra s'échapper avec le placide Homme-Mouton de la maléfique bibliothèque. Les exemples des deux types abondent dans l'œuvre romanesque de Haruki, et permettent de faire ce constat général : la mise en présence du Sujet à un Autre fantastique permet dans le meilleur des cas le retour du Sujet à une certaine rationalité, mais ceci ne fonctionne pas forcément, et passe obligatoirement par de grandes souffrances et souvent la perte de cet Autre.

2. L'Autre « Je »

La Fin des Temps

Dans *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando* (*La fin du monde et le hard boiled wonderland*)⁸², le narrateur-héros (« Je » *watashi* わたし) est un programmeur (*Keisanshi* 計算士) spécialisé dans l'encodage de données, les chapitres impairs du *Hard Boiled Wonderland* se déroulant dans un futur proche. Un certain professeur éminent passe commande au héros d'un encodage. Le professeur, installé dans les sous-sols d'un immeuble étrange à travers lequel sa large et séduisante petite-fille guide le héros, lui apprend que les décodeurs (*Kigôshi* 記号士), un groupe dissident s'opposant au cartel de programmeurs System (*Soshiki* 組織), s'intéressent à ses recherches sur le son (le

⁸⁰ Murakami Haruki, 「緑色の獣」 *Midori no kedamono*, nouvelle incluse dans le recueil *Rekishinton no yûrei*, ibid. Nouvelle traduite par Corinne Atlan in *L'éléphant s'évapore*, ibid.

⁸¹ Murakami Haruki, 「図書館奇譚」 *Toshokan kitan*, nouvelle incluse dans le recueil *Kangarû biyori*, ibid.

⁸² Murakami Haruki, *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, ibid. Paraît en 1985.

professeur est capable d'« éteindre » ou de « rallumer » à volonté les sons émis par les hommes, notamment sa cobaye de petite-fille).

Le professeur prévient le héros du danger que représente les Ténébrides⁸³ (*Yamikuro* やみくろ), créatures maléfiques des sous-sols environnants, lui confie les données à encoder et offre finalement au héros un crâne de licorne, animal fantastique au sujet duquel celui-ci va se documenter dans une bibliothèque de la ville. Il se lie d'amitié avec la bibliothécaire, qui lui ramène des ouvrages sur les licornes, notamment le *Manuel de Zoologie Fantastique* de Borges. C'est une grosse mangeuse, et si après le repas le héros ne parvient pas à avoir d'érection, peu rancunière, elle lui fait tout de même la lecture des ouvrages précités.

Ensuite, en utilisant le code « *Fin du Monde* », le héros commence le « shuffling » (technique d'encodage impliquant indépendamment les deux lobes du cerveau) des données.

Un géant et un nabot pénètrent chez lui en enfonçant la porte. Selon le nabot, le héros est un élément indispensable pour les recherches du professeur, qui travaille indépendamment avec les programmeurs de System et les décodeurs de Factory (*Kôba* 工場). Le nabot fait saccager l'appartement du héros par son compère le géant, puis lui taillade le ventre au couteau avant de repartir.

Le héros retourne voir la petite fille du professeur, qui lui explique succinctement les recherches de son grand-père sur le son. Celui-ci précise ensuite au héros qu'il est le prototype d'un tout nouveau et mystérieux système, et qu'il risque sans doute de finir d'ici quelques jours et la fin du « compte à rebours » coincé perpétuellement dans le « troisième circuit » (la *Fin du Monde*), où il sera néanmoins sans doute immortel.

Le laboratoire du professeur est attaqué par des envoyés de System, qui s'emparent des données pouvant peut-être sauver le héros. Celui-ci s'échappe avec la petite fille du professeur et parvient à la surface. Il retrouve la fille de la bibliothèque, se rend chez elle où son érection se révèle cette fois parfaite. Suite à quoi la tête de licorne se met à briller : le héros l'offre à la fille. Après avoir bu une bière dans un parc, il discute au téléphone avec la petite-fille du professeur, puis laisse la pluie emporter sa conscience.

Dans les chapitres de *La Fin du Monde* (chapitres pairs), le héros (« Je » *boku* 僕) parvient dans une ville entourée de hauts murs. Le gardien de la ville lui marque les globes oculaires au couteau, le sépare de son Ombre enfermée dans un enclos, puis le héros commence à lire des rêves dans les crânes de licornes dans la bibliothèque de la ville. Avec la fille qui l'assiste dans son travail de Lecteur, il se promène dans la ville pour en dessiner le plan que lui a demandé son Ombre, notamment vers l'étang du sud. Dans la forêt, où vivent les « dissidents » qui refusent d'abandonner leur âme, alors qu'il contemple les ruines des bâtiments, le héros subit une forte poussée de fièvre, que la fille va soigner. Le Colonel,

⁸³ La traduction de ce terme est celle de Corinne Atlan, in *La fin des temps*, idem.

autre habitant de la ville, lui apprend que la fille, dont l'Ombre est morte, a perdu son âme. Le héros transmet le plan de la ville à son Ombre, se rend à la centrale électrique avec la fille, et récupère dans la chambre du concierge un vieil accordéon. L'Ombre veut fuir la ville, mais le héros répugne à quitter la fille. Il se résout cependant à lui dire adieu, se souvient enfin d'une chanson, *Danny Boy*, qu'il accompagne à l'accordéon, faisant briller tous les crânes de licornes.

Le héros emmène son Ombre faiblissante vers l'étang du sud (la sortie de la ville), mais décide finalement de rester dans ce monde et d'aller vivre dans la forêt avec la fille. Il confirme que c'est bien lui qui a construit la ville. Alors que l'Ombre disparaît dans l'étang, le héros retourne vers la ville, et un oiseau blanc file par delà le mur.

La structure du roman se prête logiquement à une analyse en deux parties : monde extérieur (le *Hard Boiled Wonderland*) et monde intérieur (la *Fin du Monde*).

Le monde extérieur décrit dans les chapitres du *Hard Boiled Wonderland* est bien assimilable à notre société actuelle. Tous les éléments d'analyse liés à l'incommunicabilité et à l'absence de valeurs que nous avons appliqués aux romans précédents s'appliquent donc également ici. Le Sujet et les Autres humains présentés ici souffrent toujours de leur vide intérieur lié à une sensation d'absence au monde et au non contact entre eux, et ne sont comme tous les héros de Haruki guère gâtés par la vie : divorcés (le héros), parents morts (la petite fille du professeur) ou mari assassiné (la bibliothécaire), ils sont marqués par les stigmates de la souffrance et du syndrome de la « fin renouvelée ».

Nous sommes dans l'empire des signes et de la consommation qui sous-tend la société actuelle décrite par Haruki : les titres de films ou de chansons défilent par dizaines, un cartel gigantesque contrôle le marché de l'encodage (par métonymie et au vu du vocabulaire employé, il s'agit du vaste marché de l'informatique et des médias), et l'organisation qui s'y oppose, Factory, ne semble finalement qu'une émanation du même cartel destinée à se rendre plus présentable et acceptable (le parallèle avec telle ou telle entreprise informatique existante est relativement évident). En somme, on fait face à une réduction de l'espace vital intérieur de l'homme, ces cartels allant jusqu'à contrôler l'esprit de chacun.

Dans les sous-sols d'un tel monde, on trouve des créatures maléfiques, les Ténébrides, images des rebuts d'une « société de progrès » ou vestiges des anciennes croyances, quand mythologie et religion jouaient pour la psyché humaine le rôle désormais occupé par la science-fiction. On pourrait en ce sens assimiler les Ténébrides aux Kappa, ces créatures malicieuses et aquatiques de l'imaginaire japonais, mais déchues de leur rôle mythologique,

et n'en conservant que le caractère rancunier et maléfique. Ces Autres-fantastiques similaires au mouton de *Hitsuji o meguru bôken* jouent ici le rôle d'épouvantail pour le héros et la société des hommes, refusant de regarder en face le Mal qu'elle a engendré.

Kuroko Kazuo⁸⁴ perçoit d'ailleurs dans tout le roman cette affinité avec un certain nihilisme engendré par une défiance à l'égard de l'époque moderne.

Nous avons donc affaire à un récit de science-fiction, mais nous verrons qu'elle prend ici la forme méta-psychologique. Selon une idée largement partagée, les grandes découvertes concernant la planète étant terminées, le champ d'investigation ne se rapporterait plus désormais à l'extérieur de l'homme mais à l'intérieur de lui, notamment à travers la micro-chirurgie et la psychanalyse. L'inconscient devenant donc le nouveau champ de recherche de pointe. Cette idée constitue l'un des thèmes de *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*.

En effet, on comprend assez aisément – la discussion finale entre l'Ombre et le héros se chargeant de convaincre les indécis – que la ville de la *Fin du Monde* n'existe en fait que dans l'esprit du héros.

僕はやったことの責任を果たさなくてはならないんだ。ここは僕自身の世界なんだ。壁は僕自身を囲む壁で、川は僕自身を流れる川で、煙は僕自身を焼く煙だ。⁸⁵

Je dois prendre mes responsabilités vis à vis de ce que j'ai fait. Ceci est mon propre monde. Ce mur est le mur qui m'entoure, cette rivière est la rivière où je m'écoule, cette fumée est la fumée qui me consume.

Cette évolution schizophrénique est logique : elle est guidée par le sentiment d'aliénation au monde et la perte des valeurs vécue dans la société actuelle. C'est dans ce sens que certains théoriciens voient dans les maladies mentales le futur « grand mal du 21^{ème} siècle » (le 20^{ème} siècle étant déjà considéré comme « le siècle de la psychanalyse »), thème parfaitement illustré par le roman.⁸⁶

C'est donc un monde intérieur reflétant l'inconscient du héros, et les lectures psychologiques freudiennes ou jungiennes qui peuvent en être tirées ne manquent pas.

⁸⁴ Kuroko Kazuo 黒古一夫, 「終末のいま、＜私＞の行方」 *Shûmatsu no ima*, « *Watashi* » no yukue [Le Maintenant de la Fin, l'avenir de « Je »], in *Murakami Haruki za rosuto wârudo*, idem. Cité par Nakamura Miharû 中村三春 in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p101.

⁸⁵ Murakami Haruki, *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, ibid, p590.

⁸⁶ Cette évolution moderne du mal physique au mal psychique est soulignée par exemple par le parallèle évident entre la Clinique Ami de *Noruei no mori*, dans laquelle on traite des maladies mentales, et son « modèle » le sanatorium décrit dans *La montagne magique* de Thomas Mann (œuvre nommément citée dans le roman de Haruki) dans laquelle on traite des maladies physiques (principalement la tuberculose).

Kobayashi Masa.aki⁸⁷ lit par exemple la carte de la ville dressée par le héros comme une application de la Deuxième Topique de Freud, théorie permettant une spatialisation des phénomènes psychologiques intérieurs du Sujet : la forêt ou le gardien seraient ainsi lus comme des manifestations du Ca ou du Surmoi du héros.

L'Ombre quant à elle peut être perçue comme représentant l'Ombre jungienne s'opposant à la Persona que représenterait le héros dans le Hard Boiled Wonderland, ou l'expression du Ca freudien cherchant à accomplir un désir immédiat de liberté. Dans les deux cas, l'Ombre représente un facteur d'incertitude et de danger lié au désir (Ses appels du pied incessants au héros pour fuir la ville vont dans ce sens. Le fait qu'il soit prêt à accepter le revirement final du héros pour peu que celui-ci soit parvenu à rendre à son amie son âme, donc à vivre avec elle une relation « vraie », également), et se voit réprimée par le gardien.

En effet, dans la ville de la *Fin du Monde*, le désir et les pulsions, comme l'alcool ou le sexe, sont abolis. C'est l'image d'un Paradis Chrétien austère, renforcée par la présence de créatures assimilées à l'imaginaire chrétien comme les licornes ou les Ténébrides - démons. Dans ces chapitres, le texte lui-même perd son ironie habituelle pour prolonger cette sensation. On retrouvera cristallisée dans l'exemple que nous citons plus haut cette tonalité de prière expiatoire, d'allégorie aux résonances bibliques.

C'est un monde à l'apparence de la perfection, et donc de la glaciation, mais l'imperfection bien entendu y existe. Les contradictions de ce monde sont transférées sur la souffrance absurde des licornes, et si leur douleur s'évanouit enfin à travers la lecture de leurs rêves par le Lecteur-héros, celui-ci finit inmanquablement par y perdre son âme, et par devoir être « remplacé ». Jusque là, il est partie intégrante du système. L'Ombre est donc éthiquement juste quand elle prévient le héros de la cruauté de ce « monde parfait »⁸⁸.

Mais le choix final du héros n'obéit pas à une logique éthique. Selon l'Ombre, vivre dans un tel monde intérieur est condamnable, mais derrière les dénégations du héros invoquant une « responsabilité » vis-à-vis du monde qu'il a créé se cache en fait une autre question : « qui suis-je donc dans l'autre monde ? » C'est sur de telles interrogations que se base Kanno Akimasa⁸⁹ pour remarquer avec raison que le héros, « ne ressentant que trop

⁸⁷ Kobayashi Masa.aki 小林正明, 「塔と海の彼方に」 *Tô to umi no kanata ni* [Par delà tours et mers], in 「村上春樹」 *Murakami Haruki*, collection 「日本文学研究論文集成」 *Nihon bungaku kenkyû ronbun shûsei*, volume 46, éditions Wakakusa shobô, Tôkyô : 1998, p54-58.

⁸⁸ Murakami Haruki, *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, ibid, p569.

⁸⁹ Kanno Akimasa 管野昭正, 「終わりからのメッセージ」 *Owari kara no messêji* [Le message commençant par la Fin], in *Murakami Haruki Sutadîzu 2*, ibid. p143.

vaguement le réel, préfère faire le choix de dériver éternellement dans une subjectivité fermée ».

En effet, la perte de connexion avec le monde que nous avons évoquée à plusieurs reprises crée chez le héros une sensation d'oppression, et une volonté de s'en exclure lui-même via son propre monde intérieur. Il ne peut plus fuir le contrôle exercé par les entités du monde extérieur dans aucun lieu physique : il ne peut plus fuir qu'en lui-même. C'est donc avec acuité que Wada Hirofumi⁹⁰ voit dans ce « refus de la société de consommation et de la systématisation » et la « volonté du héros de choisir un endroit d'où les deux sont exclus » le motif du roman.

Car ni la vie figée et systématisée de la ville de la *Fin du Monde*, ni la vie déracinée et insensée de la réalité du *Hard Boiled Wonderland* ne conviennent au héros. Il choisit donc une troisième voie : la forêt des « dissidents » souhaitant garder leur âme, et ainsi définit son propre système de valeurs, par delà l'éthique et la société. C'est la définition même du héros murakamien tel qu'on le retrouvera, entre autres, dans *Nejimakidori kuronikuru*, et telle que l'auteur l'exprime ici : « des êtres qui se fixent légèrement en retrait d'un système social de plus en plus prospère et porté à l'autosatisfaction, s'en isolent (ou en sont expulsés), et cherchent tranquillement d'autres idéaux. »⁹¹

Ainsi, pour Katô Norihiro⁹², la construction même de ce monde intérieur fermé mène à la voie pour s'en échapper.

C'est encore l'Autre qui permet cette « semi-victoire » : les Ténébrides et l'« Autre social » du monde réel qui agissent comme un repoussoir amenant le héros à leur préférer la voie tracée par son « Autre-Moi » dans son monde intérieur. Ceci, évidemment, nécessite comme dans les autres romans de Haruki des pertes : celle du Moi laissé dans le monde réel et y subissant la « mort de sa conscience », et peut-être celle de l'Ombre du héros, qui fuit seule vers un ailleurs déjà mort. Mais sur elle nous n'en saurons pas d'avantage. Peut-être est-elle devenue, comme le suggère Fujisawa Hideyuki⁹³, l'oiseau blanc qui s'échappe de la ville, symbole pour lui de la « résurrection de l'Ombre (lire « du Moi »).

⁹⁰ Wada Hirofumi 和田博文, 「「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」論」 *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando ron* [Essai sur *La fin du monde et le hard boiled wonderland*], in *Murakami Haruki Sutadîzu* 2, ibid, p58-61.

⁹¹ Voir première partie, IV, 2, p41.

⁹² Katô Norihiro 加藤典洋, 「内閉という主題の発見」 *Naihei to iu shudai no hakken* [La découverte du motif de la « fermeture intérieure »], in *Murakami Haruki ierô pēji*, ibid, p87-88, 107-109.

⁹³ Fujisawa Hideyuki 藤沢秀幸, dans le numéro de septembre 1992 de la revue *Kokubungaku* 「国文学」. Cité par Nakamura Miharuru 中村三春 in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p101.

3. L'Autre social

Danse, Danse, Danse

Dansu, dansu, dansu (*Danse, danse, danse*)⁹⁴ peut être lu comme l'épilogue de la Trilogie du Rat. Le narrateur-héros en est en effet le même, et plusieurs lieux et personnages sont également ceux de ces trois autres romans. En mars 1983, le héros a 34 ans. Il travaillait jusqu'alors dans une petite entreprise de traduction et communication de cette Société Capitaliste à Haut Rendement (*Kôdo shihonshugi shakai* 高度資本主義社会) que constitue pour lui le Japon moderne. Après avoir fermé ce bureau qu'il cogérait avec un ami, il a paressé six mois, et son épouse l'a quitté. Il s'est ensuite remis au travail, effectuant des petits travaux de rédaction à la commande, ce qu'il nomme sarcastiquement du « déneigement ». Voilà plus de trois ans qu'il mène cette vie. Le récit débute au moment où il décide de retourner à l'Hôtel du Dauphin de Sapporo, d'où son amie aux fabuleuses oreilles (nous apprenons qu'elle se nomme « Kiki ») l'appelle en rêve. L'hôtel n'est plus le petit bâtiment miteux qu'il a laissé quatre ans plus tôt, mais un luxueux building ultramoderne de 26 étages sans doute géré en sous-main par la mafia.

Le héros se lie d'amitié avec mademoiselle Yumiyoshi travaillant à la réception, puis en tombe amoureux. Dans l'hôtel, il y a un étage inexistant menant à un Espace Parallèle ténébreux dans lequel le héros retrouve l'Homme-Mouton, qui dit-il « travaille à relier les choses qu'il a perdues, et celles qu'il n'a pas encore perdues ».

La petite Yuki, 13 ans, rencontrée à l'hôtel, semble posséder en plus d'un goût immodéré pour le hard rock des pouvoirs surnaturels. Sa mère, étourdie, l'a oubliée sur place, et le héros la ramène chez elle. Il rencontre sa mère, la photographe Ame, et son père, le romancier Makimura. Parti à Hawaii avec Yuki aux frais de ses parents, il croise Kiki. Dans l'immeuble où elle semble être entrée, le héros tombe sur six squelettes. Suite à quoi les gens autour de lui commencent à mourir les uns après les autres, à commencer par Dick Nose, le petit ami d'Ame. De retour au Japon, le héros apprend que Kiki est sensée avoir joué dans un film dont son camarade de collège Gotanda tient la vedette. A cette occasion, le héros renoue sa vieille amitié avec l'acteur. Lui qui a l'époque semblait promis à un avenir radieux parle au héros de sa femme dont il a divorcé, de la force maléfique qu'il porte en lui et ne peut contrôler, et après avoir à demi-mot avoué l'assassinat de Kiki, il se suicide par noyade.

⁹⁴ Murakami Haruki, *Dansu dansu dansu*, ibid. Paraît en 1988.

Le héros retourne à Sapporo « attendre le matin » avec mademoiselle Yumiyoshi, et faire face à la réalité.

Pour Takahashi Toshio⁹⁵, ce roman est « le manifeste de Haruki sur la Société du Capitalisme à Haut Rendement », terme qui apparaît pour la première fois littéralement dans son œuvre romanesque.

Il est difficile de lui donner tort sur ce point. Les premiers chapitres décrivant la vie quotidienne du héros et son travail alimentaire de « déneigement » littéraire dressent en effet un tableau sarcastique et désenchanté de la société moderne des années 80. Ce tableau, évoqué par petites touches successives dès les deux autres romans présentés dans ce chapitre, se trouve ici complété. La dépersonnalisation des êtres, interchangeable, bat son plein. L'informatisation conquiert jusqu'à la vie intérieure des personnages, comme l'indiquent les formules ponctuant la vie du héros :

でーたフソクノタメ、カイトウフカノウ。トリケシきいヲオシテクダサイ。⁹⁶
Pour cause de manque de données, réponse impossible. Appuyez sur la touche « cancel ».

Il en va de même de l'écriture, passée du statut d'art à celui d'occupation purement alimentaire, comme le montre le travail de « déneigement » effectué par le héros, qui peut « produire un article de 30 pages sur une marque de montres en deux heures pour peu qu'on lui ait commandé »⁹⁷, ou l'image totalement désabusée renvoyée par l'écrivain Makimura, qui ne s'intéresse plus guère qu'au golf et à son image médiatique⁹⁸.

C'est évidemment le règne de la « civilisation des signes » et des symboles, et les références littéraires, cinématographiques et surtout musicales inondent l'œuvre par centaines. Jamais Haruki n'aura été aussi proche de la tentation encyclopédique borgésienne : pour définir un Sujet plongé dans une époque, une culture, il progresse par cercles concentriques. A la suite du Sujet, il s'intéresse ici à son environnement immédiat. La volonté d'explication, de délimitation se traduit par une accumulation effrénée d'informations (de « signes ») culturelles : musique, cinéma, tout y est. Le Capitalisme à Haut Rendement

⁹⁵ Takahashi Toshio 高橋敏夫, 「反村上春樹論」 *Han Murakami Haruki ron* (Contre Murakami Haruki), in 「文学のマイクロポリティクス」 *Bungaku no maikuroporitikusu* (Micropolitique de la littérature), éditions Renga shobô れんが書房, Tôkyô : 1989. Cité par Yonemura Miyuki 米村みゆき in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p119.

⁹⁶ Murakami Haruki, *Dansu dansu dansu*, ibid, p14.

⁹⁷ Murakami Haruki, *Dansu dansu dansu*, ibid, p33.

⁹⁸ Murakami Haruki, *Dansu dansu dansu*, ibid, p288-300. Il n'aura pas échappé au lecteur que le nom *Makimura Hiraku* 牧村拓, lu en caractères latins, est l'anagramme de *Murakami Haruki*. L'influence de la littérature occidentale chez Haruki et son goût prononcé pour les jeux onomastiques rendant la coïncidence hautement improbable, la tonalité ironique des propos du personnage s'en trouve décuplée.

accentue cette tentation : les « produits » artistiques y bornent et rythment la vie des hommes. Le personnage de Yuki permet en ce sens à Haruki de multiplier ces citations musicales et d'établir une comparaison entre les environnements artistiques des jeunes baignés dans cette culture des années 80 et les « anciens » issus des années 1960 et 1970 : Bob Dylan et *Iron Maiden*, John Coltrane et Boy George. Les préférences de l'auteur ne sont pas clairement évoquées, ou juste assez pour faire comprendre au lecteur de quel côté penche pour lui la balance.⁹⁹

L'appréciation générale de l'auteur sur ce nouvel environnement des années 1980 ne se veut jamais moralisatrice : il s'agit tout au plus de constats, et à charge au lecteur d'y trouver sa morale. Lorsque Haruki émet des jugements de valeurs sur de tels sujets, il évite d'ailleurs soigneusement le cadre romanesque et lui préfère celui de l'interview, comme celle-ci :

そういう社会では信念というものはないね。たぶん確信というものもない。それがいいことか悪いことかというのは誰にもわからない。いいこと悪いことという観念すらない。[...] そこで「僕」がどう生きていくか、それを僕は描いてみたかった。¹⁰⁰

Il n'y a pas de convictions dans une telle société (la société des années 80). Il n'y a sans doute pas non plus de certitudes. Est-ce bien ou mal, personne ne le sait. Il n'y a d'ailleurs même pas de bien et de mal. [...] Comment « Je » peut-il continuer à vivre dans une telle société, voilà ce que je souhaitais décrire.

Comment ce « Je » est-il décrit ? Comme un « extraterrestre » tout droit venu de la Lune pour sa petite amie qui lui notifie par carte postale sa séparation, lui annonçant son intention « d'épouser un terrien ». Car ce Sujet là n'a toujours pas réussi à s'assurer de sa présence dans ce monde, et à plus forte raison dans cette époque qu'il ne comprend plus. Sa malédiction est toujours la même : c'est celle de l'incommunicable. Il ne peut que rêver de se sentir enfin « connecté » (formule qui revient à plusieurs reprises dans le roman) :

夢の中ではいるかホテルの形は歪められている。とても細長いのだ。[...] そして僕はそこに含まれている。そこでは誰かが涙を流している。僕のために涙を流しているのだ。¹⁰¹

Dans le rêve, la forme de l'Hôtel du Dauphin est un peu tordue. Il est tout allongé. [...] Et je suis inclus en lui. Là-bas, quelqu'un qui pleure. Pleure pour moi.

Le héros rêve donc de rétablir sa présence au monde, et ceci passe par le rétablissement du lien avec les Autres. Car pour Kawada Uichirō¹⁰², « ce que Murakami Haruki cherche de

⁹⁹ L'auteur est cependant loin d'être figé dans une attitude passéiste : par exemple, le groupe de rock anglais *Radiohead* et son album *Kid A*, paru en 2000, intègre en compagnie de pièces classiques le corpus des références musicales évoquées sur le mode laudatif dans le roman *Umibe no kafuka* [ibid].

¹⁰⁰ Interview publiée dans l'édition du soir du 2 mai 1989 du quotidien *Asahi shinbun* 「朝日新聞」 sous le titre 「僕にも小説にも変質迫った10年」 *Boku ni mo shōsetsu ni mo henshitsu sematta 10 nen* [10 années de changements pour moi et mes romans].

¹⁰¹ Murakami Haruki, *Dansu dansu dansu*, ibid, p7.

toutes ses forces à guérir, c'est la communication entre les hommes ». Mais pour y parvenir, le héros va endurer la souffrance et la mort (celle de ses proches, de Kiki à Gotanda), et se confronter à un Autre qui n'est désormais plus incarné par un être, mais par une société entière. Cet Autre social va agir de la même façon que dans *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando* comme un repoussoir forçant le héros à faire le seul choix possible, celui d'enterrer ses idéaux pour vivre dans un univers « connecté » à la réalité et éclairé par la présence de l'Autre symbolisé par mademoiselle Yumiyoshi. Ce sont bien les Autres perdus, humains ou non, qui lui permettent ce retour en « pleurant pour lui », comme Kiki, ou en « reliant les choses qu'il a perdues, et celles qu'il n'a pas encore perdues », comme l'Homme-Mouton. Pour son auteur, ce roman pose donc avant tout la question suivante : dans une telle époque, avec cette souffrance de vivre cette fin renouvelée caractéristique des survivants, où trouver « la volonté de continuer à vivre »¹⁰³ ?

Nous avons évoqué dans ces pages huit des onze romans publiés à ce jour par Murakami Haruki. Ils ont été présentés selon la problématique de la « mise en présence » à l'Autre, et de ces différents types d'altérités. Il va de soi que chacun des romans (et la majorité des nouvelles) propose simultanément les trois types d'expérience que nous avons dégagés : L'exposition du Sujet, le rapport Sujet-Autre humain, et le rapport Sujet-Autre autre. Nous avons simplement rapproché les œuvres selon le type d'expérience qui nous semblait constituer le trait dominant de chaque roman. Cette interconnexion entre les œuvres via des thèmes, des éléments d'intrigue ou de style, des objets et des personnages récurrents, se développant et se répondant les uns aux autres et d'un roman à l'autre n'aura pas échappé au lecteur attentif de Murakami Haruki.

C'est à travers elle qu'apparaît, dans une œuvre qui au premier abord se caractérise par une vision emprunte d'un « désespoir partiel », la possibilité d'un salut. Ce salut n'est jamais total, il nécessite toujours un « rite de passage » traçant un chemin de souffrance et de mort, mais il existe. La « connexion » au monde est à ce prix. C'est à partir de cet espoir, et à travers des expériences personnelles qui lui indiqueront la voie vers un « engagement », que Haruki va développer sur la base de toutes ces expériences de « mise en présence » à l'Autre multiple, une vision du monde et de son œuvre romanesque fondée sur un concept bien plus

¹⁰² Kawada Uichirô 川田宇一郎, 「間抜けな形状のもの」 Manuke na keijô no mono [Cette chose de forme stupide], article paru dans le numéro de mars 2000 de la revue Yurika 「ユリイカ」. Cité par Yonemura Miyuki 米村みゆき in *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten*, ibid, p119.

¹⁰³ *Boku ni mo shôsetsu ni mo henshitsu sematta 10 nen*, interview publiée dans le quotidien *Asahi shinbun*, idem.

positif et tangible que ne saurait l'exprimer chaque roman, chaque personnage séparément : il s'agit d'une cohérence entre tous les éléments du monde, qui assurerait à chaque chose et à chaque être une existence tangible. C'est vers cette cohérence, très aisément perceptible dans les deux romans *Nejimakidori kuronikuru* (Chroniques de l'oiseau serre-vis) et *Umibe no Kafuka* (Kafka sur la rive), que nous allons nous diriger dans la troisième partie de cette étude.

TROISIEME PARTIE

VERS LA COHERENCE

Nous terminerons cette étude par l'analyse des deux plus récents romans majeurs de Murakami Haruki : *Nejimakidori kuronikuru* (Chroniques de l'oiseau serre-vis) et *Umibe no Kafuka* (Kafka sur la rive). Ces romans, de par leur caractère synthétique et leur ambition eschatologique, peuvent être considérés comme la cristallisation du but final poursuivi par Haruki au fil de son œuvre romanesque : proposer une vision unifiée et cohérente d'un monde à priori fondé sur un caractère exclusivement entropique. Nous profiterons des correspondances évidentes entre *Umibe no kafuka*, roman le plus récent¹ de Murakami Haruki et les précédents pour proposer au cours de son analyse une synthèse thématique des caractéristiques de l'œuvre romanesque murakamienne revues à la lumière de cette « volonté de cohérence » que nous nous proposons à présent de dégager.

I. En quête d'unité

Chroniques de l'Oiseau à Ressort

« Je voulais avaler tel quel tout le chaos du monde...

...pour y suggérer même une direction concrète »²

Nejimakidori kuronikuru est le plus volumineux roman publié à ce jour par Murakami Haruki. Les circonstances particulières de sa rédaction (étalée sur quatre ans) et de sa publication³, que nous avons évoquées en première partie de cette étude, la position de point de rupture très net qu'il occupe dans le corpus murakamien, l'ampleur des thèmes et des éléments narratifs qu'il décrit ainsi que son caractère d'œuvre ouverte font de lui un matériau essentiel pour appréhender dans sa globalité l'enjeu de l'œuvre romanesque de l'auteur.

¹ Jusqu'à la parution de son nouveau roman aux éditions Kôdansha : *Afutâdâku* 「アフターダーク」 [Afterdark], le 7 septembre 2004, que pour des raisons évidentes nous ne pourrions présenter dans cette étude.

² Murakami Haruki, *Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000* vol. IV, ibid, p559.

³ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, ibid. Paraît d'abord en deux volumes en 1994 en tant qu'œuvre achevée, à laquelle s'ajoutera cependant un an plus tard un troisième volume « définitif », conduisant plusieurs chercheurs à analyser le roman en effectuant une séparation stricte entre le « premier *Nejimakidori kuronikuru* », constitué des deux premiers volumes, et le « nouveau *Nejimakidori kuronikuru* », constitué des trois volumes. Nous appréhenderons ici le roman uniquement dans sa forme achevée. Les circonstances de création de l'œuvre sont évoquées en première partie : lire première partie, IV, 1, p36 à IV, 3, p43.

Le récit conté dans la première partie⁴ débute en juin 1984.

Le héros « Je » (il se nomme Okada Tôru) a trente ans, et a démissionné depuis peu du poste modeste qu'il occupait dans une étude de Droit. Il ne cherche pas activement à retrouver du travail, préférant s'occuper des travaux ménagers dans la maison qu'il loue à son oncle avec son épouse Kumiko. C'est lors d'une matinée oisive que débute le récit, avec l'appel téléphonique d'une femme mystérieuse lui tenant un discours cryptique et néanmoins très sexuellement connoté. Un mois plus tôt, Kumiko a entendu pour la première fois un oiseau qu'elle a baptisé « oiseau serre-vis » en raison de son cri étrange, semblable au grincement d'une vis qu'on resserre. Tôru pense d'ailleurs que c'est la vis du monde que cet oiseau resserre chaque jour consciencieusement, pour l'empêcher de se désagréger.

Un peu plus tôt, le chat du couple, prénommé Wataya Noboru en raison de sa ressemblance avec le frère de Kumiko, a disparu. Pour le retrouver, Kumiko se fait présenter par son frère la médium Kanô Malta, que Tôru va rencontrer. Possédant le pouvoir de lire « les flux de l'eau », elle le prévient que le « cours en est troublé » chez lui, et que la disparition du chat n'était qu'un prélude aux événements qui s'apprêtent à survenir. En effet, entre les mystérieux appels de la femme anonyme qui prétend « très bien le connaître » et la rencontre avec la jeune Kasahara May au cours de recherches infructueuses du chat dans la maison abandonnée, au bout du passage condamné qui longe l'arrière de sa maison, Tôru sent peu à peu son quotidien basculer dans l'irrationnel. Quelques jours plus tard, c'est la sœur cadette de Malta, Kanô Creta, qui lui rend visite pour effectuer des « prélèvements d'eau », et lui raconte une partie de sa vie : elle a vécu depuis sa naissance vingt ans de souffrances atroces liées à une inexplicable faiblesse métabolique. Après avoir échoué dans sa tentative de suicide, elle est devenue au contraire totalement insensible, et s'est alors livrée à la prostitution. Son dernier client n'est autre que Wataya Noboru, qui l'a souillée en « retirant de son corps un objet organique indéfinissable », dans un climax de douleur et d'extase physique. Elle prend ensuite congé de Tôru, qui rêve peu après qu'un homme sans visage le conduit à la « Chambre 208 », où il couche avec Creta. La jeune Kasahara May, avec qui il a sympathisé, lui propose quelques jours plus tard d'aller compter des chauves dans le quartier de Ginza pour gagner de l'argent de poche. Tôru apprend ensuite la mort de M. Honda, le bonze sourd-muet et lui aussi médium à qui il rendait visite une fois par mois en compagnie de son épouse, ceci constituant la condition imposée par le père de Kumiko en contrepartie de son consentement à leur mariage, auquel il était par principe opposé, Tôru ne correspondant guère à sa conception élitiste de la réussite sociale. Le lieutenant Mamiya, qui a servi avec Honda en Mandchourie durant la guerre, vient remettre à Tôru un objet de

⁴ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 1^{ère} partie : 「泥棒かささぎ」 *Dorobô kasasagi* (*La pie voleuse*, titre tiré de l'opéra éponyme de Rossini), éditions Shinchôsha, Tôkyô : 1994, ibid.

sa part : une boîte à whisky vide. Il lui raconte alors comment, en mission secrète à Nomonhan⁵, il a été capturé par des soldats mongols sous les ordres des Russes, a vu un camarade se faire dépecer sous ses yeux sur ordre du sanguinaire commandant russe Boris dit « le dépeceur » (*Kawahagi borisu* 皮剥ぎボリス), puis a été jeté dans un puits, manquant y mourir. Il explique qu'une fois par jour, le soleil passait durant un instant à l'exacte verticale du puits, et que le « quelque chose » qu'il a vu alors dans l'éclatante lumière l'a convaincu qu'il aurait du mourir à cet instant. Secouru par Honda, il a vécu depuis une « existence vide de sens ».

La seconde partie⁶ débute au mois de juillet 1984, au lendemain de la visite du lieutenant Mamiya, avec la disparition de Kumiko. Tôru en quête d'informations rencontre son frère Wataya Noboru, mais celui-ci lui répond froidement que sa soeur fréquente un autre homme, qu'il ne lui reste qu'à divorcer et le quitte sans manquer de lui rappeler à quel point il le trouve pitoyable et négligeable. Pour réfléchir, Tôru se rend via le passage condamné à la maison vide, et s'aventure au fond du profond puits creusé en son jardin. Assis dans les ténèbres, alors qu'il se remémore sa rencontre avec Kumiko, leur mariage, leur vie de couple cahin-caha, sa grossesse et son avortement, il voit « quelque chose comme un rêve » : entré malgré les avertissements de l'Homme Sans Visage dans la Chambre 208, il y ressent la présence d'une femme, dont la voix semblable à celle des mystérieux appels téléphoniques lui indique qu'elle « pourrait s'échapper de cet endroit s'il trouvait son nom ». A cet instant, on frappe à la porte, et sous les injonctions de la voix, Tôru s'échappe de la chambre en traversant le mur. Eveillé, au fond du puits, il ressent une inflammation sur sa joue droite, mais l'échelle a disparu, un caprice de Kasahara May. Quelques jours plus tard, Creta, de passage, l'aide à sortir du puits. De retour chez lui, une lettre de Kumiko l'attend, et lui fait prendre conscience qu'il ne la reverra sans doute jamais, mais également qu'il ne la connaissait, en fait, pratiquement pas. Tôru remarque alors la tache sombre sur sa joue droite, confirmant le fait que les événements du puits ne relevaient pas du domaine du rêve.

⁵ Incident de Nomonhan : c'est ainsi qu'on dénomme la succession de combats opposant aux environs du village de Nomonhan l'armée japonaise du Kouangtung (*Kantôgun* 関東軍) aux Mongols et surtout leurs alliés soviétiques entre mai et septembre 1939, résultant (bien qu'il s'agisse là surtout d'un prétexte) d'un différent concernant le tracé de la frontière entre Mongolie intérieure (annexée à l'état fantoche du Mandchoukouo sous domination japonaise) et extérieure, sous domination russe. Pour les Japonais, la frontière correspondait au cours de la rivière Khalka, alors qu'elle passait selon les Russes une quinzaine de kilomètres au sud. Le bilan des diverses offensives et contre-offensives précédant le « compromis officiel » signé en 1941, qui maintiendra le statu-quo jusqu'à l'offensive russe finale de 1945 s'élève approximativement à 17000 morts et blessés et 3000 prisonniers côté japonais, et 10000 morts côté russe. L'obstination jusqu'au-boutiste des généraux japonais, refusant de céder face à la supériorité numérique russe dans une affaire qui concernait une zone à l'importance stratégique minimale, a grandement contribué à l'aggravation et l'enlisement de ce micro-conflit.

⁶ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 2^{ème} partie : 「予言する鳥」 *Yogen suru tori* (L'oiseau prophète, titre tiré du concerto pour piano éponyme de Schumann - op. 82-7), éditions Shinchôsha, Tôkyô : 1994, ibid.

Creta, après avoir elle aussi passé quelques heures de « réflexion » au fond du puits, explique à Tôru que la souillure que lui a infligé Wataya Noboru lui a également apporté un nouveau Moi : elle décide d'abandonner son ancien nom en attendant d'en trouver un nouveau plus adapté, et couche avec lui, après quoi elle lui propose de tout abandonner pour partir avec elle en Crète. Désespéré, Tôru suivant les conseils de son oncle passe ensuite plusieurs mois dans le quartier de Shinjuku à « observer le visage des passants ». Au onzième jour de ses séances d'observation en ville, il suit un homme qu'il pense avoir déjà rencontré une dizaine d'années auparavant dans un bar de Sapporo, dans le Hokkaidô. Dans le hall d'un immeuble vide, l'homme l'attendait pour l'agresser avec une batte. Tôru se défend, lui prend l'instrument avec lequel il le frappe sauvagement à son tour, le laissant pour mort.

En août, Creta part pour la Grèce, Kasahara May annonce au héros que la maison vide va être démolie, et qu'elle a – soit-disant – décidé de retourner à l'école, prenant congé de lui. En octobre, alors qu'il nage dans la piscine municipale, Tôru a une vision : flottant au fond d'un puits empli d'eau, il voit dans l'embrasement, loin au dessus de lui se détacher un soleil marqué d'une tache. Sentant la même odeur fleurie que dans la Chambre 208, il réalise que la fille qu'il y a rencontrée est en fait Kumiko, et la seconde partie du roman s'achève. (Notons que cette scène constituait la fin définitive du roman tel que l'avait d'abord envisagé Haruki)

La troisième partie⁷ débute au printemps 1985 sur une lettre à Tôru de Kasahara May, qui travaille alors dans une usine de perruques dans la préfecture de Yamanashi⁸. Elle y explique que dans ce nouvel environnement, elle peut enfin se remémorer son ami mort dans un accident de moto déclenché par leurs insouciantes jeux d'adolescents.

La maison vide est démolie, le puits comblé. Tôru décide de les racheter à tout prix, le puits, point de passage vers la Chambre 208, étant pour lui la seule voie d'accès à Kumiko. Au cours de ses séances d'observation des passants dans le quartier de Shinjuku, il fait la connaissance d'une femme qu'il avait déjà croisée six mois plus tôt. Le même jour, le chat revient : Tôru le rebaptise « Sardine », et le surlendemain, la femme lui achète des vêtements chics, et l'invite au restaurant. Puisqu'elle préfère rester anonyme, Tôru la nomme Akasaka Nutmeg (Muscade), et son fils Cinnamon (Cannelle). Celui-ci est muet depuis l'âge de cinq ans, à la suite d'une scène étrange à laquelle il a assisté : deux hommes cachant

⁷ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 3^{ème} partie : 「鳥刺し男」 *Torisashi otoko* (L'oiseleur, titre tiré du personnage de Papageno dans l'opéra *La flûte enchantée* de Mozart), éditions Shinchôsha, Tôkyô : 1995, ibid..

⁸ Haruki avait déjà décrit une usine de perruques dans son ouvrage sur les usines japonaises réalisé en 1987 avec l'illustrateur Anzai Mizumaru, *Hiizuru kuni no kôba* (Les usines du pays du soleil levant), idem (p209 à 241) : il s'est intégralement basé sur cette description pour évoquer l'usine dans laquelle travaille Kasahara May.

dans l'arbre devant sa maison un cœur encore palpitant. Nutmeg lui raconte que son mari a été sauvagement assassiné en 1975, qu'elle a alors revendu l'entreprise de design qu'elle avait créée avec lui, et qu'en « soignant » ensuite une riche épouse dont elle gérât la garde-robe, elle a pris conscience de son pouvoir surnaturel, consistant à « extraire les choses qui s'immiscent dans l'âme des femmes ». Elle en fit alors son nouveau métier. On apprendra par la suite qu'elle avait déjà ressenti cet étrange pouvoir en 1945 lorsque sur le cargo de réfugiés qui la rapatriait avec sa mère de la Chine au Japon, sous la menace d'un sous-marin américain, elle avait « vu » la scène durant laquelle des soldats japonais avaient au même moment abattu les animaux dangereux du zoo de Pékin dont son père était vétérinaire. Sur sa joue droite, celui-ci portait une tache foncée semblable à celle de Tôru, ce qui l'a décidée à lui transmettre son savoir et son métier.

Tôru, dans le bureau de Nutmeg, fait pour la première fois l'expérience de ce nouveau travail de « prostitué de l'esprit » (*Ishiki no shôfu* 意識の娼婦) : alors qu'il a les yeux bandés, une femme s'approche de lui et lèche la tache sur sa joue (ce qu'avait plus innocemment déjà fait Kasahara May auparavant).

Ce « travail » est par la suite accompli dans la résidence bâtie sur le terrain de l'ancienne maison vide, racheté par Nutmeg, dont le puits a également été remis au jour pour permettre à Tôru d'accéder à la Chambre 208.

Wataya Noboru, élu entre temps député mais visiblement effrayé par Tôru, cherche à savoir précisément ce qu'il fait dans la résidence et le puits, et fait pression sur lui via son secrétaire Ushigawa. Suite à un marché conclu avec ce dernier, Tôru parvient par l'intermédiaire de l'ordinateur de Cinnamon à communiquer avec son beau-frère puis Kumiko, qui visiblement n'est plus tout à fait elle-même.

Vers la fin de l'année, une lettre du lieutenant Mamiya parvient à Tôru, dans laquelle il lui conte la suite des événements survenus durant la guerre, et ses retrouvailles dans un camp de prisonniers en Sibérie avec Boris le Dépeceur, qu'il ne parviendra pas à tuer, comme ce dernier le lui avait prédit.

Quelques jours plus tard, Tôru traverse à nouveau le mur du puits : dans le hall de l'hôtel de cet outre-monde, il apprend à la télévision que Wataya Noboru vient d'être attaqué par une personne qui n'est autre que lui-même ; il se rend ensuite à la Chambre 208, où il retrouve Kumiko puis, dans les ténèbres, frappe à mort une « chose indéfinissable ». A son retour, l'eau envahit le puits pourtant asséché depuis des années, et Tôru, affaibli, manque mourir. Il est sauvé par Cinnamon, et après quelques jours de repos, Nutmeg lui explique que Wataya Noboru, victime d'une hémorragie cérébrale, est actuellement dans le coma dans un hôpital de Nagasaki. Lorsqu'il peut enfin se relever, Tôru réalise que la tache sur sa joue a disparu. Dans l'ordinateur de Cinnamon, un nouveau chapitre des « Chroniques de l'oiseau serre-vis », série de textes vraisemblablement rédigés par le jeune homme, est disponible : il s'agit

d'un message de Kumiko dans lequel elle lui explique qu'elle s'est souillée elle-même, mais qu'elle a pu continuer à vivre à travers l'espoir qu'il la sauverait, et que pour donner un sens à sa vie, elle doit encore débrancher la machine qui maintient Wataya Noboru en vie, après quoi elle le rejoindrait.

Fort de cette certitude, Tôru va rendre visite à Kasahara May, qui vient d'avoir 17 ans et lui annonce son intention – cette fois sincère – de retourner à l'école. Il lui annonce en retour son intention d'attendre la libération de sa femme, et le roman s'achève sur son départ.

Ce résumé succinct, s'il permet de constater la reprise de la majorité des thèmes mis au jour dans les précédents romans et développés dans la seconde partie de cette étude, omet de nombreux événements décrits dans *Nejimakidori kuronikuru*, et ne fait que souligner à contrario son ampleur, ampleur rendant par définition caduque toute tentative d'analyse unilatérale. En effet, aucune lecture de l'œuvre ne peut se prétendre exclusive, et la plupart des analyses s'attachent donc à proposer simultanément plusieurs approches du roman, mais trois orientations principales peuvent être dégagées de l'imposant corpus de recherche existant : une lecture historique centrée sur la problématique du rapport entre Histoire et Présent, qui va souvent de pair avec une seconde fondée sur la problématique de la violence omniprésente dans le roman, et plus généralement sur le thème du Mal, ainsi qu'une troisième centrée sur la problématique récurrente du Moi et de ses rapports à l'autre et au Monde, notamment à travers l'apparition nouvelle chez Haruki d'une certaine « volonté d'implication » chez le Sujet. Nous analyserons ici l'œuvre selon le postulat eschatologique : l'auteur, à travers les différents récits, les différents niveaux narratifs et les objectifs fixés à ses personnages, tente dans ce roman de poser le problème de l'unité du monde, et des enjeux de la perception fatalement partielle qu'en ont ses personnages. En d'autres termes, en utilisant les outils expérimentés dans ses précédents romans, ou inédits (le lien à l'Histoire, le problème du Mal, la méta-narration), Haruki livre un roman de synthèse qui pose le problème de notre perception du monde.

1. La quête revisitée

Le premier « outil » utilisé par Haruki pour faire pénétrer lecteur et personnage principal dans ce monde multiforme est familier : il s'agit du thème de la quête, qui se manifeste d'abord de manière à priori triviale à travers la disparition du chat qui force Tôru à sortir de son monde

intérieur limité symbolisé ici par sa maison et son couple⁹, et lui fait rencontrer successivement plusieurs personnages peu communs (Kasahara May, Kanô Malta) : le chat joue ici un rôle similaire à celui du lapin blanc d'*Alice au pays des merveilles*. Mais ce premier embryon de quête remplit avant tout un rôle prémonitoire annonçant la seconde quête, qui débute effectivement au second volume mais a de fait déjà été préparée à travers les appels téléphoniques de la mystérieuse femme anonyme : il s'agit de celle de Kumiko, l'épouse disparue du héros.

Le ressort de cette quête est intimement lié à la problématique récurrente de l'incommunicabilité. Le second chapitre du roman s'ouvre sur cette interrogation du héros :

一人の人間が、他の一人の人間について十分に理解するというのは果たして可能なことだろうか。
[...] 我われはよく知っていると思込んでいる相手について、本当に何か大事なことを知っているのだろうか。¹⁰

Est-il vraiment possible qu'un être humain puisse comprendre suffisamment un autre être humain ?
[...] *Sur les personnes qu'on croit bien connaître, sait-on vraiment quoi que soit d'important ?*

A la fin du même chapitre, suite à une dispute avec son épouse, l'interrogation du héros se fait plus précise :

[...] 僕は彼女のことを最後までよく知らないまま年老いて、そして死んでいくのだろうか？¹¹
[...] *Vais-je vieillir ainsi, puis mourir sans l'avoir jamais vraiment connue ?*

Ce thème est constant chez Haruki, et rien jusqu'ici ne présente un quelconque caractère de nouveauté. Mais les modalités de la quête qui va s'engager vont la distinguer de manière radicale du modèle chandlerien auquel nous a habitués l'auteur depuis *1973 nen no pinbôru* (Le flipper de 1973) mais surtout *Hitsuji o meguru bôken* (En quête du mouton). Dans *Nejimakidori kuronikuru*, ce n'est pas l'objet de la quête qui évolue entre son départ et son aboutissement : l'épouse du héros reste cet objet (son « altération » étant antérieure au point de départ de la quête), et à l'aboutissement de celle-ci, c'est bien elle que le héros va – vraisemblablement – retrouver. La différence se situe au niveau du Sujet : la quête est en effet ici prétexte à une modification de sa perception du monde destinée d'une part à le forcer à s'y impliquer, mais avant tout à lui faire réaliser le caractère multiforme, total de celui-ci. Ainsi, la révélation du caractère très fragmentaire de la connaissance réelle qu'avait le héros de son épouse n'est en fait qu'un symbole métonymique de la connaissance tout aussi fragmentaire qu'il a du monde.

⁹ Celui-ci constituant cependant une entité résolument positive, notamment à travers le fait que l'épouse du héros incarne visiblement son seul lien vers l'extérieur.

¹⁰ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 1^{ère} partie, ibid, chapitre 2, p43.

¹¹ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 1^{ère} partie, ibid, chapitre 2, p54.

Cette problématique de la perception de l'Autre et du monde est posée extrêmement clairement dans le roman lorsque la femme mystérieuse, qui s'avère être l'épouse du héros, le met en garde :

あなたの中に何か致命的な死角があるのよ。¹²
Il y a en toi un angle mort fatal.

Cet « angle mort », ce déficit de perception l'empêche de faire le lien entre son épouse et la femme mystérieuse avec qui il discute au téléphone et qu'il rencontre ensuite dans l'outre-monde de la Chambre 208, et plus généralement l'empêche de percevoir de manière effective le monde tel qu'il est, dans sa cohérence. Pour Haruki, cet « angle mort » est en chacun d'entre nous, il nous préserve et nous bride simultanément du spectacle du monde, qui se limite dès lors « fatalement » à un amas chaotique d'éléments sans relation les uns aux autres.

C'est ici qu'entre en jeu la notion de « volonté d'implication » développée par Haruki à partir de ce roman, et relevée par de nombreux spécialistes comme l'un de ses ressorts fondamentaux.

En effet, le rétablissement de la communication, du lien entre le héros et son épouse ne pourra se réaliser que par l'intermédiaire de l'outre-monde : le puits que traverse Tôru, la chambre d'hôtel dans laquelle Kumiko fait des efforts démesurés pour lui faire comprendre qui elle est. Comme le résume parfaitement Katô Norihiro¹³, la connexion avec Kumiko enfermée dans son monde ne peut se faire que quand Tôru atteint les tréfonds du sien.

Pour Katô, ce voyage intérieur contraint les personnages à toucher au plus profond d'eux-mêmes, mais cela équivaut obligatoirement à se perdre, à devenir quelque chose qui « n'est pas soi-même ». Kumiko devient ainsi la femme mystérieuse aux accents de prostituée dont on finit par apprendre la signification de l'énigme qu'elle pose à Tôru, « trouve mon nom », et les difficultés qu'elle éprouve à l'aider : elle ne le connaît plus elle-même, car elle n'est plus elle-même ; alors que Tôru se transforme en créature capable de dégager une violence inouïe, très éloignée dans ces moments du placide héros murakamien auquel les romans précédents nous ont habitués.

¹² Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 2^{ème} partie, ibid, chapitre 18, p540.

¹³ Katô Norihiro 加藤典弘, 「おぞましさと啓示」 *Ozomashisa to keiji* (Horreur et révélation), in *Murakami Haruki ierô pēji*, ibid, p208.

Mais ce passage par l'outre-monde reste l'unique solution. Tôru résume cette problématique lorsqu'il va « rendre » son nom à la femme de la Chambre 208, et réalise que le passage par l'outre-monde, soit le monde extérieur dans sa totalité, était le seul moyen de comprendre enfin l'Autre Kumiko, dont il n'avait jusqu'alors qu'une connaissance superficielle, source de leur séparation :

実際のクミコが実際の世界でどうしてもいえなかったことを、君がこの場所から代わりに僕に伝えようとしていたんじゃないのかな。¹⁴

Ce que la Kumiko réelle n'a jamais pu me dire dans le monde réel, je crois que tu essayais de me le transmettre à sa place depuis cet endroit.

Le caractère métonymique de cette quête du lien avec l'Autre qui renvoie en fait à la quête du lien avec le monde est souligné par plusieurs passages tout au long de l'œuvre.

C'est encore Kumiko qui donne ainsi une indication importante : lors d'un rendez-vous amoureux peu après sa première rencontre avec Tôru, elle tombe en arrêt devant les méduses d'un aquarium géant, et a cette réflexion :

私たちがこうして目にしている光景というのは、世界のほんの一部にすぎない [...]。私たちは習慣的にこれが世界だと思っているわけだけれど、本当はそうじゃない。本当の世界はもっと暗くて、深いところにあるし、その大半がクラゲみたいなもので占められているのよ。¹⁵

Les choses que nous voyons ainsi ne sont qu'une infime partie du monde [...] . Par habitude, nous pensons que c'est le monde, mais ce n'est pas vrai. Le vrai monde est dans un endroit plus sombre, plus profond, et la majorité en est occupée par des choses semblables à ces méduses.

Le déficit intrinsèque de perception du monde dont souffrent les hommes est ici évoqué, même si l'image de ce « vrai monde » selon Kumiko n'est pas particulièrement positive.

L'expérience vécue par le lieutenant Mamiya participe de la même problématique de perception totale du monde. Mamiya, à travers la lumière entrevue au fond de ce puits perdu dans les plaines mongoles, en a fait l'expérience, et cette expérience l'a brisé, même s'il l'évoque comme porteuse du bonheur, de la grâce absolue :

私はその光の中でぼろぼろと涙を流しました。体じゅうの体液が涙となって、わたしの目からこぼれ落ちてしまいそうにさえ思いました。[...] そこにあるのは、今何かがここで見事にひとつになったという感覚でした。圧倒的なまでの一体感です。そうだ、人生の真の意義とはこの何十秒かだけ続く光の中に存在するのだ、ここで自分はそのまま死んでしまうべきなのだと私は思いました。¹⁶

Sous cette lumière, j'ai pleuré abondamment. Comme si tous les liquides de mon corps allaient se transformer en larmes et s'écouler par mes yeux. [...] J'avais la sensation que quelque chose, à cet instant, était devenu parfaitement un : une écrasante sensation d'unité. Oui, le vrai sens de la vie existait dans ces quelques secondes de lumière ; je devrais mourir ici, comme cela, pensai-je.

¹⁴ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 3^{ème} partie, ibid, chapitre 36, p371.

¹⁵ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 2^{ème} partie, ibid, chapitre 6, p337.

¹⁶ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 1^{ère} partie, ibid, chapitre 13, p250.

Cette expérience relatée par Mamiya est la manifestation ultime de l'union de l'homme avec le monde. La mort ici ne devant pas être envisagée dans son caractère négatif, mais comme l'expression d'un accomplissement. En tous les cas, Mamiya ne mourra pas ici : il survivra, secouru par le caporal Honda, et même si par la suite il regrettera de n'avoir pu mourir dans cet instant de grâce, il ne lui attribuera pas la cause de son malheur ultérieur. En effet, Mamiya évoque ensuite une vie « vide de sens et de substance », mais la relie plutôt à l'échec de sa tentative d'assassinat de Boris le Dépeceur et à la malédiction que celui-ci proféra alors à son rencontre :

[...] 君には私を殺すことはできないんだ。君にはそんな資格はないのだよ。[...] 気の毒だが君は私の呪いを抱えて故郷に戻ることになる。いいかい、君はどこにいても幸福にはなれない。君はこの先人を愛することもなく、人に愛されることもない。それが私の呪いだ。¹⁷
[...] *Tu ne peux pas me tuer. Tu n'en as pas la capacité. C'est bien dommage, mais tu vas rentrer chez toi en portant avec toi ma malédiction. Ecoute-moi bien : où que tu sois, tu ne trouveras jamais le bonheur. Tu n'aimeras plus jamais personne, et personne ne t'aimera. Telle est ma malédiction.*

Ainsi, c'est bien la main de l'homme et non cette expérience d'unité au monde qui fera le malheur du lieutenant Mamiya. Le fait de ne pas avoir pu mourir dans cet état de grâce prenant à l'aune de sa vie future une tonalité de regret encore accentuée, qui ne fait qu'exacerber la valeur de l'expérience.

C'est donc à une quête de perception que Haruki convie son héros : cette perception des pans cachés de la réalité se révèle à lui progressivement à travers une quantité quasi-innombrable d'éléments que nous qualifions communément de « surnaturels ». Enumérer tous ces éléments n'est pas notre but, et nous en évoquerons certains dans la synthèse qui suivra cette analyse, nous nous limiterons donc ici à une classification sommaire en êtres, pouvoirs et évènements.

Les êtres peuvent être animaux, comme l'oiseau à ressort qui pour Tôru maintient la cohérence de ce monde formé d'éléments hétéroclites, ou créatures plus obscures comme cette « chose indéfinissable » (*Wake no wakaranai mono* わけのわからないもの) qu'il combat dans les ténèbres de la Chambre 208. Les pouvoirs sont les capacités paranormales que possèdent, finalement, la plupart des personnages majeurs du roman (à l'exception notable de Cinnamon et Kasahara May, mais ceci relève, comme nous le verrons par la suite, de la logique métanarrative du roman qui leur attribue une place particulière, légèrement en retrait du récit) : Tôru traverse les dimensions pour atteindre un outre-monde auquel a également accès son épouse, il est aussi capable, d'après les menaces qu'il profère à

¹⁷ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 3^{ème} partie, ibid, chapitre 34, p354.

l'encontre de Wataya Noboru, d'exercer une certaine influence sur les rêves d'autrui, et il a hérité de son « passage » entre les mondes la faculté de soigner l'inconscient des femmes, pouvoir que possédait également Nutmeg. Les sœurs Kanô et M. Honda ont des dons de voyance, et Wataya Noboru est capable d' « extraire la part d'ombre de l'inconscient des hommes » pour s'en servir à ses propres fins. Quant aux événements, ils relèvent soit des capacités de certains personnages (comme le passage à travers les murs du héros), soit d'une brusque torsion dans la réalité entraînant une modification de la perception qu'en ont les personnages (il en est ainsi pour les expériences du lieutenant Mamiya ou l'illusion qui s'empare du héros à la fin de la seconde partie, lui permettant de faire le lien entre la femme mystérieuse et son épouse).

Il est important de constater que ces événements, créatures et facultés à caractère surnaturel n'engendrent ni chez le héros, ni chez le lecteur une surprise et un sentiment d'étrangeté particuliers. Tout semble « aller de soi », et ceci découle directement d'une volonté affirmée de l'auteur : le héros réalise rapidement que pour atteindre son objectif, il est forcé d'en passer par les différents corollaires de l' « outre-monde », comme nous l'avons vu plus haut. Passée cette prise de conscience, il va même au devant d'eux en organisant lui-même les modalités de ces contacts (les descentes dans le puits et la « prostitution de l'esprit » nécessaire à l'obtention des fonds pour ce faire). Il fait preuve d'une « volonté d'implication » qui finit par l'inclure totalement dans la logique de l'auteur, au point qu'il ira jusqu'à affirmer, par exemple :

あたりに満ちている「現実」に不用意に足取りをつかまれないことだ。¹⁸
Ne pas se laisser retarder inutilement par l'envahissante « réalité » environnante.

Ce procédé permet à l'auteur, via le prétexte de la quête, d'imposer à son personnage un élargissement volontaire de sa perception. L'auteur affirme ainsi clairement qu' « indépendamment d'une résolution finale des diverses questions posées par le récit, c'est la *recherche* de ces réponses qui est vraiment importante »¹⁹.

Le héros ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque les messages que Kumiko lui adresse :

[...] クミコはとにかく何かを僕に伝えようとしていた。それが真実であるにせよないにせよ、何かを訴えようとしていた。それが僕にとっての真実だ。²⁰
[...] *Kumiko cherchait, quoi qu'il en soit, à me transmettre quelque chose. Que ce soit la vérité ou non, elle cherchait à exprimer quelque chose : c'était ma vérité.*

¹⁸ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 3^{ème} partie, ibid, chapitre 9, p86.

¹⁹ Lire première partie, IV, 3, p42.

²⁰ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, ibid, 3^{ème} partie, chapitre 36, p374.

Ainsi, ce dispositif permet d'inclure dans la perception élargie du héros ces éléments paranormaux comme des éléments « naturels » dans sa perception du monde. Ils ne relèvent dès lors plus du domaine du paranormal, mais d'une normalité qui ne nous est, en raison de notre déficit de perception, simplement pas accessible. Le pari tenté par Haruki n'est donc pas celui de l'expression d'un monde surnaturel, mais bien de l'élargissement du monde naturel au delà des limites anormalement réduites de notre perception. Peu importe dès lors de différencier ces éléments comme relevant soit du domaine du surnaturel, soit de l'expression métaphorique d'éléments issus de l'inconscient des personnages : les deux relevant au même titre de domaines inaccessibles à la perception humaine.

Cet élargissement du monde sensible passe donc par une modification de la perception matérielle et spatiale, voire « dimensionnelle », comme nous venons de l'évoquer. Il passe également par une modification de la temporalité, qui se manifeste dans le roman sous son corollaire historique, comme nous allons le voir à présent.

2. Histoire et présent : le mythe de l' « éternel retour »

L'inclusion de certains événements du récit dans un contexte historique est une première dans l'œuvre de Haruki. Si les romans précédents n'étaient pas totalement dépourvus de références de ce type, elles visaient plus à les inscrire dans une continuité sociale que réellement historique, et ne constituaient jamais plus que de légères digressions permettant d'apporter un minimum bienvenu de caution historico-sociale au récit : ainsi, les mouvements étudiants dans *Noruwei no mori* (*Norwegian Wood*) ou les informations sur la colonisation du Hokkaidô dans *Hitsuji o meguru bôken*. Il en va tout autrement dans *Nejimakidori kuronikuru*, dont plusieurs chapitres s'appliquent exclusivement à décrire l'expérience de certains personnages projetés dans un contexte historique très documenté, principalement celui de la guerre sino-japonaise en Mandchourie et des combats afférents entre l'armée japonaise du Kouangtung et les soviétiques à la frontière mongole. Trois événements historiques distincts dans l'espace et le temps sont ainsi présentés : l' « incident de Nomonhan » en 1939, dont les protagonistes immédiats dans le récit sont le caporal Honda, le lieutenant Mamiya et Boris le Dépeceur (ainsi que quelques personnages secondaires), les retrouvailles entre les deux derniers dans un camp de prisonniers en Sibérie en 1945, et la contre offensive sino-soviétique de 1945 qui forcera les colons japonais (dont Nutmeg et sa mère) à évacuer la Chine et entraînera les scènes d'abattage des animaux du zoo – dont le protagoniste

principal est le père de Nutmeg, vétérinaire – et d'exécution de soldats chinois dans les environs immédiats.

Nous avons évoqué dans la première partie de cette étude les raisons qui ont poussé Haruki à utiliser cet arrière-plan historique dans son roman²¹. Il est par ailleurs évident qu'en ajoutant une dimension supplémentaire, celle de l'Histoire, à un récit déjà extrêmement chargé, Haruki visait un objectif spécifique. La manière dont les événements historiques et les événements liés au récit de Tôru se répondent en échos successifs dans le roman semble effectivement relever d'une volonté délibérée d'inscrire le présent dans la continuité d'une réalité historique : il est impossible de ne pas mettre en parallèle l'expérience vécue dans le puits par le lieutenant Mamiya pendant la guerre avec celle vécue par Tôru, ou encore la scène d'exécution d'un soldat chinois à l'aide d'une batte dans le récit du lieutenant et les affrontements successifs de Tôru avec le musicien qu'il a suivi dans la rue ou la « chose indéfinissable » dans la Chambre 208, voire l'assassinat sauvage du mari de Nutmeg et la scène du dépeçage de l'officier japonais par les séides de Boris ou l'exécution des chinois près du zoo. Tous ces événements se répondent à quarante ans de distance, et instaurent une correspondance souterraine entre passé et présent. Le dénominateur commun de ces expériences est bien sûr la violence, thème omniprésent dans le roman, et analysé dans de nombreuses études. Cette violence qui selon Haruki est « inhérente à la nature humaine et au sens de l'histoire »²², est cristallisée et personnifiée dans le présent en la personne de Wataya Noboru, dont les sombres motivations sont ainsi décrites :

不特定多数の人々が暗闇の中に無意識に隠しているものを、彼が引き出そうとしている。[...] 彼のひきずりだすものは、暴力と血に宿命的にまみれている。そしてそれは歴史の奥にあるいちばん深い暗闇にまでまっすぐ結びついている。²³

Il cherche à extraire ces choses que la plupart des gens cachent inconsciemment dans les ténèbres. [...] Ce qu'il extrait trempe fatalement dans la violence et le sang, et est directement relié aux plus profondes ténèbres des tréfonds de l'Histoire.

Ce personnage a été analysé de manière détaillée par plusieurs chercheurs. Shigeoka Tôru²⁴ voit en lui l'expression du fashisme, alors que Kazamaru Yoshihiko²⁵, s'attachant à sa fonction d'homme politique et de pur représentant des élites, y lit plus précisément le symbole du « monde du pouvoir qui a délaissé le sens de l'histoire » et a transformé la

²¹ Voir première partie, IV, 1, p36.

²² Voir première partie, IV, 3, p42.

²³ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 3^{ème} partie, ibid, chapitre 36, p375.

²⁴ Shigeoka Tôru 重岡徹, 「「ねじまき鳥クロニクル」論」 *Nejimakidori kuronikuru ron* (Essai sur *Chroniques de l'Oiseau à ressort*), in *Murakami Haruki Sutadôzu* 4, ibid, p44.

²⁵ Kazamaru Yoshihiko 風丸良彦, 「「もどかしさ」という凶器」 *Modokashisa to iu kyôki* (L'impatience comme arme), in *Murakami Haruki sutadôzu* 4, ibid, p77.

démocratie japonaise en « coquille vide »²⁶. La réflexion politique sur le sens de la violence, la relation de déni du Japon vis à vis de son passé et plus généralement l'image du Mal dans le roman est légitime, mais nous nous limiterons ici à voir dans le personnage de Wataya Noboru la transposition dans le présent du récit du Mal historique que Haruki se devait d'effectuer pour opérer une mise en parallèle totale du passé historique qu'il décrit avec le présent du récit. Cette image du Mal, par ailleurs, est par essence liée à l'homme et à ses actes : c'est une force qui existe de manière positive, sensible, mais qui ne transparaît dans le monde unifié décrit par Haruki qu'à travers les actions humaines. Cette vision du Mal comme caractéristique exclusivement humaine (puisque liée au problème de l'action *consciente*²⁷) se retrouve dans plusieurs de ses œuvres récentes. Prenons l'exemple de la nouvelle *Kaeru kun, Tôkyô o sukuu (Crapaudin sauve Tôkyô)*²⁸ incluse dans le recueil *Kami no kodomotachi ha mina odoru* (Et dansent tous les enfants de dieu), rédigé en 2000 par Haruki et prenant indirectement pour thème le tremblement de terre de Kobe : dans cette nouvelle, une créature vermiforme gigantesque menace de déclencher un tremblement de terre à Tôkyô, mais lorsqu'il en vient à ses motivations, le narrateur les relie invariablement aux « vibrations négatives », et à la « haine » vraisemblablement produites par l'homme et « aspirées » par la créature.

D'une manière plus générale, pour traiter des chapitres historiques dans *Nejimakidori kuronikuru* et plus précisément des parallèles récurrents instaurés entre événements historiques et événements du récit, il nous semble judicieux de se référer au mythe de l'éternel retour tel que le développe Nietzsche : cet « éternel retour du même » qui caractérise l'Histoire humaine, vue comme une répétition permanente, dans un contexte et avec des protagonistes certes différents, des mêmes événements historiques, répétition induite par la permanence et l'immutabilité de la Volonté de Puissance en l'homme. En revisitant au présent du récit les événements historiques qu'il décrit, Haruki ne cherche pas tant à proposer une illustration du mythe de l'éternel retour nietzschéen qu'à l'utiliser pour servir sa propre vision : celle d'un monde romanesque dont la cohérence n'est pas

²⁶ On relève souvent le fait que *Nejimakidori kuronikuru* ait été rédigé lors du séjour de l'auteur aux Etats-Unis, ce qui l'aurait amené à une réflexion nouvelle sur le Japon « vu de l'extérieur ». Par ailleurs, la symbolique du Mal et des passages entre les mondes est très proche de celle développée par David Lynch dans sa série télévisée *Twin Peaks* : il est certain qu'elle a exercé sur Haruki, qui avait pour habitude de la regarder chaque mardi avec ses voisins du campus de Princeton, une influence certaine. Les parallèles entre les deux œuvres sont nombreux : l'agent Cooper correspondrait à Tôru, le maléfique Bob à Wataya Noboru, la Loge Noire à la Chambre 208, le cercle d'arbres au puits, le hibou à l'Oiseau serre-vis, etc.

²⁷ Ainsi, Ushigawa, le servile séide de Wataya Noboru, voire même Boris le Dépeceur ne sont pas des personnages totalement négatifs, car ils sont conscients de représenter le Mal, comme ils sont conscients du caractère négatif de celui-ci, contrairement à Wataya Noboru qui n'exprime jamais de tels regrets, aussi rhétoriques soient-ils.

²⁸ Murakami Haruki, 「かえるくん、東京を救う」 *Kaeru kun, Tôkyô o sukuu*, in *Kami no kodomotachi ha mina odoru*, éditions Shinchôsha, 2000, ibid, p205. Nouvelle traduite en français par Corinne Atlan in *Après le tremblement de terre*, ibid.

seulement spatiale et dimensionnelle, mais également temporelle. En permettant à Tôru d'achever, métaphoriquement et à 40 ans de distance, la tâche entreprise par le lieutenant Mamiya d'assassinat du symbole du Mal dans l'Histoire (Boris alors, et Wataya Noboru dans le présent du récit), il instaure un lien direct entre ces deux lignes temporelles, et renforce l'importance de la progression de Tôru au cours du récit. Si Mamiya, bouleversé par la révélation de l'unité du monde au cours de son expérience dans le puits, y a abandonné sa vie et toute velléité d'action, Tôru a quant à lui su utiliser cette révélation pour atteindre l'objectif de sa quête et retrouver son épouse : le mérite de sa « volonté d'implication » s'en trouve grandement renforcé.

Ainsi, la dimension historique développée par Haruki dans *Nejimakidori kuronikuru* a pour objectif principal d'élargir le monde romanesque du roman, offrant à son héros et au lecteur un domaine d'expérimentation supplémentaire pour tester sa « perception élargie » fraîchement acquise. Nous allons à présent aborder le troisième procédé utilisé par Haruki pour développer cette perception, qui relève des techniques métanarratives.

3. Récits et métanarrativité

Haruki utilise dans *Nejimakidori kuronikuru* une série de techniques destinées à produire des effets de distanciation et de mise en abîme du récit. La dissociation progressive du narrateur-héros murakamien habituel en deux « êtres » distincts, narrateur et personnage, en est une.

Au début du troisième volume, Haruki fait intervenir le personnage de Kasahara May à travers des lettres écrites au héros. Le lecteur présuppose d'abord que si ses lettres sont proposées en « interludes » au récit, c'est par l'intermédiaire du héros. Mais lors des retrouvailles entre les deux personnages, à la fin du roman, Tôru répond à la jeune fille, qui lui demande s'il a lu ses lettres :

「君の手紙？」僕は言った。僕にはわけがわからなかった。「悪いけれど、手紙なんてこれまでにただの一通も受け取ってないよ [...]」²⁹
« Tes lettres ? », dis-je. Je n'y comprenais rien. « Désolé, mais jusqu'à présent, je n'ai pas reçu la moindre lettre [...]. »

²⁹ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 3^{ème} partie, ibid, chapitre 41, p416.

Le lecteur ne peut que constater la dissociation effectuée par Haruki entre narrateur et héros du récit : les lettres de Kasahara May sont ainsi clairement extérieures à celui-ci, et constituent un niveau narratif supplémentaire. Comme le remarque Suzumura Kazunari³⁰, le fait que ces passages soient extérieurs au récit de Tôru contribue à créer une double structure, apporte un écot supplémentaire à l'idée de « monde multiple » défendue par l'auteur.

Mais cet effet de mise en abyme prend une dimension supplémentaire lorsque dans la troisième partie du roman, le héros accède à l'ordinateur de Cinnamon, contenant des chapitres intitulés *Nejimakidori kuronikuru* : cette dénomination donne de fait au personnage de Cinnamon le statut de narrateur de l'intégralité du récit développé dans les deux premiers volumes du roman !³¹ De même, l'impression est encore renforcée lorsque le dix-septième et dernier chapitre de ces « chroniques » est disponible, contenant les révélations finales de Kumiko. L'accès à ce chapitre à cet instant du récit laisse à penser que Cinnamon détient les clefs du récit, et rien ne vient prouver que le message contenu dans ce chapitre provient bien de Kumiko, et non de l'imagination débridée de notre jeune narrateur : la relativisation du récit est ici portée à l'extrême. Le personnage de Cinnamon est ainsi assimilable à un double de l'auteur, et le fait qu'il soit aphasique vient renforcer ce caractère d'« observateur et auditeur extérieur ». Il semble que Haruki, s'il n'abandonne pas son narrateur-héros fétiche, prend au minimum une certaine distance avec lui, de manière à l'insérer plus fortement et « indépendamment » dans le récit.

Ces manifestations d'une volonté métanarrative de l'auteur apparaissent également dans d'autres passages, notamment lorsque le héros Tôru se fait auditeur passif de son interlocuteur : il devient alors un véritable double du lecteur, et se fait parfois son porte-parole. A titre d'exemple, citons notamment la scène dans laquelle Kanô Creta interrompt l'histoire de sa vie qu'elle était en train de conter au héros pour prendre congé : il se récrie alors, et réclame la suite³². Ainsi, le jeu de l'auteur multiplie les niveaux de perception du récit, instaurant des correspondances entre eux.

³⁰ Suzumura Kazunari 鈴木和成 et Numano Mitsuyoshi 沼野充義, 「「ねじまき鳥」はどこへ飛ぶか」
« *Nejimakidori* » *ha doko he tobu ka* [Où s'envole l'Oiseau serre-vis ?], in *Murakami Haruki*, collection
Gunzô~Nihon no sakka volume 26, ibid, p266.

³¹ Mise en abyme renforcée par le jeu onomastique sur L'Oiseau serre-vis (*Nejimakidori* ねじまき鳥) : c'est ainsi que Kasahara May surnomme Tôru, et le titre du roman comme celui des chapitres découverts dans l'ordinateur de Cinnamon prennent ainsi une signification nouvelle. Au troisième tome, le fameux oiseau n'apparaît pratiquement plus : il est « remplacé » par Tôru.

³² Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 1^{ère} partie, ibid, chapitre 8, p147.

Enfin, la technique métanarrative la plus efficace développée par l'auteur pour étayer ce que nous considérons comme la thématique majeure du roman, à savoir l'expression d'une cohérence interne invisible mais effective d'un monde à priori chaotique, ne résiderait-elle pas simplement dans le fondement même de l'œuvre ? Sa structure ouverte en « iceberg » évitant volontairement d'apporter des réponses claires à la plupart des questions soulevées – quand elles ne sont pas purement et simplement obliées – ne serait alors autre que la manifestation métalittéraire de ce thème de la « profondeur », comme le remarque Numano Mitsuyoshi³³ : l'accumulation de mystères irrésolus et insolubles n'est-elle pas la définition même du monde ?

II. Le « bildungsroman » revisité : une œuvre de synthèse

« Kafka sur la Rive »

*Umibe no kafuka*³⁴ met en scène un jeune homme de quinze ans qui, fuyant son quotidien, entame sa découverte du monde extérieur : à priori, un roman de formation à ranger aux côtés d'*Huckleberry Finn* de Mark Twain, ou plus près de nous *L'Attrape-Coeurs* de J.D Salinger, dont Haruki a d'ailleurs publié une traduction³⁵ peu après la parution d'*Umibe no kafuka*. D'autre part, Haruki s'est déjà essayé au roman de formation avec *Noruwei no mori*, que nous avons présenté dans la seconde partie de cette étude, et qui s'apparentait davantage à la mouvance du « bildungsroman » allemand initiée par Goethe et Hesse. Cependant, plusieurs différences décisives viennent distinguer *Umibe no kafuka* des romans précités, et lui confèrent une position à part dans le corpus romanesque de Haruki. De fait, l'œuvre propose une synthèse des thèmes développés par l'auteur dans ses romans précédents, qui en fait l'équivalent d'un « manuel de lecture » de l'univers romanesque murakamien : la vision du monde spécifique de l'auteur, que nous avons évoquée plus haut, est ici proposée au jeune Kafka comme un nouvel environnement à explorer, à ressentir, le caractère malléable du héros adolescent lui permettant de percevoir ce « monde élargi », et de l'accepter. Sa posture ouverte le différencie radicalement des personnages renfermés en eux-mêmes de *Noruwei no mori*, et permet à l'auteur de dresser pour son jeune héros l'inventaire d'un univers patiemment construit depuis plus de 20 ans, une dizaine de romans

³³ Numano Mitsuyoshi, 「村上春樹は世界の「いま」に立ち向かう」 *Murakami Haruki ha sekai no « ima » ni tachimukau* [Murakami Haruki face au présent du monde], in *Murakami Haruki sutadîzu* 4, ibid, p27.

³⁴ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, paru en deux volumes aux éditions Shinchôsha, 2002, ibid.

³⁵ J.D Salinger, *The Catcher in The Rye*, 「キャッチャー・イン・ザ・ライ」 *Kyatchâ in za rai* [Catcher in the Rye], éditions Hakusuisha 「白水社」, Tôkyô : 2003.

et d'innombrables nouvelles. Nous vous proposons à travers ce roman un dernier voyage récapitulatif dans le monde romanesque murakamien.

Le cadre temporel du roman est celui du début des années 2000³⁶. Le récit s'ouvre sur une discussion entre le jeune Tamura « Kafka » 田村カフカ (son pseudonyme), qui s'exprime à la première personne en tant que narrateur-héros dans les chapitres impairs qui lui sont consacrés, et sa seconde personnalité, le « garçon nommé Corbeau » (*Karasu to yobareru shônen* カラスと呼ばれる少年). On y apprend que Kafka, qui vient d'avoir 15 ans et vit dans l'arrondissement de Nakano à Tôkyô, s'apprête à mettre à exécution le projet de fugue qu'il caresse depuis plusieurs années. Kafka vit seul avec son père, il n'a connu ni sa mère, ni sa sœur, dont il ne possède qu'une vague photographie. Avec ses économies et quelques bagages, il part pour l'ouest, plus précisément la ville de Takamatsu dans le Shikoku. Sur place, après une semaine à l'hôtel, il se rend à la bibliothèque privée Kômura (*Kômura shiritsu toshokan* 甲村私立図書館), dans la préfecture de Kôchi, où il rencontre le jeune Ôjima, travaillant à l'accueil, et madame Saeki, la responsable de la bibliothèque. Après quelques aller-retours et une nuit étrange au cours de laquelle, près d'un temple shinto, il perd conscience quatre heures et se réveille les vêtements tachés d'un sang qui n'est pas le sien, il finit par se lier d'amitié avec Ôjima qui après l'avoir logé quelques jours dans une cabane qu'il possède au beau milieu d'une forêt, obtient qu'il puisse travailler et loger à la bibliothèque. Kafka s'y installe, dans une chambre vide au mur duquel une peinture à l'huile intitulée « Kafka sur la rive » est accrochée. Le soir, le fantôme de Saeki à l'âge de 15 ans apparaît dans la chambre. Saeki est originaire de la région : dans sa jeunesse, elle s'était fiancée avec l'aîné de la riche famille Kômura, qui était ensuite parti étudier à Tôkyô. Saeki était restée sur place jusqu'au succès inattendu de la chanson qu'elle avait composée, « Kafka sur la rive » : elle est alors partie rejoindre son fiancé dans la capitale. Celui-ci est malheureusement assassiné par erreur lors des révoltes étudiantes de 1968. Saeki disparaît alors plusieurs années, puis revient à Kôchi, devenant responsable de la bibliothèque Kômura. Elle passe le plus clair de son temps à y rédiger ses mémoires. Kafka éprouve pour elle une affection particulière, en même temps qu'une étrange prémonition : serait-elle sa mère ? Accomplissant la malédiction oedipienne que son père avait formulée à son encontre, il finira par coucher avec elle.

³⁶ Ce qui constitue une réelle nouveauté, les événements décrits dans les romans précédents se situant toujours au minimum une dizaine d'années avant leur rédaction effective : ceci traduit vraisemblablement une volonté nouvelle de l'auteur de mettre ses récits en phase avec son époque, ce besoin de *commitment* (implication) ressenti à la suite des événements de 1995, pour reprendre ses propos tels que nous les avons rapportés en introduction ainsi qu'en première partie de cette étude.

Parallèlement, les chapitres pairs du roman – rédigés à la troisième personne – mettent en scène Nakata, vieil homme vivant lui aussi dans l'arrondissement de Nakano. Né à Tôkyô, il a passé la guerre dans un village de réfugiés dans la préfecture de Yamanashi, où il fut victime en 1944 de l'« incident d'Owan » dont les rapports militaires américains sont présentés au second chapitre : lors d'une excursion en forêt sur la colline d'Owan, un groupe de seize enfants a été victime d'une perte de conscience simultanée alors que l'institutrice présente n'a rien ressenti. Tous les enfants se sont réveillés quelques heures plus tard, sauf le jeune Nakata, qui a dû rester un long moment hospitalisé, dans le coma. A son réveil, il a totalement perdu la mémoire. Depuis, il ne sait plus lire, s'exprime étrangement à la troisième personne, et est considéré comme un handicapé mental. A Tôkyo, Nakata vit de l'aide publique et de ses recherches de chats égarés, facilitées par son étrange faculté de pouvoir converser avec eux.

Au cours de ses recherches, il rencontre un tueur de chats se faisant appeler Johnny Walker. A la suite d'une atroce mise en scène de sa part visiblement destinée à faire perdre ses moyens au placide Nakata, celui-ci tue Johnny Walker, qui s'avère être le père du jeune Kafka. Nakata tente ensuite de se rendre à la police, mais l'agent de garde ne croit pas ce vieil homme visiblement dérangé, et Nakata quitte la ville le lendemain grâce à deux employées charitables, non sans avoir entre temps fait pleuvoir sur le quartier moult sardines et maquereaux (ou du moins avoir prédit au policier cette étrange perturbation climatique). Estimant qu'il doit se diriger vers l'ouest, Nakata est pris en stop par des chauffeurs de poids lourds. L'un d'eux, le jeune Hoshino, attiré par ce personnage attachant et peu commun, décide de lui tenir compagnie : les deux compères atteignent Takamatsu, où ils se mettent en quête de la « Pierre du Seuil » (*Iriguchi no ishi* 入り口の石), objet mystérieux auquel Nakata semble attacher beaucoup d'importance. Sur place, Hoshino rencontre le « Colonel Sanders », un homme mystérieux qui après lui avoir présenté une jeune prostituée férue de philosophie, lui permet de mettre la main sur la fameuse Pierre du Seuil.

Nakata cherche à « ouvrir » la Pierre puis à trouver un certain « Lieu », mais pour ce faire, il doit d'abord « parler » à l'objet. Les deux compères louent grâce au Colonel Sanders un appartement dans les environs, et après un imposant orage que Nakata avait « prédit », Hoshino parvient enfin à « ouvrir » la Pierre, soit à la retourner. Ils découvrent ensuite, par hasard, le « Lieu » qui n'est autre que la bibliothèque Kômura. Nakata y rencontre Saeki, qui lui transmet ses mémoires en lui intimant de les brûler, après quoi elle rend son dernier soupir, suivie peu après par le vieil homme.

Hoshino continue quelques jours à vivre dans l'appartement en compagnie du cadavre de Nakata, et tente de chercher lui aussi conseil auprès de la Pierre, qui reste désespérément

muette. Il réalise par ailleurs qu'il a hérité de Nakata sa faculté de converser avec les chats au moment où l'un d'eux, passant au bord de la fenêtre, lui apprend que « quelque chose » ne va pas tarder à passer le « Seuil » via la Pierre, ce qu'il faut empêcher à tout prix. Le soir même, une créature spectrale et vermiforme sort du corps de Nakata : à l'aide de la Pierre, d'un grand couteau et de quelques sacs poubelle, Hoshino l'anéantit, après quoi il retourne celle-ci, refermant le Seuil, et quitte les lieux.

Parallèlement, après qu'Hoshino et Nakata aient ouvert le Seuil, Kafka qui séjourne alors dans la cabane d'Ôjima s'aventure malgré ses mises en garde dans la forêt environnante, et y rencontre deux soldats – ou leurs fantômes – vraisemblablement portés disparus durant la guerre, qui le conduisent à une ville étrange et hors du temps. Le soir même, Kafka y rencontre la jeune Saeki, et l'adulte le lendemain. Il parvient enfin à lui poser la question cruciale. Celle-ci répond à demi mot, demande pardon à Kafka, lui transmet son sang, et après lui avoir demandé de ne jamais l'oublier, l'engage à retourner dans le monde « réel ». Guidé par les soldats, Kafka sort de la forêt après y avoir croisé le maléfique Johnny Walker, finalement abattu par le « garçon nommé Corbeau ». Sada, le taciturne frère d'Ôjima, vient ensuite le chercher et le ramène à la bibliothèque, où Kafka fait ses adieux à son ami avant de repartir pour Tôkyô. Sur la route et sous la pluie, au moment de s'endormir, son double le « garçon nommé Corbeau » lui murmure :

「眠ったほうがいい。[...] 目が覚めたとき、君は新しい世界の一部になっている。」³⁷
« Dors... [...] A ton réveil, tu seras devenu une pièce d'un nouveau monde. »

1. Un style

Murakami Haruki tente dans *Umibe no kafuka* une nouvelle approche narrative : on constate en effet que si les chapitres contenant le récit du jeune Kafka présentent la forme désormais habituelle de narration à la première personne, narrateur et personnage principal se confondant, il n'en va pas de même pour les chapitres impairs dans lesquels le récit de la « paire » Nakata – Hoshino nous est conté à la troisième personne. L'auteur évoque à ce sujet la nécessité pour faire évoluer son récit et lui apporter l'ampleur suffisante de ne plus se limiter à la première personne, qui finit inmanquablement par « dominer » un récit dont elle n'est pas obligatoirement l'acteur principal. Cette nécessité de multiplier les voix, et par

³⁷ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 49, p429.

conséquent les points de vue narratifs, s'est imposée à l'auteur à la suite de l'expérience nouvelle constituée par la rédaction d'*Andâguraundo (Underground)*³⁸, son recueil d'interviews des victimes de l'attentat au gaz sarin de mars 1995. La première tentative de transcription de ces multiples « voix » dans le domaine romanesque survient en 2000 avec les nouvelles du recueil *Kami no kodomo tachi ha mina odoru*³⁹. Il évoque les nouvelles de ce recueil comme un excellent entraînement à cette nouvelle forme narrative dont il pressentait la nécessité pour son prochain roman : « pour écrire des romans contenant plusieurs voix, j'étais dans l'obligation de pouvoir utiliser efficacement la narration à la troisième personne »⁴⁰, résume-t-il.

Ainsi *Umibe no Kafuka* mélange-t-il les deux formes narratives, ce qui permet par ailleurs à l'auteur d'accentuer la distinction entre les deux récits entrecroisés qui constituent le roman : une structure déjà utilisée dans *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando* (La fin du monde et le hard boiled wonderland)⁴¹, qui présente par ailleurs d'autres similitudes avec *Umibe no kafuka*, comme nous le verrons plus loin. Similitudes logiques puisque l'auteur explique sans détour qu'il pensait, « à l'origine, écrire quelque chose comme une suite à *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando* »⁴². Réalisant peu à peu que cette tâche se révélait irréalisable, il se limitera finalement à conserver la double structure du roman précité, et à inclure dans la nouvelle œuvre plusieurs thèmes développés dans l'ancienne.

Le second objectif visé par l'auteur sur le plan du style concerne la simplification du texte : comme il l'expliquait à l'époque de *Supûtoniku no koibito (Les amants du spoutnik)*⁴³, il souhaitait « rendre son texte plus simple, plus universel »⁴⁴, profitant pour ce faire de l'identité de son personnage principal, un jeune homme de quinze ans, pour éveillé qu'il soit, n'employant pas à priori le même vocabulaire que les héros adultes des romans précédents. La volonté d'universalisation de l'auteur s'explique simplement à la lumière de son objectif général, que nous avons dégagé plus haut : pour proposer une vision totale du monde, le texte comme le récit doivent être universels. Ou en résumé, pour emprunter les mots d'Hermann Hesse :

³⁸ Murakami Haruki, *Andâguraundo*, 1997, ibid.

³⁹ Murakami Haruki, *Kami no kodomotachi ha mina odoru*, 2000, ibid.

⁴⁰ Interview publiée dans le magazine *Shônen Kafuka*, 2003, ibid.

⁴¹ Murakami Haruki, *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, 1985, ibid.

⁴² Murakami Haruki, *Shônen Kafuka*, 2003, ibid.

⁴³ Murakami Haruki, *Supûtoniku no koibito*, 1999, ibid.

⁴⁴ Voir première partie, V, 2 p45.

« L'affaire du poète, ce n'est pas de dire ce qui est simple de manière importante et significative, mais de dire ce qui est important de manière simple ». ⁴⁵

Comme l'explique plus précisément Haruki : à ce stade de son œuvre, il ressent le besoin de « faire passer progressivement la dynamique du roman du niveau du style au niveau du récit » ⁴⁶.

Enfin, ce roman voit l'amplification d'une tendance déjà présente dans *Nejimakidori kuronikuru* : l'incarnation de l'auteur dans certains personnages du roman, lui permettant de faire part aux personnages et au lecteur de certaines de ses considérations artistiques, psychologiques ou philosophiques. Ôjima, le jeune ami de Kafka, lui explique en prenant l'exemple des sonates de Schubert, « impossibles à jouer à la perfection », l'importance capitale de l'imperfection dans l'art et le monde ⁴⁷. La ville pétrifiée de *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando* évoquait déjà ce thème, mais Ôjima le reprend de manière plus explicite, illustrée d'exemples, pour le rendre parfaitement intelligible au jeune héros. De même, un chauffeur de poids lourds explique très doctement à Nakata que « tout est lié » dans nos vies. ⁴⁸ Plus loin, les références répétées à la tragédie grecque qu'affectionnent plusieurs personnages (notamment Ôjima et Johnny Walker) permettent à l'auteur d'exposer les règles du récit auxquelles il souscrit, et d'en définir la portée. Enfin, le jeune Hoshino rencontre un barman qui l'initie de manière extrêmement convaincante à la musique classique ⁴⁹. Ainsi, certains thèmes que l'auteur se faisait fort, dans ses romans précédents, d'exposer en filigrane, laissant au lecteur le soin de se les approprier s'il le souhaite, sont ici exposés de manière bien plus explicite, dans une relation maître-élève faisant de l'un des personnages la « voix » de l'auteur, et de l'autre le lecteur réceptif. Cette simplification du message est sans conteste liée à la problématique du « roman de formation » : Haruki souhaite en effet « faire réfléchir » le jeune Kafka, « lui laisser faire ses propres choix », et pour ce faire, « placer devant lui divers archétypes, de manière à ce qu'il puisse les comprendre, les assimiler, les intégrer » ⁵⁰. Il est donc nécessaire que ces informations ne soient pas présentées de manière cryptique mais directe, et ceci allié à l'extrême simplicité de l'expression fait du roman un véritable manuel des thèses murakamiennes, exposées de manière explicite et exhaustive les unes après les autres.

⁴⁵ Hermann Hesse, *Variations sur un thème de Wilhelm Schäfer*, 1919. Cité par Edouard Sans dans son avant-propos au *Jeu des perles de verre* de H. Hesse, Librairie Générale Française, Paris : 1999, p38.

⁴⁶ Voir première partie, V, 2, p45.

⁴⁷ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 13, p191.

⁴⁸ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 20, p326.

⁴⁹ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 34, p169.

⁵⁰ Murakami Haruki, *Shônen Kafuka*, ibid.

Mais avant de nous intéresser aux idées proprement dites, apportons quelques précisions au sujet des émetteurs et des destinataires de ces discours : les personnages.

2. Des hommes

Le premier personnage à faire son apparition dans le roman est double⁵¹ : il s'agit du jeune Tamura Kafka et de son jumeau intérieur « le garçon nommé Corbeau »⁵². Dans quel but l'auteur s'est-il éloigné de l'archétype habituel de son personnage principal, le jeune adulte déconnecté et « enfermé en lui-même » ? La réponse nous est fournie dans *Nejimakidori kuronikuru*, lorsque le personnage principal, au dernier chapitre du récit, livre cette réflexion sur sa jeune amie Kasahara May, qui vient d'avoir 17 ans :

彼女は十七で、まだどんな風にでも変わることができるのだ。⁵³
Elle a dix-sept ans, et peut encore changer de toutes les manières imaginables.

Haruki souhaite en effet, dans ce roman, proposer au personnage principal sa vision du monde, et cela présuppose un être encore suffisamment « frais », ouvert pour l'accepter. De la même manière que Salinger voit dans les enfants les seuls êtres capables de percevoir le monde dans sa totalité. Ainsi, les enfants victimes de l'incident d'Owan, à leur réveil, passent par une période de semi-conscience que l'institutrice décrit de la manière suivante :

子供たちは何かを見ていました。[...] 私たちに見えるものを見ないで、私たちには見えないものを見ているように見えました。⁵⁴

⁵¹ Thème récurrent de la littérature baroque, le *double* est omniprésent dans l'œuvre romanesque de Haruki : voir les jumelles de *1973 nen no pinbôru* (ibid), le frère et la sœur jumelle de la nouvelle *Family Affair* [「ファミリー・アフェア」, in *Pan.ya saishûgeki*, ibid], ainsi que les nombreux personnages présentant une dualité intérieure – souvent représentée par l'Ombre –, à commencer par le héros de *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*. A noter que les personnages de Nakata et de Saeki dans *Umibe no kafuka*, à l'instar du héros du roman précité, ont « perdu une partie de leur ombre ». Le thème du dédoublement entraînant des dommages psychiques irréversibles, tel qu'il est décrit dans *Nejimakidori kuronikuru* avec le personnage de Cinnamon ou dans *Supûtoniku no Koibito* avec Myû se situe également dans cette thématique du « double », correspondant à un élargissement du réel y incluant des portions du monde et du Moi situées a priori par delà la perception. Lire également les pages consacrées au *Double* du *Manuel de zoologie fantastique* de Borges, ouvrage cité par Haruki dans *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*.

⁵² Le roman nous apprend que « Kafka » signifie Corbeau en tchèque. Nous ne nous appesantirons pas sur les relations entre l'auteur de *La métamorphose*, de *La colonie pénitentiaire* ou du *Procès* (cités dans *Umibe no kafuka*) et le roman de Haruki : le résumé de ce dernier que nous proposons ci-dessus permet d'en apprécier la teneur.

⁵³ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 3^{ème} partie, ibid, chapitre 41, p413.

⁵⁴ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 4, p48.

Les enfants regardaient quelque chose.[...] Ils ne regardaient pas ce que nous pouvions voir, mais semblaient regarder quelque chose que nous ne pouvions voir.

Qu'il s'agisse de ces enfants, dont l'un d'eux, Nakata, est l'un des personnages majeurs du roman, ou du jeune Kafka, qui à quinze ans se situe plutôt à la frontière entre enfance et âge adulte, c'est la faculté d'ouverture, de perception qui importe. Un personnage conditionné par son éducation ou son appartenance sociale n'aurait pu percevoir le monde étalé sous ses yeux par l'auteur : il serait resté sur le seuil.

Kafka possède donc par nature cette « volonté d'implication » que Tôru, le héros de *Nejimakidori kuronikuru*, a dû acquérir via force souffrances. Le roman propose au jeune homme une expérience globale de mise en présence aux divers types d'Autres que nous avons présentés en deuxième partie, et cette mise en présence successive jusqu'à la totalité doit lui permettre de percevoir la cohérence du monde et la nécessité d'y rester impliqué. Ainsi, lors de son premier passage dans la cabane au bord de la forêt, sous une pluie battante, fait-il l'expérience d'une unité avec le monde faite de félicité, assez proche de celle vécue par le lieutenant Mamiya dans *Nejimakidori kuronikuru* :

この世界にあって、自分が限りなく公平に扱われているように感じる。ぼくはそのことを嬉しく思う。自分がとつぜん解放されたように感じる。⁵⁵
Je sens que dans ce monde, je suis traité de manière infiniment juste. J'en suis heureux : je me sens comme brusquement libéré.

Plus tard, au moment où un choix semblable à celui qui avait été proposé au héros de *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando* s'offrira à Kafka⁵⁶, il choisit naturellement de retourner dans son monde d'origine. Contrairement au héros solitaire du roman précité, Kafka a fait l'expérience du *lien* : lien avec l'Autre, que cet autre soit humain, vivant ou non (son amie Sakura, Saeki qui lui demande simplement de « ne pas l'oublier »), ou loin au delà de l'humain (la nature toute entière, considérée comme un être vivant à part entière, comme nous le verrons plus loin), le fait est que ce lien inconditionnel crée pour Kafka ce « nouveau monde » dont son double intérieur ne doute pas qu'au réveil, il devienne lui aussi « partie ».

D'autres personnages se révèlent plus proches des archétypes chers à l'auteur. Ainsi, Hoshino est peut être le personnage majeur le moins éloigné du héros murakamien habituel, à la différence fondamentale qu'il est d'abord décrit comme un pur produit de la Société Capitaliste à Haut Rendement : profondément ignorant, à la personnalité et aux goûts peu

⁵⁵ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 15, p237.

⁵⁶ Dans cette ville onirique, qui correspond à la ville supposée exister dans la forêt de *La Fin du Monde* de *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, dans laquelle s'exilent les hommes qui ont refusé de perdre leur âme.

typés, il ne correspond pas exactement au canon du héros murakamien, vestige d'un autre âge, d'une autre culture surnageant vaguement et contre son gré dans la société moderne. Cette différence s'avère finalement décisive, car le fait même qu'Hoshino soit acculturé lui permet, à l'instar de Kafka, d'accepter d'entrer de plein pied dans le nouveau monde que lui propose Nakata : un monde multidimensionnel et mythologique auquel il finira par participer activement (c'est lui qui « ouvrira » puis « refermera » la Pierre, et combattra la créature vermiforme).

Certains personnages, en revanche, sont les incarnations parfaites d'archétypes récurrents chez Haruki : il en va ainsi de madame Saeki, personnage fantômatique à la consistance fluctuante très proche de mademoiselle Shimamoto dans *Kokkyô no minami, Taiyô no nishi* (*Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*), mais également de la fille « sans âme » de la *Fin du Monde* dans *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*. Cependant, une différence fondamentale la distingue de ses « parentes » : si les personnages précités avaient pour effet apparent d'attirer le héros dans un monde intérieur fermé et de l'y maintenir, Saeki au contraire encourage Kafka à retourner à la « réalité ». L'image du personnage est ici bien plus positive. Quant à la relation oedipienne qu'elle entretient avec Kafka, vraisemblablement son fils, elle choque finalement peu : annoncée très tôt par la « malédiction » proférée par son père et les constants rappels à la tragédie grecque, elle finit par prendre une connotation plus symbolique que simplement éthique. Tout comme Kumiko et Tôru devaient passer par les tréfonds les plus obscurs de leur moi pour atteindre la Révélation, Kafka doit accomplir la prophétie pour la transcender et s'en libérer. Cet épisode souligne le caractère de prétexte de l'élément oedipien du récit : comme les quêtes des romans précédents, celle-ci n'a pour but que de mettre le héros face à lui-même, puis au monde.

Il n'est par ailleurs pas innocent que cette prophétie provienne d'un autre personnage typique de l'univers murakamien, celui de l'incarnation du Mal. Elle prend ici les traits du père du héros, décrit dans le roman sous le pseudonyme de Johnny Walker⁵⁷. Comme Wataya Noboru dans *Nejimakidori kuronikuru*, il est l'expression métaphorique du Mal humain ; et comme Wataya Noboru, il est caractérisé par la Volonté de Puissance telle que la définit Nietzsche, constituant son unique raison d'être, qu'il expose de manière très directe à Nakata : il tue des chats et s'empare de leur âme pour ensuite « fabriquer une flûte », qui lui permettra d'attirer et d'amasser « de plus grandes âmes »⁵⁸, lui permettant de fabriquer une plus grande flûte, et ainsi de suite. Ce personnage, plus encore que Wataya Noboru, permet

⁵⁷ Le modèle du personnage de Johnny Walker est vraisemblablement Nicolaï Stavroguine, le héros maléfique des *Démons* de Dostoïevski (1871), roman considéré par Haruki comme « la plus aboutie description littéraire du Mal ». (Entretien publié dans *Shônen kafuka*, *ibid*).

⁵⁸ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, *ibid*, chapitre 16, p242.

à l'auteur de démontrer que sa vision élargie du monde n'est pas uniquement accessible aux « justes » : Johnny Walker est vraisemblablement conscient de l'existence de dimensions autres que celle dans laquelle nous vivons, mais son caractère négatif ne lui permet pas d'en retirer autre chose qu'une voracité accrue. A ce type de personnage, Haruki ne propose pas de salut, l'image du Mal étant avant tout représentée comme obstacle à la Présence au Monde de l'homme.

Nakata est un personnage passionnant car, par nature, il a accès à ce monde élargi que Haruki cherche à décrire. Son caractère de « semi-enfant » induit par son apparent handicap lui ouvre d'autres portes. Ainsi, il est capable de communiquer avec les chats, mais plus généralement :

その底の見えない無明の世界は、その重い沈黙と混沌は、昔からの懐かしい友達であり、今では彼自身の一部でもあった。[...] そこにはすべてがある。⁵⁹
Dans ce monde de ténèbres sans fond, cet épais silence et ce chaos étaient depuis longtemps ses amis intimes, et à présent, ils étaient une part de lui-même. [...] Tout se trouve là.

Pour lui, la réponse au problème du rapport au monde est d'autant plus simple :

すべての中に身を浸せばそれでいいのだ。⁶⁰
Il suffit de se fondre dans le tout.

Cette ouverture totale sur le monde fait ainsi à de nombreuses reprises de Nakata le véritable porte-parole de l'auteur, et le fait qu'il soit handicapé, puis qu'il meure au cours du roman est révélateur d'un message délibéré de celui-ci : comme dans le cas du lieutenant Mamiya dans *Nejimakidori kuronikuru*, la contemplation directe du monde dans sa totalité ne peut laisser indemne. Mamiya y perdra la volonté de vivre. Resté dans l'enfance et non concerné par la problématique du Mal, Nakata peut vivre dans cette totalité alors que pour l'« homme normal », ces moments de présence au monde absolue ne peuvent se prolonger : nous n'avons plus la capacité de les supporter. Ainsi Ôjima explique-t-il à Kafka, ravi de son expérience de contact avec la nature, que « vivre dans la nature n'est pas naturel pour les hommes »⁶¹, qui sont déjà trop éloignés de ce monde originel pour pouvoir s'y fondre à nouveau sans dommage : tout comme un homme affamé trop brusquement nourri peut en mourir. Si la conscience de cette cohérence peut rétablir le lien entre les hommes entre eux, et entre eux et le monde, vivre en elle est impossible. Seuls de brefs et fugitifs

⁵⁹ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 10, p145.

⁶⁰ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 10, p145.

⁶¹ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 17, p265.

moments de « contact » sont possibles, tels qu'ils sont décrits à de nombreuses reprises dans l'œuvre murakamienne.

Il convient également de rapprocher Nakata de toute la famille des personnages dits « à pouvoirs » qui habitent l'œuvre romanesque de Haruki : Kiki, la fille aux oreilles « magiques » de *Hitsuji o meguru bôken* et *Dansu, dansu, dansu* (*Danse, danse, danse*), Yuki, la petite fille aux dons extra-lucides de ce même roman, ou encore le sergent Honda, Les sœurs Kanô et Nutmeg dans *Nejimakidori kuronikuru*, pour n'en citer que les plus représentatifs (nous évitons d'inclure les narrateurs-héros à cette énumération, qui disposent de « pouvoirs » pour des raisons différentes). Tous ces personnages ont pour but de guider les « non éveillés » vers une perception différente de la réalité, sortant enfin de cette « vie unidimensionnelle » que Haruki abhorre par dessus tout. Ainsi, dans *Umibe no Kafuka*, c'est auprès du jeune Hoshino que Nakata, capable de converser avec les chats, de prévoir les orages ou la chute imminente de pluie, de sardines ou de sangsues, joue ce rôle de « guide » : rôle si consciencieusement accompli qu'à sa mort, son « disciple » Hoshino hérite de sa capacité à communiquer avec les félins.

Quant aux autres personnages du roman, plusieurs représentent comme nous l'avons vu plus haut des doubles de l'auteur, alors que d'autres se contentent de jouer le rôle d'intermédiaires pour permettre aux personnages principaux de progresser dans le récit (ceux là sont rarement nommés, et forment en quelque sorte la « valetaille » anonyme mais essentielle qui arpente sans relâche toute l'œuvre de Haruki : les jeunes filles qui aident Nakata à quitter la ville, l'agent de police trop conciliant ou les deux soldats portés disparus en font partie, quoique ces derniers participent également au jeu inter-dimensionnel.) Parmi eux, Ôjima, l'élégant(e) hermaphrodite (on apprendra qu'« il » s'avère être une femme) est assimilable au personnage de Cinnamon dans *Nejimakidori kuronikuru* : légèrement en retrait du récit, il n'en est pas totalement absent mais remplit surtout un rôle technique (narrateur de substitution pour Cinnamon, porte parole de l'auteur pour Ôjima).

Nous avons donc constaté que les personnages du roman peuvent être divisés grossièrement en deux groupes aux fonctions distinctes. Les « émetteurs », qui ont un message à transmettre : une injonction d'ouverture au monde, par la parole lorsqu'ils sont substitués de l'auteur (Ôjima, son frère, le barman amateur de classique, etc.), par leur essence lorsqu'ils représentent eux-mêmes cette ouverture (Nakata) ; et les « récepteurs », dont la mission est avant tout d'écouter ce message puis de l'appliquer ; c'est le cas de Kafka et d'Hoshino. Certains personnages peuvent bien entendu passer d'une catégorie à

l'autre, notamment lorsque c'est directement au lecteur que l'auteur cherche à transmettre un message : il en est ainsi de Nakata, lorsqu'il écoute la démonstration du chauffeur qui lui explique à partir d'exemples simples (la nourriture, etc.) que « tout est lié ». Ce dispositif d'« émission-réception » perpétuel mis en place par Haruki dans ce roman lui permet d'exprimer de manière extrêmement accessible sa vision du monde au jeune héros (c'est donc un dispositif qui entre dans le cadre du *bildungsroman*) et au lecteur. Nous concluerons en résumant brièvement cette vision du monde.

3. Un monde

Avant d'aborder les « autres mondes » décrits par Haruki, attardons-nous sur son évocation du monde « unidimensionnel » qui est le point de départ de ses récits.

Ce monde-ci est avant tout celui des hommes : il est caractérisé par leur incapacité à communiquer, que nous avons déjà longuement abordée, et par l'absence de « sensation d'être au monde ». Dans *Nejimakidori kuronikuru*, la dimension historique entre en jeu pour poser le problème du Mal ainsi que du rapport des hommes à leur passé. Cette dimension est également présente dans *Umibe no kafuka*, à travers l'évocation de l'« incident d'Owan » (fictif mais directement lié à la seconde guerre mondiale et aux bombardements américains entre 1944 et 1945, voire, plus symboliquement, à l'affaire de l'attentat au sarin du métro de Tôkyô de mars 1995, l'hypothèse du gaz étant évoquée pour expliquer l'incident) ou du procès du nazi Adolf Eichmann⁶², dont le jeune Kafka lit le compte rendu. La problématique du rapport à l'histoire dans le Japon moderne, particulièrement chez les jeunes est également évoquée, notamment à travers cette conversation entre Nakata et un Hoshino incrédule :

「その頃は日本はアメリカに占領されておりました、エノシマの海岸はアメリカの兵隊さんでいっぱいでありました。」

「嘘だろう」 [...] 「日本がアメリカに占領されるわけがないじゃないか」⁶³

- A cette époque, le Japon était occupé par les Etats-Unis, et la côte d'Enoshima était pleine de soldats américains.

- C'est une blague ?! [...] En quel honneur le Japon aurait été occupé par les USA ?

Le thème du Mal est condensé dans le personnage de Johnny Walker, comme nous l'avons évoqué plus haut, alors que le rapport à l'« Autre social » tel qu'il était présenté par exemple

⁶² Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 15, p226.

⁶³ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 22, p373.

dans *Dansu, dansu, dansu*, *dansu* est ici plus effacé, le récit limitant finalement les interactions des personnages avec le monde social au profit d'interactions avec l'Autre humain ou non-humain. Ces interactions permettent à Haruki de développer des connexions progressives entre différents niveaux de réalité, à l'instar des procédés employés dans ses romans précédents et de nombreuses nouvelles.

Ce « monde unifié » tel que le conçoit et le décrit Haruki présente plusieurs caractéristiques communes à la majorité des romans et nouvelles dans lesquelles il apparaît.

Il propose généralement une superposition de réalités parallèles, accessibles via certains points de passage spécifiques qui peuvent être des lieux, des êtres ou des objets : la Pierre du Seuil dans *Umibe no kafuka*, les crânes de licornes dans *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*, le puits dans *Nejimakidori kuronikuru*⁶⁴, le « tournant aux vibrations maléfiques » dans *Hitsuji o meguru bôken* ou l'ascenseur de l'Hôtel du Dauphin dans *Dansu, dansu, dansu*, pour n'en citer que quelques-uns. Ces points de passage mènent à des mondes parallèles qui peuvent être extérieurs au personnage qui les visite (comme la pièce dans laquelle se terre l'Homme-Mouton de *Dansu, dansu, dansu* ou la ville des Limbes de *Umibe no kafuka*), ou intérieurs (la ville de *La Fin du Monde* dans *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando*) : la plupart du temps, il est possible de faire de ces mondes une lecture fantastique ou psychologique, et de les placer indifféremment dans une dimension parallèle à notre réalité ou dans l'inconscient des personnages qui s'y rendent. Le fait qu'Haruki permette toujours cette distinction en limite finalement l'importance intrinsèque : ces « mondes parallèles », qu'ils nous soient intérieurs ou extérieurs, présentent avant tout la caractéristique d'être à priori inaccessibles à notre perception « unidimensionnelle » d'hommes modernes qui « aiment être enchaînés »⁶⁵.

Pourtant, ces mondes existent. Ou plutôt, ils sont une partie de ce tout cohérent et unifié qu'est le monde, que nous ne parvenons simplement pas à saisir. Ce *panlogisme*⁶⁶ se

⁶⁴ Le motif du puits apparaît dans de nombreuses œuvres, notamment *1973 nen no pinbôru*, *Noruei no mori*, *Supûtoniku no koibito*, *Nejimakidori kuronikuru* et *Umibe no kafuka* : il s'agit d'un motif récurrent chez Haruki, reliant monde intérieur et extérieur, lumières et ténèbres, sous-sol et surface.

⁶⁵ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 33, p153.

⁶⁶ Terme forgé par J. E. Erdman pour caractériser la logique de Hegel selon laquelle « le réel est totalement intelligible » à travers « la synthèse finale et absolue de l'Esprit [*Geist*] ». Les œuvres de Hegel sont régulièrement citées dans les romans de Haruki. Ainsi, dans *Umibe no kafuka*, la jeune prostituée explique à Hoshino le concept hégélien de « conscience de soi » et du rapport à l'Autre, ainsi que les théories de Bergson (défenseur notamment de l'idée vitaliste de l'*élan vital* dans la nature) sur le temps (chapitre 28, p79).

manifeste également dans les descriptions aux connotations shintoïstes⁶⁷ que Haruki fait des éléments naturels : les animaux sont chez lui des êtres à part entière qui n'ont rien à envier aux humains : ils peuvent communiquer (les chats, et dans une moindre mesure les chiens dans *Umibe no kafuka*), ils possèdent divers pouvoirs (le mouton de *Hitsuji o meguru bôken*, les licornes de *La Fin du Monde*), lorsqu'ils ne contrôlent pas « tout simplement » la bonne marche du monde (l'Oiseau serre-vis dans *Nejimakidori kuronikuru*).

Plus généralement, qu'il s'agisse de la « famille canard »⁶⁸ ou des animaux du zoo de *Nejimakidori kuronikuru*, du vieil éléphant de la nouvelle *Zô no shômetzu* (*L'éléphant s'évapore*)⁶⁹, des kangourous de *Kangarû biyori* (Un jour parfait pour le kangourou)⁷⁰ ou simplement des innombrables chats qui parcourent l'œuvre de Haruki⁷¹, même les animaux « normaux » sont décrits avec une certaine déférence amusée, une certaine intimité qui leur confère une place non pas inférieure à l'homme, mais équivalente, voire le plus souvent supérieure.

Cet animisme ne se limite pas au règne animal : le règne végétal est lui aussi considéré comme *vivant* au même titre que l'humain. Ainsi, quand le jeune Kafka explore la forêt, il tente de « parler avec elle », et finit par réaliser :

ここにある森は結局のところ、僕自身の一部なんじゃないか [...]。⁷²
Finalement, cette forêt n'est-elle pas une partie de moi [...] ?

⁶⁷ Dans son acception animiste originelle, et non celle du « courant impérial ». Le Shinto dans son aspect culturel est encore très populaire au Japon, et des temples Shinto apparaissent plusieurs fois dans *Umibe no kafuka*, à l'occasion notamment d'une scène assez cocasse donnant une indication sur le regard que porte l'auteur sur cet ensemble de croyances ancestrales particulier au Japon. Ainsi, alors que le mystérieux Colonel Sanders indique au jeune Hoshino l'emplacement de la fameuse Pierre du Seuil, au fond du jardin d'un temple Shinto, et lui enjoint de l'emporter, celui-ci se récrie « Il vaut mieux ne pas y toucher : on risque une malédiction. Mon grand père m'a toujours dit que s'il y avait une chose à respecter, c'était bien les temples Shinto » [chapitre 30, p99].

⁶⁸ Cette scène de la « famille canard » (*Ahiru no hitotachi* アヒルのヒトたち), au chapitre 38 de la 3^{ème} partie de *Nejimakidori kuronikuru* dans laquelle Kasahara May s'interroge sur « ce que font les canards quand l'étang gèle » est une reprise directe d'une scène de *Attrape-cœurs* de Salinger, dans laquelle le jeune Holden Caulfield se pose la même question : un hommage très appuyé, mais avant tout un retour progressif à l'innocence à la fin d'une œuvre relativement dure, caractérisée par la violence et l'image du Mal.

⁶⁹ Murakami Haruki, *Zô no shômetzu*, nouvelle incluse dans le recueil *Pan.ya saishûgeki*, 1986, ibid.

⁷⁰ Murakami Haruki, *Kangarû biyori*, nouvelle incluse dans le recueil éponyme, 1983, ibid.

⁷¹ Le chat occupe une place relativement réduite dans l'imaginaire japonais. Selon la légende, à l'instar du serpent, il ne serait pas venu aux funérailles du Bouddha, ce qui expliquerait sa réputation contrastée. En quelque sorte, un marginal parfaitement à sa place parmi les nombreux marginaux peuplant l'œuvre de Haruki, qui lui voue depuis son enfance une affection particulière. Le chat tient une fois de plus une part importante dans *Umibe no Kafuka*, où il prend enfin la parole, tel le matou du grand Sôseki.

⁷² Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 43, p301.

Un peu plus tôt, il avait senti des arbres qu'il entaillait « souffrir et hurler leur douleur »⁷³, et s'était repris alors qu'il réfléchissait aux plantes : « les plantes qui sont ici...non, qui *vivent* ici »⁷⁴.

Même le minéral acquiert la vie. Nakata et Hoshino « parlent » à la Pierre du Seuil, alors que la fameuse « maison vide » de *Nejimakidori kuronikuru* est décrite comme un être vivant par Kasahara May⁷⁵ : son « expression » avait changé depuis que ses occupants avaient vidé les lieux, elle était à présent « triste comme un chien abandonné ».

Ces êtres ne vivent pas dans des dimensions fermées et indépendantes. A l'instar des passages inter-réalités qu'empruntent les personnages des romans, des connexions se forment aisément entre les dimensions respectives des différentes créatures peuplant l'univers murakamien. Ainsi, il n'y est pas rare de recevoir la visite d'une otarie démarchant au porte à porte pour la « fête annuelle » de ses compatriotes⁷⁶, ou un courageux crapaud sauver incognito la ville de Tôkyô⁷⁷. Dans cet univers, tout est communication : si les causes ne semblent plus s'enchaîner parfaitement aux conséquences⁷⁸, c'est que nous sommes incapables de percevoir le lien entre elles. Récits, événements, créatures, objets et temporalités se multiplient à l'infini dans un chaos apparent, mais ce n'est que pour suggérer à contrario une cohérence souterraine et invisible – mais perceptible, sensible en de rares occasions –. Seul le concept du Mal semble réfractaire à cette Création, clairement désigné comme une tare exclusivement humaine et générée par l'homme, l'éloignant un peu plus, si besoin était, de cette *panharmonie universelle*.

Pour accentuer l'effet de fusion entre ces différentes dimensions du monde, Haruki utilise également de manière soutenue la figure de la métaphore. En rapprochant indifféremment sensations, habitudes ou morphotypes humains avec des objets inanimés, des éléments du règne animal, végétal ou minéral dans toutes les combinaisons imaginables, Haruki fait disparaître la frontière existant à priori entre les éléments comparés, et accentue l'impression

⁷³ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 41, p280.

⁷⁴ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 15, p231.

⁷⁵ Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 3^{ème} partie, ibid, chapitre 30, p290.

⁷⁶ Murakami Haruki, 「あしか祭り」, *Ashika matsuri* (La fête des otaries), nouvelle incluse dans le recueil *Kangarû biyori*, 1983, ibid.

⁷⁷ Murakami Haruki, *Kaeru-kun, Tôkyô o sukuu*, nouvelle incluse dans le recueil *Kami no kodomotachi ha mina odoru*, 2000, ibid.

⁷⁸ Le rôle du colonel Sanders, être se définissant comme un « concept transcendant », assez proche de l'Oiseau serre-vis de *Nejimakidori kuronikuru*, est justement de s'assurer que les « conséquences suivent bien les causes », tel qu'il l'explique à Nakata au chapitre 30 d'*Umibe no kafuka* (ibid, p97).

d'une interconnexion originelle entre eux, donnant ainsi du monde l'image d'une « sphère où tout conspirerait à achever une sorte d'ensemble harmonique, polyphonique. »⁷⁹

Ainsi, dans *Umibe no kafuka* :

雲が吸音材のようになって、地上の様々な音を吸い込んでしまっている。⁸⁰

Les nuages, semblables à des matériaux d'insonorisation, finissent par avaler les divers sons du monde.

Dans *Nejimakidori kuronikuru*, ce type de comparaisons est particulièrement présent, même s'il n'est pas toujours employé dans un contexte positif :

彼女の両親の反応はひどく冷たいものだった。まるで世界中の冷蔵庫のドアが一度に開け放たれたみたいだった。

La réaction de ses parents fut glaciale. Comme si les portes de tous les réfrigérateurs du monde avaient été ouvertes en même temps.

Ou encore :

グレイのシャツを着て暗闇の中でじっとうずくまっていると、彼女はまるで間違った場所に置き去りにされた荷物のように見えた。

Accroupie dans le noir avec sa chemise grise, on aurait dit une valise abandonnée au mauvais endroit.

Voire :

ハリガネ虫の夫婦が避妊知識を持たないのと同じように、僕も予定というものを持たないのだ。⁸¹

Tout comme les couples de ténias n'ont aucune connaissance des méthodes contraceptives, je n'ai moi non plus aucun programme défini.

Dans *Nejimakidori kuronikuru*, toujours, les éléments naturels sont souvent utilisés pour accompagner les sentiments des hommes, leur apporter en réconfort ce « lien » perdu entre eux :

僕らははときどき窓の外の雨を見た。それが長年にわたる我われの共通の知人であるみたいに。⁸²

De temps en temps, nous regardions la pluie par la fenêtre. Comme s'il s'était agi d'une vieille connaissance commune.

Nous pourrions poursuivre indéfiniment cette énumération, mais nous nous en tiendrons à ces quelques exemples⁸³. Précisons simplement qu'à contrario, ces images se font moins

⁷⁹ Nicolas Bouvier, *Routes et déroutés*, in Nicolas Bouvier, *Œuvres Complètes*, éditions Gallimard, Paris : 2004, p20. Nicolas Bouvier est un écrivain-voyageur suisse. Il a passé plusieurs années au Japon et propose dans ses œuvres une vision du monde extrêmement proche de celle de Murakami Haruki.

⁸⁰ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 25, p21.

⁸¹ Ces trois métaphores sont tirées de la sélection proposée par Numano Mitsuyoshi dans son étude *Murakami Haruki ha sekai no « ima » ni tachimukau*, in *Murakami Haruki Sutadizu* 4, ibid, p18.

⁸² Murakami Haruki, *Nejimakidori kuronikuru*, 3^{ème} partie, ibid, chapitre 25, p241.

nombreuses lorsque l'auteur s'attache à un style « réaliste » destiné le plus souvent à présenter une expérience de rapport à l'Autre-humain. L'exemple le plus significatif de cette tendance est sans conteste *Noruei no mori*, dont les personnages souffrent de bout en bout de ce « manque de présence au monde » que nous avons déjà évoqué : ainsi, ils ne peuvent percevoir cette cohérence interne chère à l'auteur, et la relative absence de métaphores « de rapprochement » vient souligner ce manque, qui contribue à l'image très sombre des relations humaines « déconnectées » que s'attache à décrire le roman. Dans les romans ultérieurs à *Supûtoniku no koibito*, la métaphore souffre de la volonté affirmée de l'auteur de simplifier son discours, et se fait donc moins présente, mais n'en disparaît pas pour autant. Le fait est que Haruki a découvert, depuis ses premières œuvres qui « grouillaient » littéralement de comparaisons, d'autres moyens de faire ressentir au lecteur cette cohérence interne du monde⁸⁴.

Cette vision animiste et « panlogique » est secondée par une vision mythologique plus commune, cherchant à redonner à l'homme un sens du sacré perdu : ainsi Ôjima explique-t-il au jeune Kafka que si « les ténèbres du monde extérieur » (le mythe et la magie) ont disparu, « ceux de l'âme subsistent tels quels »⁸⁵.

Ces ténèbres, ou cette « insuffisance centrale de l'âme » qui constitue le noyau de la thématique psychologique de l'œuvre murakamienne et fait réaliser aux personnages de Haruki, parfois littéralement comme le jeune Kafka ici :

僕はうつろな人間なのだ。僕は実体を食い破っていく空白なんだ。⁸⁶
Je suis un être vide. Je suis un néant qui se dévore lui-même.

Mais c'est par delà cette prise de conscience, puis à travers le renoncement, le détachement proches des enseignements bouddhiques⁸⁷ qui les caractérise que les héros fatigués de

⁸³ Pour une analyse plus précise du rôle de la métaphore dans l'œuvre de Murakami Haruki, voir Anne Bayard-Sakai, *D'un monde à l'autre : la métaphore dans l'œuvre de Murakami Haruki*, in *Le vase de Béryl*, idem, p253.

⁸⁴ Il convient ici de mentionner également la musique, qui joue un rôle équivalent. Parmi les centaines de références musicales parsemant l'œuvre de Haruki, citons les exemples du roman *Kokkyô no minami, taiyô no nishi*, avec la chanson *Pretend* de Nat King Cole ou *South of the Border* qui lui prête son titre, et la chanson *Umibe no kafuka* composée par le personnage de Saeki dans le roman éponyme, dont textes et arrangements symphoniques jouent un rôle essentiel dans la « partition » du récit, ou les pièces classiques qui fournissent les titres des trois parties de *Nejimakidori kuronikuru*.

⁸⁵ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 23, p389.

⁸⁶ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 41, p284. Le jeune Kafka n'est bien évidemment pas le seul, cette réflexion étant récurrente chez les personnages de Haruki. Citons juste l'exemple du recueil *Kami no kodomotachi ha mina odoru* (ibid), dans lequel les personnages principaux de *chaque* nouvelle livreront la même affirmation, dans des termes pratiquement identiques.

Haruki accèdent finalement à une révélation qui n'apparaît certes qu'en *négatif*⁸⁸. Quand le voyage intérieur s'achève, aucun problème matériel n'est résolu, aucun « trésor » n'est trouvé, mais l'expérience d'un monde unifié liant animé et inanimé, conscient et inconscient qu'il a vécue crée chez le héros un nouvel élan. Il retourne certes au monde, mais non pas ce monde « unidimensionnel » peuplé de chimères et d'intérêts factices : il s'agit d'un nouveau monde, le *vrai*.

目が覚めたとき、君は新しい世界の一部になっている。⁸⁹
Au réveil, tu seras devenu une partie d'un nouveau monde.

A la conclusion des multiples expériences de mise en présence de ses Sujets à l'Autre multiple pour tenter de les relier à lui, puis au monde, Haruki propose une *panharmonie universelle* : la cohérence des êtres, des choses, de l'espace et du temps qui les relie dans le récit, et la sensation diffuse et fugitive d'en être une partie qui peut seule soigner le mal dont souffrent les hommes. En définitive, ce que nous montre Haruki, c'est ce « visage du monde qui nous est dérobé, qu'on peut apprendre à palper par petites touches, et qui repose dans une sorte d'harmonie parfaite. »⁹⁰

⁸⁷ Katô Norihiro 加藤典弘, dans un entretien avec Shimamori Michiko 島森路子, 「村上春樹の立っている場所」 *Murakami Haruki no tatteiru basho* [La place de Murakami Haruki], in *Murakami Haruki*, collection *Gunzô~Nihon no sakka* volume 26, ibid, p18, remarque que le grand-père de Murakami Haruki est un moine bouddhiste, et relève les correspondances entre l'œuvre de Haruki et l'esprit du bouddhisme zen.

⁸⁸ Chez Haruki, « les bonnes nouvelles sont murmurées », comme le rappelle le titre du dernier chapitre de *Nejimakidori kuronikuru*, 2^{ème} partie, qui à l'origine devait clore le roman au moment où Tôru percevait la « révélation » lui permettant de retrouver la trace de son épouse.

⁸⁹ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 49, p429

⁹⁰ Nicolas Bouvier, *Routes et déroutes*, in *Œuvres Complètes*, idem, p20.

CONCLUSION

Chacun des êtres humains de ce monde est rigoureusement seul,

...mais à travers les archétypes de nos mémoires, nous sommes tous reliés et un.¹

La solitude, ce mal qui sous-tend toute l'œuvre de Haruki depuis son premier article dans un journal de son université ; l'incommunicabilité, absence de contact entre les hommes, qui engendre mal-être et sensation de flottement permanent, cette absence de présence au monde liée à notre *insuffisance centrale de l'âme*.

Haruki fait d'abord le diagnostic du mal : ses premières œuvres s'attachent au Sujet. L'« enflure du sujet » relevée par Karatani Kôjin² y est donc naturelle : il n'y a pas ou très peu de mise en présence à l'Autre, seule susceptible de délimiter des bornes à l'épanchement du « Sujet transcendantal » kantien décrit par Haruki dans *Kaze no uta o kike* (Ecoute le chant du vent) et *1973 nen no pinbôru* (Le flipper de 1973).

L'auteur engage alors un processus de mise en présence du Sujet à l'Autre, cherchant à déterminer les modalités de cette incommunicabilité qui ronge le Sujet, à la recherche de solutions pour le rallier au monde. Mise en présence à l'Autre-humain dans *Noruei no mori* (*Norwegian Wood*), *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* (*Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*) ou *Supûtoniku no koibito* (*Les amants du spoutnik*), sous divers angles et diverses « durées d'exposition », puis mise en présence à d'autres formes d'altérité : Autre Moi dans *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando* (*La fin du monde et le hard boiled wonderland*), Autre fantastique dans *Hitsuji o meguru bôken* (*En quête du mouton*) et Autre social dans *Dansu, dansu, dansu* (*Danse, danse, danse*).

¹ Murakami Haruki, *Umibe no kafuka*, ibid, chapitre 12, p165.

² Karatani Kôjin, *Murakami Haruki no "fûkei"*, in *Murakami Haruki Sutadîzu* 1, ibid, p102 à 115.

L'œuvre de Haruki est donc une course effrénée à l'accumulation d'Autres à mettre en présence au Sujet moderne. Le démiurge Haruki tente toutes les expériences pour réveiller, soigner ses créatures : proposant dans chaque nouvelle, dans chaque roman, un nouvel Autre à leur confronter, mêlant dans ces derniers, le plus souvent simultanément, un nombre croissant d'altérités diverses.

La mise en application maximale de cette mise en présence à des formes d'Autres toujours plus multiples, toujours plus multiformes entraîne l'auteur dans une quête effrénée du *Roman total*, qui proposerait à ses protagonistes l'expérience de mise en présence absolue.

A la conclusion de ce processus progressif de mise en situation d'interaction se dessine la description d'un monde multiple et profondément chaotique, et la démonstration finalement accomplie, particulièrement dans les romans *Nejimakidori kuronikuru* (Chroniques de l'oiseau serre-vis) et *Umibe no kafuka* (Kafka sur la rive), d'une cohérence interne, invisible et néanmoins intrinsèque à ce chaos apparent que constitue ce monde.

Dans de rares moments d'unité, l'homme peut saisir cette cohérence : si cette révélation peut le détruire (lorsqu'elle est viciée par le Mal inhérent à l'humain et à son Histoire), sa grâce peut aussi le sauver, le rallier à un monde dont il semblait s'être inexorablement détaché, restaurant sa *volonté d'implication* au présent.

Mais l'absence de contact *conscient* entre Sujet et Autre entraîne un semi-échec, la guérison finale n'étant toujours que partielle : il s'agit de l'état d'ataraxie, de « semi-nirvana » atteint généralement par le protagoniste principal en fin de roman. Cet état ne correspond cependant pas à cette « négation du vouloir-vivre » qui caractérise, par exemple, le nirvana de Schopenhauer, puisque les protagonistes ne renoncent pas : ils se contentent désormais « d'être au monde », dans un DA SEIN lucide mais néanmoins porteur d'espoir, où la pulsion de vie finit par dominer la pulsion de mort.

Cette cohérence s'apparente à la magie oubliée par l'homme moderne de la « Société Capitaliste à Haut Rendement », magie qui n'est jamais que la manifestation de la *volonté d'ouverture* de l'homme à son environnement : elle porte en elle un élan post-vitaliste, un souffle ludique et chaleureux qui apaise jusqu'au lecteur, invité à participer d'un monde romanesque dont Haruki le fait naturellement partie prenante et agissante, cellule vivante unie aux cellules du roman par le tissu organique de l'écriture.

Nous touchons ici au but ultime du roman, qui par-dessus tout, pour détourner les mots d'un autre *passer*, « demande qu'auteur et lecteur sachent aussi s'unir dans le corps mystique des Ecritures terrestres. »³.

³ Umberto Eco, *De la littérature*, idem, p298. Umberto Eco est titulaire de la chaire de sémiotique et directeur de l'Ecole supérieure des sciences humaines à l'Université de Bologne. Il est également romancier et a publié, entre autres, le *Pendule de Foucault* (1988) et *L'île du jour d'avant* (1994).

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES EN JAPONAIS

Ouvrages de base (œuvres romanesques de Murakami Haruki)

MURAKAMI Haruki 村上春樹, **Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989** 「村上春樹全作品 1979-1989」 (Murakami Haruki, Œuvres Complètes 1979-1989), 8 volumes, éditions Kôdansha 講談社, Tōkyō.

Volume I, 1990.

- Contient les romans *Kaze no uta o kike* 「風の歌を聴け」 (Ecoute le chant du vent) et *1973 nen no pinbōru* 「1973年のピンボール」 (Le flipper de 1973).
- Cahier annexe (*Jisaku o kataru* 「自作を語る」 « Raconter son œuvre »): *Daidokoro no tēburu kara umareta shōsetsu* 「台所のテーブルから生まれた小説」 (Les romans nés à la table de la cuisine).

Volume II, 1990.

- Contient le roman *Hitsuji o meguru bōken* 「羊をめぐる冒険」 (En quête du mouton).
- Cahier annexe : *Atarashii shuppatsu* 「新しい出発」 (Un nouveau départ).

Volume III, 1990.

- Contient les recueils de nouvelles *Chūgoku yuki no surō bōto* 「中国行きのスロウ・ボート」 (*Un cargo pour la Chine*) et *Hotaru-naya o yaku, sono ta no tanpen* 「蛍・納屋を焼く, その他の短編」 (Luciole – Brûler des granges, et autres nouvelles).
- Cahier annexe : *Tanpen shōsetsu he no kokoromi* 「短編小説への試み」 (S'essayer aux nouvelles).

Volume IV, 1990.

- Contient le roman *Sekai no owari to hādo boirudo wandārando* 「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」 (La fin du monde et le hard-boiled wonderland).
- Cahier annexe : *Hajimete no kakioroshi shōsetsu* 「はじめての書き下ろし小説」 (Premier roman publié directement en volume relié).

Volume V, 1991.

- Contient les recueils de nouvelles *Kangarū biyori* 「カンガルー日和」 (Un jour parfait pour le kangourou) et *Kaiten mokuba no deddo hito* 「回転木馬のデッド・ヒート」 (Course acharnée sur carrousel).
- Cahier annexe : *Hosoku suru monogatari gun* 「補足する物語群」 (Extension du domaine romanesque).

Volume VI, 1991.

- Contient le roman *Noruegi no mori* 「ノルウェイの森」 (*Norwegian Wood*).
- Cahier annexe : *Hyaku pāsento riarizumu he no chōsen* 「100パーセント・リアリズムへの挑戦」 (Le défi du réalisme total).

Volume VII, 1991.

- Contient le roman *Dansu, dansu, dansu* 「ダンス・ダンス・ダンス」 (*Danse, danse, danse*).
- Cahier annexe : *Hitsuji otoko no monogatari o motomete* 「羊男の物語を求めて」 (A la recherche d'une histoire de l'Homme-Mouton).

Volume VIII, 1991.

- Contient le recueil de nouvelles *Pan.ya saishûgeki* 「パン屋再襲撃」 (*La seconde attaque de boulangerie*) et la nouvelle inédite *Hitokui neko* 「人食い猫」 (*Les chats mangeurs d'homme*).
- Cahier annexe : *Aratanaru shidô* 「新たなる始動」 (*De nouvelles pistes*).

MURAKAMI Haruki, ***Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000*** 「村上春樹全作品 1990-2000」 (Murakami Haruki : Œuvres Complètes 1990-2000), 7 volumes, éditions Kôdansha 講談社, Tôkyô.

Volume I, 2002.

- Contient les recueils de nouvelles *TV pîpuru* 「TV ピーブル」 (*TV people*) et *Yoru no kumozaru* 「夜のくもざる」 (*Les singes-araignées de la nuit*), ainsi que les *notes de l'auteur*.

Volume II, 2003.

- Contient les romans *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* 「国境の南、太陽の西」 (*Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*) et *Supûtoniku no koibito* 「スプートニクの恋人」 (*Les amants du spoutnik*), ainsi que les *notes de l'auteur*.

Volume III, 2003.

- Contient les recueils de nouvelles *Rekishinton no yûrei* 「レキシントンの幽霊」 (*Les fantômes de Lexington*) et *Kami no kodomotachi ha mina odoru* 「神の子どもたちはみな踊る」 (*Et dansent tous les enfants de dieu*), ainsi que les *notes de l'auteur*.

Volume IV, 2003.

- Contient les 1^{ère} et 2^{ème} parties du roman *Nejimakidori kuronikuru* 「ねじまき鳥クロニクル」 (*Chroniques de l'oiseau serre-vis*), ainsi que les *notes de l'auteur*.

Volume V, 2003.

- Contient la 3^{ème} partie du roman *Nejimakidori kuronikuru* 「ねじまき鳥クロニクル」 (*Chroniques de l'oiseau serre-vis*), ainsi que les *notes de l'auteur*.

Volume VI, 2003.

- Contient le recueil d'interviews *Andâguraundo* 「アンダーグラウンド」 (*Underground*), ainsi que les *notes de l'auteur*.

Volume VII, 2003.

- Contient les recueils d'interviews *Yakusoku sareta basho de* 「約束された場所で」 (*A l'endroit promis*) et *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni ai ni iku* 「村上春樹、河合隼雄に会いに行く」 (*Murakami Haruki, à la rencontre de Kawai Hayao*), ainsi que les *notes de l'auteur*.

MURAKAMI Haruki, ***Umibe no kafuka*** 「海辺のカフカ」 (*Kafka sur la rive*), roman, en deux volumes aux éditions Shinchôsha 新潮社, Tôkyô : 2002.

Œuvres non romanesques de Murakami Haruki

MURAKAMI Haruki, ***Hiizuru kuni no Kôba*** 「日出る国の工場」 (*Les usines du pays du soleil levant*), éditions Heibonsha 平凡社, Tôkyô : 1987.

MURAKAMI Haruki, Shibata Motoyuki 柴田元幸, ***Hon.yaku yawa*** 「翻訳夜話」 (*Conversations sur la traduction*), éditions Bungeishunjû 文藝春秋, Tôkyô : 2000.

MURAKAMI Haruki, *Shônen kafuka* 「少年カフカ」 (Le jeune Kafka), éditions Shinchôsha 新潮社, Tôkyô : 2003. Interview de l'auteur en début de volume (pages non numérotées).

Ouvrages de recherche sur Murakami Haruki

HIRANO Yoshinobu 平野芳信, *Murakami Haruki to « saisho no otto no shinu monogatari »* 「村上春樹と《最初の夫の死ぬ物語》」 (Murakami Haruki et « l'histoire de la mort du 1^{er} mari »), éditions Kanrin shobô 翰林書房, Tôkyô : 2001.

IMAI Kiyoto 今井清人 (collectif), *Murakami Haruki, —OFF no kankaku—* 「村上春樹、—OFF の感覚—」 (Murakami Haruki, sensation OFF), Kokuken syuppan 国研出版, Tôkyô : 1990.

INOUE Yoshio 井上義夫, *Murakami Haruki to Nihon no « kioku »* 「村上春樹と日本の『記憶』」 (Murakami Haruki et la « mémoire » du Japon), éditions Shinchôsha 新潮社, Tôkyô : 1999.

KATÔ Norihiro 加藤典洋 (collectif), *Murakami Haruki* 「村上春樹」, collection *Gunzô nihon no sakka 26* 「群像日本の作家」, éditions Shogakukan 小学館, Tôkyô : 1997.

Les articles suivants ont été particulièrement utilisés :

- KATÔ Norihiro 加藤典弘, SHIMAMORI Michiko 島森路子, *Murakami Haruki no tatteiru basho* 「村上春樹の立っている場所」 (La place de Murakami Haruki), p14.
- MIURA Masashi 三浦雅士, *Murakami Haruki to kono jidai no rinri* 「村上春樹とこの時代の倫理」 (Murakami Haruki et la morale de notre époque), p30.
- WATANABE Kazutami 渡辺一民, *Kaze to yume to furusato* 「風と夢と故郷」 [Vent, rêve et *furusato*], p48.
- IGUCHI Tokio 井口時男, *Dentatsu to iu dekgoto* 「伝達という出来事」 (Communiquer), p62.
- KAWAMURA Jirô 川村二郎, *Hitsuji o meguru bôken* 「羊をめぐる冒険」, p163.
- SUZUMURA Kazunari 鈴村和成, NUMANO Mitsuyoshi 沼野充義, « *Nejimakidori* » *ha doko he tobu ka* 「「ねじまき鳥」はどこへ飛ぶか」 (Où s'envole l'Oiseau serre-vis ?), p248.

KATÔ Norihiro 加藤典洋, *Murakami Haruki ierô pêji - Sakuhin betsu 1979-1996* 「村上春樹イエローページ - 作品別 (1979~1996)」 (Murakami Haruki, les Pages Jaunes – par œuvres : 1979-1996), éditions Arechi shuppansha 荒地出版社, Tôkyô : 1996.

KIMATA Satoshi 木股知史 (collectif), *Murakami Haruki* 「村上春樹」, collection *Nihon bungaku kenkyû ronbun shûsei 46* 「日本文学研究論文集成 46」, éditions Wakakusa shobô 若草書房, Tôkyô, 1998.

KURITSUBO Yoshiki 栗坪良樹, TSUGE Teruhiko 柘植光彦 (collectif), série *Murakami Haruki sutadîzu* 「村上春樹スタディーズ」 (Murakami Haruki Studies), volumes 1 à 5, éditions Wakakusa shobô 若草書房, 1999.

Les articles suivants ont été particulièrement utilisés :

Volume 1 (traite des romans *Kaze no uta o kike*, 1973 *nen no pinbôru*, *Hitsuji o meguru bôken*, ainsi que des recueils de nouvelles *Chûgoku yuki no surôbôto* et *Kangarû biyori*) :

- KAWAMOTO Saburô 川本三郎, *1980 no nô jenerêshion* 「一九八〇年のノー・ジェネレーション」 (La « No Generation » de 1980), p82.
- KARATANI Kôjin 柄谷行人, *Murakami Haruki no" fûkei"* 「村上春樹の＜風景＞」 (Le « paysage » chez Murakami Haruki), p99.
- IMAI Kiyoto 今井清人, *Hitsuji o meguru bôken* 「羊をめぐる冒険」, p161.
- NAKAMURA Mihaaru 中村三春, *Kaze no uta o kike, 1973 nen no pinbôru, Hitsuji o meguru bôken, Dansu, dansu, dansu yonbusaku no sekai* 「風の歌を聴け」、「1973年のピンボール」、「羊をめぐる冒険」、「ダンス・ダンス・ダンス」四部作の世界」, p194.
- KASAI Kiyoshi 笠井潔, *Toshi kankaku to iu inpei* 「都市感覚という隠蔽」 (La sensibilité urbaine comme dissimulation), p207.

Volume 2 (traite des romans *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando* et *Dansu, dansu, dansu* ainsi que des recueils de nouvelles *Kaiten mokuba no deddo hîto* et *Pan.ya saishûgeki*) :

- SUZUMURA Kazunari 鈴村和成, *Mada/sude ni* 「未だ／既に」 (Encore/déjà), p13.
- WADA Hirofumi 和田博文, *Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando ron* 「『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』論」, p56.
- KANNO Akimasa 菅野昭正, *Owari kara no messêji* 「終わりからのメッセージ」 (Le message commençant par la fin), p119.

Volume 3 (traite des romans *Noruwei no mori*, *Kokkyô no minami*, *taiyô no nishi* et des recueils de nouvelles *Hotaru – naya o yaku, sono ta no tanpen* et *TV pîpuru*) :

- KAWAMURA Minato 川村湊, « *Noruwei no mori* » de *mezamete* 「＜ノルウェイの森＞で目覚めて」 (Se réveiller dans la *Forêt de Norvège*), p13.
- TAKEDA Seiji 竹田青嗣, « *Ren.ai shôsetsu* » no *kûkan* 「《恋愛小説》の空間」 (L'espace du « roman d'amour »), p21.
- IMAI Kiyoto 今井清人, *Noruwei no mori* 「ノルウェイの森」, p86.

Volume 4 (traite du roman *Nejimakidori kuronikuru* et du recueil d'interviews *Andâguraundo*)

- NUMANO Mitsuyoshi 沼野充義, *Murakami Haruki ha sekai no « ima » ni tachimukau* 「村上春樹は世界の「いま」に立ち向かう」 (Murakami Haruki face au présent du monde), p13.
- SHIGEOKA Tôru 重岡徹, *Nejimakidori kuronikuru ron* 「『ねじまき鳥クロニクル』論」, p39.
- KAZAMA Yoshihiko 風丸良彦, « *Modokashisa* » to *iu kyôki* 「『もどかしさ』という凶器」 (L'arme de l'impatience), p62.

Volume 5 (traite du roman *Supûtoniku no koibito*).

Murakami Haruki kenkyûkai 村上春樹研究会 (collectif), *Murakami Haruki sakuhin kenkyû jiten* 「村上春樹作品研究事典」 (Murakami Haruki, dictionnaire scientifique des oeuvres), éditions Kanae shobô 鼎書房, Tôkyô : 2001.

Les entrées suivantes ont été particulièrement utilisées : *Shûmatsukan* 終末感 (Sensation de Fin), *Debyû* デビュー (Débuts), *Toshi* 都市 (Ville), *Buntai* 文体 (Style), *Monogatari* 物語 (Récit), *Rokujû nendai* 六十年代 (Années 60).

SENGOKU Hideyo 千石英世, *Airon o kakeru seinen* 「アイロンをかける青年 - 村上春樹とアメリカ」 (Le jeune homme au fer à repasser : Murakami Haruki et l'Amérique), éditions Sairyûsha 彩流社, Tôkyô : 1991.

SUZUMURA Kazunari 鈴村和成 (collectif), *Murakami Haruki kuronikuru 1983-1995* 「村上春樹クロニクル 1983-1995」, éditions Yôsensha 洋泉社, Tôkyô : 1994.

YOKODA Kazuhiro 横尾和博, *Murakami Haruki x 90 nendai – saisei no konkyo* 「村上春樹×九〇年代 - 再生の根拠」 (Murakami Haruki et les années 90 – les bases d'une renaissance), éditions Daisan shokan 第三書館, Tôkyô : 1994.

YOSHIDA Haruo 吉田晴生, **Murakami Haruki, tenkan suru** 「村上春樹、転換する」 (Murakami Haruki, en évolution), éditions Sairyûsha 彩流社, Tôkyô : 1997.

YOSHIDA Haruo 吉田晴生, **Murakami Haruki to Amerika – Bôryokusei no yurai** 「村上春樹とアメリカ - 暴力性の由来」 (Murakami Haruki et l'Amérique – les origines de la violence), éditions Sairyûsha 彩流社, Tôkyô : 2001.

Histoire

Kokushi daijiten henshû iinkai 国史大辞典編集委員会 (collectif), **Kokushidaijiten** 「国史大辞典」 (Encyclopédie historique du Japon) **volume 11**, éditions Yoshikawa kôbunkan 吉川弘文館, Tôkyô : 1990. L'entrée *Nomonhan* ノモンハン a été utilisée pour les notes.

OUVRAGES EN FRANCAIS

Sur Murakami Haruki

BAYARD-SAKAI Anne, *D'un monde à l'autre : la métaphore dans l'œuvre de Murakami Haruki*, in *Le vase de Beryl : Etudes sur le Japon et la Chine en hommage à Bernard Frank*, éditions Philippe Picquier, Arles : 1997.

BAYARD-SAKAI Anne, « *De la graine à la fleur* » - *L'amplification romanesque chez Murakami Haruki*, in *Japon pluriel 4*, éditions Philippe Picquier, Arles : 2001.

Littérature

ECO Umberto, *De la littérature*, éditions Grasset, Paris : 2003.

En particulier les chapitres suivants : *Sur quelques fonctions de la littérature* ; *Les souillures de la forme* ; *Ironie intertextuelle et niveaux de lecture*.

ORIGAS Jean-Jacques, *Dictionnaire de littérature japonaise*, édition « Quadrige », Presses Universitaires de France, Paris : 2000.

PETILLON Pierre-Yves, *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*, éditions Fayard, Paris : 2003.

Notamment les entrées suivantes : Chandler Raymond ; Capote Truman ; Carver Raymond ; Fitzgerald Francis Scott ; Irving John ; O'Brien Tim ; Salinger Jerome David ; Theroux Paul.

Philosophie, psychologie, religions

JUNG C.G., *Dialectique du moi et de l'inconscient*, éditions Gallimard, Paris : 1964.

JUNG C.G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Librairie Générale Française, Paris : 1996.

MONTENOT Jean (collectif), *Encyclopédie de la philosophie*, Librairie Générale Française, Paris : 2002.

Les entrées suivantes ont été utilisées pour la rédaction des notes : Bergson Henri ; Da Sein ; être ; Freud Sigmund ; Hegel Georg W.F. ; Kant Emmanuel ; Heidegger Martin ; Nietzsche Friedrich ; panlogisme ; psychanalyse ; Schopenhauer Arthur ; sujet (sujet transcendantal) ; vitalisme.

SIEFFERT René, *Les religions du Japon*, deuxième édition, Presses Orientalistes de France, Paris : 2000.

Œuvres littéraires

BORGES Jorge Luis, *Manuel de zoologie fantastique*, recueil (1957). Editions Christian Bourgeois, Paris : 1985. Edition augmentée : *Le livre des êtres imaginaires*, éditions Gallimard, Paris : 1987.

BOUVIER Nicolas, *Œuvres complètes*, recueil. Editions Gallimard, Paris : 2004.

CARROLL Lewis, *Alice au pays des merveilles*, roman (1865). Editions Gallimard, Paris : 1994.

CARVER Raymond, *Where I'm calling from*, nouvelles (1988). Edition française : *Les trois roses jaunes*, éditions Payot, Paris : 1991.

CARVER Raymond, *Will you please be quiet, please?*, nouvelles (1976). Edition française : *Tais-toi, je t'en prie*, Librairie Générale Française, Paris : 1991.

CARVER Raymond, *Cathedral*, nouvelles (1983). Edition française : *Les vitamines du bonheur*, Librairie Générale Française, Paris : 1989.

CARVER Raymond, *What we talk about when we talk about love*, nouvelles (1981). Edition française : *Parlez-moi d'amour*, Librairie Générale Française, Paris : 1990.

CHANDLER Raymond, *The long goodbye*, roman (1959). Edition française : *The long goodbye (Sur un air de Navaja)*, éditions Gallimard, Paris : 1992.

DOSTOIEVSKI Fédor, *Les Démons*, roman (1871). Editions Gallimard, Paris : 1997.

FITZGERALD Francis Scott, *The great Gatsby*, roman (1925). Edition française : *Gatsby le magnifique*, éditions Grasset, Paris : 1996.

HESSE Hermann, *Le Jeu des perles de verre*, roman (1942). Librairie Générale Française, Paris : 1999.

IRVING John, *Les rêves des autres*, nouvelles, éditions du Seuil, Paris : 1993.

IRVING John, *Setting free the bears*, roman (1968). Edition française : *Liberté pour les ours*, éditions du Seuil, Paris : 1991.

MANN Thomas, *La montagne magique*, roman (1924), Librairie Générale Française, Paris : 1991.

MURAKAMI Ryû 村上龍, *Koin rokkâ beibîzu* 「コインロッカー・ベイビーズ」, roman, éditions Kôdansha, Tôkyô : 1984. Edition française : *Les bébés de la consigne automatique*, éditions Philippe Picquier, Arles: 1996.

NATSUME Sôseki, *Je suis un chat*, roman (1905). Editions Gallimard, Paris : 1986.

O'BRIEN Tim, *The things they carried*, roman (1990). Edition française : *A propos de courage*, éditions Plon, Paris : 1992.

SALINGER Jerome David, *L'attrape-cœurs*, roman (1951). Editions Robert Laffont, Paris : 1996.

TWAIN Mark, (*Les aventures d'*) *Huckleberry Finn*, roman (1884). Editions Flammarion, Paris : 1999.

Magazines

Le Magazine Littéraire, numéro 421, édition du 1/06/2003.

OUVRAGES EN ANGLAIS

Magazines, journaux

Publisher's Weekly, édition du 21 septembre 1991.

The New York Times Book Review, édition du 27 septembre 1992.

FILMOGRAPHIE

American Graffiti (1973), film réalisé par George Lucas, avec Ron Howard, Harrison Ford. Disponible en dvd aux éditions G.C.T.H.V.

Apocalypse Now (1979), film réalisé par Francis Ford Coppola, avec Marlon Brando (colonel Walter E. Kurtz), Martin Sheen (capitaine Benjamin L. Willard), Robert Duvall, Dennis Hopper. Version augmentée *Redux* disponible en dvd aux éditions Pathé.

Casablanca (1942), film réalisé par Michael Curtiz. Avec Humphrey Bogart, Ingrid Bergman. Disponible en dvd aux éditions Warner.

Easy Rider (1969), film réalisé par Dennis Hopper, avec Dennis Hopper, Peter Fonda. Disponible en dvd aux éditions G.C.T.H.V.

Twin Peaks (1990-1991), série télévisée (29 épisodes) réalisée par David Lynch, avec Kyle MacLachlan (agent Dale Cooper), Ray Wise, Joan Chen. Disponible en VHS aux éditions TF1.

ANNEXE

MURAKAMI HARUKI : ŒUVRES ROMANESQUES 1979-2004

<u>Titre du support</u>	<u>Titre de l'œuvre</u>	<u>Notes/éditeur, publication française si existante</u>
Nom du magazine en japonais <i>Lecture en caractères latins(romaji)</i> Mois/année de parution ou 「 Nom de l'ouvrage 」 Mois/année de parution	Type d'œuvre (roman, nouvelle, recueil, essai) 「Titre en japonais」 <i>Lecture romaji</i> Traduction littérale <i>Traduction dans l'édition française</i>	Editeur : Lecture romaji <i>Traducteur, éditeur, année de publication de l'édition française, si existante</i> ou Inclus dans Nom de l'ouvrage/du recueil en lecture romaji
群像 <i>Gunzô</i> 6/79	Roman : 「風の歌を聴け」 <i>Kaze no uta o kike</i>	Inclus dans Kaze no uta o kike
「風の歌を聴け」 7/79	Roman : Kaze no uta o kike Ecoute le chant du vent	Editeur : Kôdansha
群像 <i>Gunzô</i> 3/80	Roman : 「1973 年のピンボール」 <i>1973 nen no pinbôru</i>	Inclus dans 1973 nen no pinbôru
海 1980 年 4 月特別号 <i>Umi</i> 4/80	Nouvelle : 「中国行きのスロウ・ボート」 <i>Chûgoku yuki no surô bôto</i> <i>Un cargo pour la Chine</i>	Inclus dans Chûgoku yuki no surô bôto L'éléphant s'évapore , éditions du Seuil, 1998. <i>Traductions de Corinne Atlan.</i>
「1973 年のピンボール」 6/80	Roman : 1973 no pinbôru Le flipper de 1973	Editeur : Kôdansha
文藝界 1980 年 9 月号 <i>Bungakukai</i> 9/80	Nouvelle : 「街と、その不確かな壁」 <i>Machi to, sono futashikana kabe</i> <i>La ville et ses murs incertains</i>	
ビックリハウス 1980 年 9 月号 <i>Bikkuri Hausu</i> 9/80	Nouvelle : 「蚊取線香」 P56 <i>Katorisenkô</i> <i>Encens antimoustique</i>	

新潮 1980 年 12 月号 <i>Shinchô</i> 12/80	Nouvelle : 「貧乏な叔母さんの話」 <i>Binbo na obasan no hanashi</i> Histoire d'une pauvre vieille	Inclus dans <i>Chûgoku yuki no surô bôto</i>
ビックリハウス 1981 年 1 月号 <i>Bikkuri hausu</i> 1/81	Nouvelle : 「PHOTO JUNCTION」	
トレフル <i>Torefuru</i> 「使い道のない風景」 <i>Tsukaimichi no nai fûkei</i> Paysage inutile [série de nouvelles] 4/81~3/83	Nouvelles : 1. 4/81: 「五月の海岸線」 <i>Gogatsu no kaikansen</i> (Le littoral en mai) 2. 5/81: 「スパゲッティの年に」 <i>Supagetti no toshi ni</i> (L'année des spaghettis) 3. 7/81: 「四月のある晴れた朝に 100 パーセントの女の子に会うことについて」 <i>Shigatsu no aru hareta asa ni 100% no onna no ko ni deau koto ni tuite</i> (A propos de ma rencontre avec la fille 100% parfaite par un beau matin d'avril) 4. 8/81: 「眠い」 <i>Nemui</i> (J'ai sommeil) 5. 9/81: 「かいつぶり」 <i>Kaitsuburi</i> (Le castagneux) 6. 10/81: 「カンガルー日和」 <i>Kangarû biyori</i> (Un jour parfait pour le kangourou) 7. 11/81: 「32 歳のデイドリッパー」 <i>32sai no deidorippa</i> (L'excursionniste de 32 ans) 8. 12/81: 「タクシーに乗った吸血鬼」 <i>Takushi ni notta kyûketsuki</i> (Le vampire en taxi) 9. 1/82: 「彼女の町と、彼女の緬羊」 <i>Kanojo no machi to, kanojo no menyô</i> (Sa ville et son mouton) 10. 2/82: 「サウスベイ・ストラット」 <i>Sausubei sutoratto</i> (South Bay Strutt) 11. 3/82: 「あしか祭り」 <i>Ashika matsuri</i> (La fête des otaries) 12. 4/82: 「1963/1982 年のイパネマ娘」 <i>1963/1982 no Ipanema musume</i> (La fille d'Ipanema, 1963/1982) 13. 5/82: 「バート・バカラックはお好き？」 <i>Bâto bakarakku ha o suki ?</i> (Aimez vous Burt Bacarack ?) 14 à 19. 6~11/82: 「図書館奇譚」 <i>Toshokan kitan</i> (Légende de bibliothèque), en 6 parties. 20. 12/82: 「駄目になった王国」 <i>Dame ni natta ôkoku</i> (Le royaume en ruines) 21. 1/83: 「チーズケーキのような形をした僕の貧乏」 <i>Chîzu kêki no you na katachi o shita boku no binbô</i> (Ma pauvreté, en forme de gâteau au fromage) 22. 2/83: 「鏡」 <i>Kagami</i> (Le miroir) 23. 3/83: 「とんがり焼の盛衰」	Incluses dans <i>Kangarû biyori</i> <i>L'éléphant s'évapore</i>

	<i>Tongariyaki no seisui</i> (Grandeur et décadence de la Tongari-chips)	
早稲田文学 1981 年 6 月号 <i>Waseda Bungaku</i> 6/81	Nouvelle : 「鹿と神様と聖セシリア」 <i>Shika to kamisama to sei seshiria</i> Le cerf, Dieu et Sainte-Cécile	
新潮 1981 年 10 月号 <i>Shinchô</i> 10/81	Nouvelle : 「カンガルー通信」 <i>Kangarû tsûshin</i> <i>Le Communiqué du Kangourou</i>	Inclus dans <i>Chûgoku yuki no surô bôto</i> <i>L'éléphant s'évapore</i>
	Nouvelle : 「パン屋襲撃」 <i>Pan.ya shûgeki</i> L'attaque de Boulangerie	
ビックリハウス 1981 年 10 月号 <i>Bikkuri Hausu</i> 10/81	Nouvelle : 「あしか」 <i>Ashika</i> L'otarie	
BRUTUS 43 1982 年 6 月号 6/82	Nouvelle : 「書斎奇譚」 P70-71 <i>Shosai kitan</i> Légende de bureau	
	Nouvelle : 「スパゲッティ工場の秘密」 P72-73 <i>Supagettî kôba no himitsu</i> Le secret de l'usine à spaghettis	
ヘンタイよいこ新聞 1982 年 7 月 <i>Hentai yoiko shinbun</i> 7/82	Nouvelle : 「あしか文芸」 <i>Ashika Bungei</i> L'art de l'otarie	
ショートショートランド・3・1982 年夏号 <i>Shôto shôto rando</i> 7/82	Nouvelle : 「おだまき酒の夜」 <i>Odamaki sake no yoru</i> Une nuit à l'alcool d'ancolie	
群像 1982 年 8 月号 <i>Gunzô</i> 8/82	Roman : 「羊をめぐる冒険」 <i>Hitsuji o meguru bôken</i>	Inclus dans <i>Hitsuji o meguru bôken</i>
宝島 1982 年 9 月号 <i>Takarajima</i> 9/82	Nouvelle : 「午後の最後の芝」 Gogo no saigo no shiba <i>La dernière pelouse de l'après midi</i>	Inclus dans <i>Chûgoku yuki no surô bôto</i> <i>L'éléphant s'évapore</i>
「羊をめぐる冒険」 10/82	Roman : <i>Hitsuji o meguru bôken</i> En quête du mouton <i>La course au mouton sauvage</i>	Editeur: Kôdansha Traduction: Patrick De Vos, Editions du Seuil, 1990.
すばる 1982 年 11 月号 <i>Subaru</i> 11/82	Nouvelle : 「土の中の彼女の小さな犬」 <i>Tsuchi no naka no kanojo no chiisana inu</i> Son petit chien sous terre	Inclus dans <i>Chûgoku yuki no surô bôto</i>
海 臨時増刊号「子どもの宇宙」1982 年 12 月 <i>Umi Kanjizôkangô</i> (Kodomo no uchû)	Nouvelle : 「シドニーのグリーン・ストリート」 <i>Shidonî no gurîn sutorîto</i> Sidney's green street	Inclus dans <i>Chûgoku yuki no surô bôto</i>

12/82		
新潮 1983 年 1 月号 <i>Shinchô</i> 1/83	Nouvelle : 「納屋を焼く」 <i>Naya o yaku</i> Brûler des granges/ <i>Les granges brûlées</i>	Inclus dans <i>Hotaru-Naya o yaku, sono ta no tanpen</i> <i>L'éléphant s'évapore</i>
中央公論 1983 年 1 月号 <i>Chûôkôron</i> 1/83	Nouvelle : 「蛍」 <i>Hotaru</i> Luciole	Inclus dans <i>Hotaru-Naya o yaku, sono ta no tanpen</i>
「中国行きのスローボート」 5/83	Recueil de Nouvelles : <i>Chûgoku yuki no surô bôto</i> <i>Un cargo pour la Chine</i>	Editeur : Chûôkôronsha
「カンガルー日和」 9/83	Recueil de Nouvelles : <i>Kangarû biyori</i> <i>Un jour parfait pour le kangourou</i>	Editeur : Heibonsha
IN POCKET 1983 年 10 月 10/83	Nouvelle : 街の眺めー1 「プールサイド」 <i>Machi no nagame 1 : pôru saido</i> Vues de la ville 1: au bord de la piscine	Inclus dans <i>Kaiten mokuba no deddo hîto</i>
文藝界 1983 年 12 月号 <i>Bungakukai</i> 12/83	Nouvelle : 「めくらやなぎと眠る女」 <i>Mekurayanagi to nemuru onna</i> Le saule et la femme endormie	Inclus dans <i>Hotaru-Naya o yaku, sono ta no tanpen</i>
IN POCKET 1983 年 12 月号 12/83	Nouvelle : 街の眺めー2 「雨やどり」 <i>Machi no nagame 2 : ame yadori</i> Vues de la ville 2: l'abri	Inclus dans <i>Kaiten mokuba no deddo hîto</i>
新潮 1984 年 1 月号 <i>Shinchô</i> 1/84	Nouvelle : 「踊る小人」 <i>Odoru kobito</i> <i>Le nain qui danse</i>	Inclus dans <i>Hotaru-Naya o yaku, sono ta no tanpen</i> <i>L'éléphant s'évapore</i>
IN POCKET 1984 年 2 月号 2/84	Nouvelle : 街の眺めー3 「タクシーに乗った男」 <i>Machi no nagame 3 : takushî ni notta otoko</i> Vues de la ville 3 : l'homme du taxi	Inclus dans <i>Kaiten mokuba no deddo hîto</i>
IN POCKET 1984 年 4 月号 4/84	Nouvelle : 街の眺めー4 「今は亡き王女のための」 <i>Machi no nagame 4: ima ha naki ôjo no tame no</i> Vues de la ville 4 : Pour une infante défunte	Inclus dans <i>Kaiten mokuba no deddo hîto</i>
BRUTUS 1984 年 4 月 15 日号 「DEUTSCHLAND NOW! [...] (numéro spécial Allemagne) 4/84	Nouvelle : 「三つのドイツ幻想」 「1. 冬の博物館としてのボルノグラフィー」 「2. ヘルマン・ゲーリング要塞 1983」 「3. ヘル W の空中庭園」 <i>Mitsu no doitu gensô</i> 1: <i>fuyu no hakubutsukan to shite no porunogurafi</i> 2: <i>Heruman Gêringu yôsai 1983</i> 3: <i>heru W no kûchû teien.</i> Trois fantaisies allemandes	Inclus dans <i>Hotaru-Naya o yaku, sono ta no tanpen</i>

	1 : Un musée en hiver comme pornographie 2 : La forteresse d'Hermann Goering, 1983 3 : Le jardin suspendu d'herr W.	
IN POCKET 1984 年 6 月号 6/84	Nouvelle : 街の眺めー5 「野球場」 <i>Machi no nagame 5 : yakyûjô</i> Vues de la ville 5 : Le terrain de base-ball	Inclus dans Kaiten mokuba no deddo hîto
「蛍・納屋を焼く、その他 の短編」 7/84	Recueil de Nouvelles : Hotaru-Naya o yaku, sono ta no tanpen Luciole-brûler des granges, et autres nouvelles.	Editeur : Shinchôsha
IN POCKET 1984 年 8 月号 8/84	Nouvelle : 街の眺めー6 「BMW の窓ガラスの形をし た純粋な意味での消耗についての考察」 <i>Machi no nagame 6: BMW no mado gurasu no katachi o shita junsui na imi de no shômô ni tsuite no kôsai.</i> Vues de la ville 6: Considérations sur une usure au sens littéral de la forme d'une vitre de BMW	
IN POCKET 1984 年 10 月号 10/84	Nouvelle : 街の眺めー7 「嘔吐 1979」 <i>Machi no nagame 7 : ôto 1979</i> Vues de la ville 7 : vomissement, 1979.	Inclus dans Kaiten mokuba no deddo hîto
IN POCKET 1984 年 12 月号 12/84	Nouvelle : 街の眺めー最終回 「ハンティング・ナイ フ」 <i>Machi no nagame saishûkai : Hantingu naifu</i> Vues de la ville – dernière: Hunting Knife	Inclus dans Kaiten mokuba no deddo hîto
「世界の終わりとハードボ イルド・ワンダーランド」 6/85	Roman : Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando La fin du monde et le hard-boiled wonderland La fin des temps	Editeur : Shinchôsha Traduction : Corinne Atlan, Editions du Seuil, 1992.
文学界 1985 年 8 月号 <i>Bungakukai</i> (Numéro Spécial Murakami Haruki) 8/85	Nouvelle : 「象の消滅」 <i>Zô no shômetsu</i> <i>L'éléphant s'évapore</i>	Inclus dans Pan.ya saishûgeki L'éléphant s'évapore
Marie Claire Japon 1985 年 8 月号 8/85	Nouvelle : 「パン屋再襲撃」 <i>Pan.ya saishûgeki</i> <i>La seconde attaque de boulangerie</i>	Inclus dans Pan.ya saishûgeki L'éléphant s'évapore
「回転木馬のデッドヒー ト」 10/85	Recueil de Nouvelles : Kaiten mokuba no deddo hîto Course acharnée sur carroussel Inédits : 「はじめに・回転木馬のデッド・ヒー ト」 <i>Hajime ni – kaiten mokuba no deddo hîto</i> En préambule: course acharnée sur carroussel 「レーダーホーゼン」 <i>Lêdâhôzen.</i>	Editeur : Kôdansha <i>Les lederhosen,</i> nouvelle incluse dans L'éléphant s'évapore

	<i>Les lederhosen</i>	
LEE 1985 年 11 月号 10/85	Nouvelle : 「ファミリー・アフェア」 <i>Famirî afea</i> <i>Family Affair</i>	Inclus dans Pan.ya saishûgeki L'éléphant s'évapore
別冊小説現代 1985 年冬号 <i>Betsusatu shôsetsu gendai</i> 1985 nen fuyu gô 12/85	Nouvelle : 「双子と沈んだ大陸」 <i>Futago to shizunda tairiku</i> Les jumelles et le continent englouti	Inclus dans Pan.ya saishûgeki
月刊カドカワ 1986 年 1 月号 <i>Gekkan Kadokawa</i> 1/86	Nouvelle : 「ローマ帝国の崩壊・一八八一年のインディアン蜂起・ヒットラーのポーランド侵入・そして強風世界」 <i>Rôma teikoku no hôkai - 1881 no indeian hôki - hittorq no pôrando shinnyû - soshite kyôfûsekai.</i> <i>La chute de l'empire romain ; la révolte indienne de 1881 ; l'invasion de la Pologne par Hitler, et le monde des vents violents</i>	Inclus dans Pan.ya saishûgeki L'éléphant s'évapore
新潮 1986 年 1 月号 <i>Shinchô</i> 1/86	Nouvelle : 「ねじまき鳥と火曜日の女たち」 <i>Nejimakidori to kayôbi no onna tachi</i> L'Oiseau Serre-Vis et les femmes du mardi <i>L'oiseau à ressort et les femmes du mardi</i>	Inclus dans Pan.ya saishûgeki L'éléphant s'évapore
「パン屋再襲撃」 4/86	Recueil de Nouvelles : Pan.ya saishûgeki La seconde attaque de boulangerie	Editeur : Bungeishunjûsha
L'E 1987 年 1 月号 1/87	Nouvelle : 「雨の日の女 241・242」 <i>Ame no hi no onna 241-242</i> Femmes 241 et 242 d'un jour de pluie	
NADIR 1987 年秋号 1/87	Nouvelle : 「飛行機 — あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」 <i>Hikôki - arui ha kare ha ika ni shite shi o yomu yô ni hitorigoto o itta ka.</i> L'avion - ou comment a-t-il parlé tout seul comme s'il composait un poème.	Inclus dans TV pîporu
「ノルウェイの森」 9/87	Roman : Noruei no mori Norwegian Wood La ballade de l'impossible	Editeur : Kôdansha Traduction : Rose-Marie Makino-Fayolle, Editions du Seuil, 1994.
「ダンス・ダンス・ダンス」 10/88	Roman : Dansu - dansu - dansu Danse, danse, danse	Editeur : Kôdansha Traduction : Corinne Atlan, Editions du Seuil, 1995
par AVION 1989 年 6 月終刊号 6/89	Nouvelle : 「TV ピープルの逆襲」 <i>TV pîpuru no gyakushû</i> Les TV People contre-attaquent	Inclus dans TV pîporu L'éléphant s'évapore sous le titre : TV Pîpuru

		<i>TV People</i>
Switch 1989 年 10 月号 10/89	Nouvelle : 「我らの時代のフォークロア – 高度資本主義前史」 <i>Warera no jidai no fôkuroa – kôdo shihonshugi zenshi</i> Le folklore de notre époque – la préhistoire du Capitalisme à Haut Rendement	Inclus dans <i>TV pîporu</i>
文學界 1989 年 11 月号 <i>Bungakukai</i> 11/89	Nouvelle : 「眠り」 <i>Nemuri</i> <i>Le Sommeil</i>	Inclus dans <i>TV pîporu</i> <i>L'éléphant s'évapore</i>
「TV ピープル」 1/90	Recueil de Nouvelles : <i>TV pîporu</i> <i>TV People</i> Inédits : 「加納クレタ」 <i>Kanô Kureta</i> Kanô Creta 「ゾンビ」 <i>Zonbi</i> Zombie	Editeur : Bungeishunjû
「村上春樹全作品 1979-1989 ①」 5/90	<i>Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989/1</i> Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1979-1989, volume 1. Contient : <i>Kaze no uta o kike, 1973 nen no pinbôru</i>	Editeur : Kôdansha
文藝春秋 短篇小説館 1990 年 6 月号 <i>Bungeishunjû</i> <i>Tanpenshōsetsukan</i> 6/90	Nouvelle : 「トニー滝谷」 <i>Tonî Takitani</i> Tony Takitani	Inclus dans <i>Rekishinton no Yûrei</i>
「村上春樹全作品 1979-1989 ②」 7/90	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1979-1989, volume 2 Contient : <i>Hitsuji o meguru bôken</i>	Editeur : Kôdansha
「村上春樹全作品 1979-1989 ③」 9/90	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1979-1989, volume 3 Contient : 短編集 I <i>Tanpenshû 1</i> Nouvelles 1	Editeur : Kôdansha
「村上春樹全作品 1979-1989 ④」 11/90	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1979-1989, volume 4 Contient : <i>Sekai no owari to hâdo boirudo wandârando</i>	Editeur : Kôdansha
「村上春樹全作品 1979-1989 ⑤」 1/91	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1979-1989, volume 5 Contient : 短編集 II <i>Tanpenshû 2</i> Nouvelles 2 Nouvelle inédite : 「沈黙」	Editeur : Kôdansha Nouvelle inédite incluse dans <i>L'éléphant</i>

	<i>Chinmoku</i> <i>Le silence</i>	<i>s'évapore</i>
「村上春樹全作品 1979-1989 ⑥」 3/91	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1979-1989, volume 6 Contient : <i>Noruei no mori</i>	Editeur : Kôdansha
文藝界 「村上春樹ブック」 1991 <i>Bungakukai « Murakami Haruki Bukku »</i> 4/91	Nouvelles : 「氷男」 <i>Koori otoko</i> L'homme de glace 「緑色の獣」 <i>Midori iro no kemono</i> <i>Le monstre vert</i>	Inclus dans <i>Rekishinton no Yûrei</i> <i>Le monstre vert :</i> inclus dans <i>L'éléphant s'évapore</i>
「村上春樹全作品 1979-1989 ⑦」 5/91	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1979-1989, volume 7 Contient : <i>Dansu - dansu - dansu</i>	Editeur : Kôdansha
「村上春樹全作品 1979-1989 ⑧」 7/91	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1979-1989, volume 7 Contient : 短編集 III <i>Tanpenshû 3</i> Nouvelles 3 Nouvelle inédite : 「人喰い猫」 <i>Hitokui neko</i> <i>Les chats mangeurs d'hommes</i>	
「国境の南、太陽の西」 10/92	Roman : <i>Kokkyô no minami, taiyô no nishi</i> <i>Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil</i>	Editeur : Kôdansha Traduction : <i>Corinne Atlan,</i> <i>Editions Belfond,</i> <i>2002.</i>
新潮 1993 年 8 月号 <i>Shinchô</i> 8/93	Roman (en série) : 「ねじまき鳥クロニクル」第一部 『泥棒かささぎ』 <i>Nejimakidori kuronikuru : dorobô kasasagi hen</i> Chroniques de l'Oiseau serre-vis, 1 ^{ère} partie : <i>La Pie Voleuse.</i>	Inclus dans <i>Nejimakidori kuronikuru 1 : Dorobô kasasagi</i>
太陽 1994 年 2 月号 <i>Taiyô</i> 2/94	Nouvelle : 「読書馬」 <i>Dokushoba</i> <i>Le lecteur cheval</i>	
「ねじまき鳥クロニクル 1 泥棒かささぎ編」 4/94	Roman : <i>Nejimakidori kuronikuru 1 : Dorobô kasasagi</i> <i>2 : Yogen suru tori</i> Chroniques de l'Oiseau serre-vis Volume 1 : La pie voleuse Volume 2 : L'oiseau prophète <i>Chroniques de l'oiseau à ressort</i>	Editeur : Shinchôsha Traduction : <i>Corinne Atlan avec</i> <i>Karine Chesneau,</i> <i>Editions du Seuil,</i> <i>2001.</i>
「ねじまき鳥クロニクル 2 予言する鳥編」 4/94		
新潮 1994 年 12 月号 <i>Shinchô</i> 12/94	Roman (extrait) : 「動物園襲撃 (あるいは要領の悪い虐殺)」 <i>Dôbutsuen shûgeki (arui ha yôryô no warui gyakusatsu)</i>	Inclus dans <i>Nejimakidori kuronikuru 3 : Torisashi otoko</i>

	L'attaque du zoo – ou– Un massacre inutile	<i>no maki</i>
太陽 1995 年 1 月号 <i>Taiyô</i> 1/95	Nouvelle : 「愛なき世界」 <i>Ai naki sekai</i> Un monde sans amour	
太陽 1995 年 3 月号 <i>Taiyô</i> 3/95	Nouvelle : 「最後の挨拶」 <i>Saigo no aisatsu</i> Dernières salutations	
「夜のくもざる」 6/95	Recueil de Nouvelles : <i>Yoru no kumozaru</i> Les singes-araignées de la nuit (Regroupe des très courts textes rédigés entre autres pour une campagne de publicité pour une marque de stylos bien connue. Nous n'avons pas inclus le détail de ces textes dans cette liste)	Editeur : Heibonsha
「ねじまき鳥クロニクル」 3 : 「鳥刺し男の巻」 8/95	Roman : <i>Nejimakidori kuronikuru</i> 3 : <i>Torisashi otoko no maki</i> Chroniques de l'Oiseau serre-vis Volume 3 : L'oiseleur	Editeur : Shinchôsha
文藝春秋 文藝春秋短編小 説館 1996 年 2 月号 <i>Bungeishunjû</i> <i>tanpenshōsetsukan</i> 2/96	Nouvelle : 「七番目の男」 <i>Shichibanme no otoko</i> Le septième homme	Inclus dans <i>Rekishinton no</i> <i>Yûrei</i>
群像 1996 年 10 月号 <i>Gunzô</i> 10/96	Nouvelle : 「レキシントンの幽霊」 <i>Rekishinton no yûrei</i> Les fantômes de Lexington	Inclus dans <i>Rekishinton no</i> <i>Yûrei</i>
「レキシントンの幽霊」 11/96	Recueil de nouvelles : <i>Rekishinton no Yûrei</i> Les fantômes de Lexington	Editeur : Bungeishunjûsha
「アンダーグラウンド」 3/97	Essai : <i>Andâguraundo</i> Underground	Editeur : Kôdansha
「約束された場所で」 11/98	Essai : <i>Yakusokusareta basho de</i> A l'endroit promis	Editeur : Bungeishunjûsha
「スプートニクの恋人」 4/99	Roman : <i>Supûtoniku no koibito</i> <i>Les amants du sputnik</i>	Editeur : Kôdansha Traduction : Corinne Atlan, Editions Belfond, 2003.
新潮 <i>Shinchô</i> 短編小説：連作 『地震のあ とで』 <i>Tanpenshōsetsu :</i> <i>rensaku :</i> « <i>chishin no ato de</i> » Série de nouvelles : « <i>Après le tremblement de</i> <i>terre</i> » 8/99~12/99	Nouvelles : 「U F O が釧路に降りる」 <i>UFO ga Kushiro ni oriru</i> <i>Un ovni a atterri à Kushiro</i> 「アイロンのある風景」 <i>Airon no aru fûkei</i> <i>Paysage avec fer</i> 「神のこどもたちはみな踊る」 <i>Kami no kodomotachi ha mina odoru</i> Et dansent tous les enfants de dieu <i>Tous les enfants de dieu savent danser</i>	Inclus dans <i>Kami no</i> <i>kodomo tachi ha</i> <i>mina odoru</i> <i>Après le</i> <i>tremblement de</i> <i>terre</i>

	「タイランド」 Tairando <i>Thaïlande</i> 「かえるくん、東京を救う」 <i>Kaeru kun, Tōkyō o sukuu</i> <i>Crapaudin sauve Tōkyō</i>	
「神のこどもたちはみな踊る」 2/00	Recueil de Nouvelles : <i>Kami no kodomo tachi ha mina odoru</i> Et dansent tous les enfants de dieu <i>Après le tremblement de terre</i> Inédit : 「蜂蜜パイ」 Hachimitsu pai <i>Galette au miel</i>	Editeur : Shinchōsha Traduction : Corinne Atlan, éditions 10/18, 2002.
「海辺のカフカ」 9/02	Roman : <i>Umibe no Kafuka</i> Kafka sur la rive	Editeur : Shinchōsha
「村上春樹全作品 1990-2000 ①」 11/02	<i>Murakami Haruki zensakuhin 1990-2000/1</i> Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1990-2000, volume 1 Contient : 短編集 I <i>Tanpenshū 1</i> Nouvelles 1 Nouvelle inédite : 「青が消える (Losing Blue)」 <i>Ao ga kieru (Losing Blue)</i>	Editeur : Kōdansha
「バースデイ・ストーリーズ」 <i>Bāsudei sutōrīzu</i> Birthday Stories (Recueil de nouvelles traduites) 12/02	Nouvelle : 「バースデイ・ガール」 <i>Bāsudei gāru</i> Birthday Girl	
「村上春樹全作品 1990-2000 ②」 1/03	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1990-2000, volume 2. Contient : <i>Kokkyō no minami, taiyō no nishi, Supūtoniku no koibito</i>	Editeur : Kōdansha
「村上春樹全作品 1990-2000 ③」 3/03	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1990-2000, volume 3. Contient : 短編集 II <i>Tanpenshū 2</i> Nouvelles 2 : <i>Rekishinton no yūrei, Kami no kodomotachi ha mina odoru</i>	Editeur : Kōdansha
「村上春樹全作品 1990-2000 ④」 5/03	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1990-2000, volume 4. Contient : <i>Nejimakidori kuronikuru</i> (1 ^{ère} et 2 ^{ème} parties)	Editeur : Kōdansha
「村上春樹全作品 1990-2000 ⑤」 7/03	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1990-2000, volume 5. Contient : <i>Nejimakidori kuronikuru</i> (3 ^{ème} partie)	Editeur : Kōdansha
「村上春樹全作品 1990-	Murakami Haruki : Œuvres	Editeur :

2000 ⑥」 9/03	complètes, 1990-2000, volume 6. Contient : <i>Andâguraundo</i>	Kôdansha
「村上春樹全作品 1990- 2000 ⑦」 11/03	Murakami Haruki : Œuvres complètes, 1990-2000, volume 7. Contient : <i>Yakusoku sareta basho de</i> , 「村上春 樹、河合隼雄に会いにいく」 <i>Murakami Haruki, Kawai Hayao ni ai ni iku</i> [Murakami Haruki, à la rencontre de Kawai Hayao]	Editeur : Kôdansha
「アフターダーク」 9/04	Roman : <i>Afutâdâku</i> Afterdark	Editeur : Kôdansha

SOMMAIRE

Introduction.....	p5
-------------------	----

PREMIERE PARTIE

L'auteur face à son œuvre : une évolution.....	p14
--	-----

I. 1978-1981 : Romancier à mi-temps

<u>1. Premiers romans.....</u>	p15
<u>2. Premières nouvelles.....</u>	p18

II. 1981-1986 : Débuts professionnels

<u>1. Changement de vie.....</u>	p19
<u>2. Extension du domaine romanesque.....</u>	p22
<u>3. Première œuvre majeure.....</u>	p25
<u>4. Nouvelle pause, nouvelles pistes.....</u>	p27

III. 1986-1991 : Entre Europe et Japon ; flux et reflux

<u>1. Du réalisme en littérature.....</u>	p29
<u>2. Des conséquences d'un best-seller.....</u>	p33
<u>3. D'une rééducation littéraire.....</u>	p34

IV. 1991-1995 : Aux Etats-Unis ; vers l' « œuvre totale »

<u>1. D'une utilisation optimale des chutes.....</u>	p36
<u>2. De la notion de surnaturel en littérature.....</u>	p39
<u>3. D'une ou deux fins.....</u>	p41

V. 1995-2000 : Retour au Japon ; vers un engagement.

<u>1. De l'implication sociale d'un romancier.....</u>	p43
<u>2. Du rôle d'un roman court.....</u>	p45
<u>3. De l'implication sociale <i>par</i> le roman.....</u>	p46

DEUXIEME PARTIE

D'une insuffisance centrale de l'âme.....	p50
---	-----

I. Définition du Moi

<u>1. Le « Je » transcendantal.....</u>	p51
<u>2. Premières mises en présence.....</u>	p58

II. Sujet et « Autre-humain »

<u>1. L'altérité comme croissance.....</u>	p64
<u>2. L'altérité dans sa durée.....</u>	p68
<u>3. L'altérité par procuration.....</u>	p73

III. L'Autre-autre.

<u>1. L'Autre fantastique.....</u>	p77
<u>2. L'Autre « Je ».....</u>	p82
<u>3. L'Autre social.....</u>	p88

TROISIEME PARTIE

Vers la cohérence.....	p93
------------------------	-----

I. En quête d'unité.....

<u>1. La quête revisitée.....</u>	p99
<u>2. Histoire et présent : le mythe de l' « éternel retour ».....</u>	p105
<u>3. Récits et métanarrativité.....</u>	p108

II. Le « bildungsroman » revisité : une œuvre de synthèse.....

<u>1. Un style.....</u>	p113
<u>2. Des hommes.....</u>	p116
<u>3. Un monde.....</u>	p121

Conclusion.....	p128
-----------------	------

Bibliographie.....	p131
--------------------	------

Annexe :

Murakami Haruki, œuvres romanesques 1979-2004.....p139

L'univers romanesque de Murakami Haruki
« Du Chaos à l'Unité »

村上春樹の小説世界
— 「混沌」から「一貫性」へ —

