

LA RÉÉCRITURE CHEZ MIZUMURA MINAE : LE CAS DE *HONKAKU-SHŌSETSU* (2002)

FUJIWARA Dan

Université de Toulouse / CEJ-Inalco (Antenne Toulouse)

La romancière Mizumura Minae a toujours utilisé dans ses œuvres, sous des formes diverses et parfois surprenantes, le procédé de réécriture – et cela dès son premier roman *Zoku Meian* [Clair-obscur. La suite] (1990). Avec son troisième roman *Honkaku shōsetsu* [Un vrai roman] (2002)²⁴², l'auteure s'engage cependant dans une démarche plus complexe encore, et en quelque sorte double. Non seulement elle prend comme modèle *Wuthering Heights* [Les Hauts de Hurlevent] (1847) d'Emily Brontë²⁴³, mais elle se réfère également, en ce qui concerne son écriture, à la notion éponyme du titre du roman *honkaku shōsetsu* (« vrai roman ») qui, on le sait, est apparue dans le milieu de la critique littéraire japonaise du début du XX^e siècle, alors que le *shi-shōsetsu* (« roman personnel ») y devenait de plus en plus dominant²⁴⁴. Étant donné que le terme « vrai roman » désignait alors le roman moderne occidental de courant réaliste, à l'opposé donc du « roman personnel », *Un vrai roman* pourrait bien être lu comme une tentative quelque peu provocatrice d'incarner un genre romanesque dont on considérerait en général qu'il n'avait, au-delà de son nom, aucune véritable réalité dans l'archipel, même si, comme on le verra en conclusion, il semble reposer aussi sur une tout autre idée que celle que son titre semble ouvertement suggérer.

Il va de soi que de nombreux éléments des *Hauts de Hurlevent* ont été repris dans *Un vrai roman*. Celui-ci conserve par ailleurs diverses thématiques importantes présentes dans son modèle anglais, telles que la différence sociale et la discrimination, l'opposition entre nature et civilisation, celle entre le monde d'ici-bas et l'autre monde, et bien évidemment le triangle amoureux et sa fin tragique.

²⁴² Nous utilisons l'édition de poche publiée chez Shinchō-sha en 2002. On référencera les citations de cette édition, par exemple celle de la page 469 du volume 2, de la manière suivante : (II : 469). Si le roman a déjà été traduit en français par Sophie Refle (*Tarō, un vrai roman*, Seuil, 2009), nous proposerons toutefois ici notre propre traduction des extraits retenus.

²⁴³ C'est ce qu'affirme l'auteure (Mizumura 2009 : 205-206 ; 207-208).

²⁴⁴ Le critique littéraire Nakamura Murao (1886-1949) a été le premier à utiliser ce terme *honkaku shōsetsu* (Nakamura 1924). Son article publié en janvier 1924 provoqua l'un des grands débats littéraires du Japon moderne.

Ces ressemblances semblent parfaitement témoigner de l'admiration de Mizumura pour ce grand classique de la littérature anglaise²⁴⁵. Toutefois, naturellement, quelques modifications ont été également effectuées. L'action ne se déroule plus en Angleterre, dans la lande du Yorkshire, au tournant du XIX^e siècle, mais dans le Japon de l'après-guerre. Et surtout – ce en quoi *Un vrai roman* diffère de son modèle –, la structure narrative du roman, qui constituera l'objet du présent article, est radicalement différente. Notre démarche ne consistera cependant pas à comparer les deux romans²⁴⁶, mais à examiner les effets des modifications apportées sur la structure narrative afin de mieux cerner le (s) procédé (s) de réécriture de Mizumura.

Le détournement de la structure narrative

Les Hauts de Hurlevent, c'est bien connu, est écrit sur le modèle du « récit dans le récit » : la gouvernante Nelly Dean raconte l'histoire du jeune bohémien Heathcliff à Lockwood qui, lui-même, rapporte, en tant que narrateur à la première personne, ce récit au lecteur.

Un vrai roman semble reprendre la même structure narrative, mais pas complètement. Certes, c'est bien une servante, Tsuchiya Fumiko, qui raconte l'histoire d'un orphelin de guerre, Azuma Tarō – son ascension vertigineuse, les mutations de la société japonaise d'après-guerre, et surtout son amour impossible pour Yōko – à un jeune solitaire, Katō Yūsuke. Ce n'est toutefois pas ce dernier, mais un narrateur à la troisième personne qui livre le récit au lecteur. Le récit de Fumiko qui consiste en un long discours libre et direct n'est donc pas reproduit dans un récit à la première personne comme c'était le cas dans *Les Hauts de Hurlevent*, mais dans un récit à la troisième personne.

Résulte également de ce choix narratif l'ajout des trois parties supplémentaires respectivement intitulées : « *Jo* [Prologue] » (I : 9-13), « *Honkaku shōsetsu no hajimaru mae no nagai nagai hanashi* [Une longue, longue histoire avant le début du vrai roman] » (I : 15-233)²⁴⁷ et « *Atogaki* [Postface] » (II : 539-540), un ajout qui introduit, dans le texte, un autre niveau narratif, métafictionnel, qui n'existait pas dans le roman d'Emily Brontë. *Un vrai roman* est ainsi un titre, quelque peu provocateur, qui ne

²⁴⁵ Voir son interview (Mizumura 2002b) et autres essais repris son recueil d'essais (Mizumura 2009 : 55-58).

²⁴⁶ Il existe déjà quelques études réalisées dans ce sens (Fujimoto 2007 ; Kazama 2015).

²⁴⁷ Dans le présent article, nous appelons cette partie « Une longue histoire ».

désigne pas simplement le récit à la troisième personne composé de dix chapitres (I : 235-605 ; II : 9-537) mais un ensemble de textes comprenant aussi ces trois parties qui encadrent ce que nous appellerons ici la « Partie principale²⁴⁸ ». Et, dans ces dernières, apparaît un autre personnage féminin, « Mizumura Minae »²⁴⁹, en tant que narratrice à la première personne se présentant elle-même comme l'auteure de la « Partie principale », et précisant les circonstances de l'écriture de celle-ci.

Il faut noter ici que ce détournement de la structure narrative a pour conséquence de placer Minae dans une posture fort ambivalente : alors que celle-ci ne laisse ni Fumiko ni Yūsuke devenir, malgré leur potentiel, narrateur à la première personne dans la « Partie principale », c'est elle-même qui prend ce statut vis-à-vis du lecteur tout en créant pour elle-même un niveau narratif où elle est à la fois auteur, narrateur et protagoniste. Minae semble vouloir, ce faisant, à l'image d'un « vrai roman », rendre la « Partie principale » plus *objective* en introduisant un narrateur à la troisième personne, tout en se rangeant, lorsqu'elle dévoile les coulisses de son écriture, du côté d'un mode narratif qui n'est pas sans rappeler la configuration caractéristique du « roman personnel ».

Une contradiction encore plus profonde habite par ailleurs cet ouvrage d'envergure. D'une part, en effet, pour expliquer les origines de la « Partie principale », Minae dit que, lorsque Yūsuke lui a rendu visite pour lui raconter l'histoire de Tarō qu'elle avait rencontré lorsqu'elle était adolescente, elle s'est réjouie de cet événement en considérant celui-ci comme un « miracle » (*kiseki*) (I : 11) et un effet de la « Providence » (*ten no onchō*) (I : 232) lui procurant une véritable matière pour l'écriture d'un « vrai roman ». Alors que, d'autre part, elle déclare qu'elle a écrit la « Partie principale » avec la « sensation coupable d'écrire ce qui ne devait pas l'être » et la « sensation de l'échec » (*haiboku-kan*) (I : 13). Malgré son exaltation initiale, Minae introduit donc la « Partie principale » comme un ouvrage raté. En quoi cependant pense-t-elle donc avoir échoué dans son travail de réécriture ?

²⁴⁸ Nous donnerons donc ici ce nom à l'ensemble des dix chapitres auxquels aucun titre explicite n'est donné.

²⁴⁹ Par souci de clarté, nous désignerons ici le personnage du roman par son prénom « Minae » et l'auteure Mizumura Minae par le nom de famille « Mizumura ».

Deux narrateurs potentiels

Le travail de réécriture concerne en effet non seulement la structure narrative, mais également le fonctionnement et le statut des deux personnages – Fumiko et Yūsuke – dont aucun, malgré son fort potentiel romanesque, n'est autorisé à accéder au statut du narrateur.

- L'autocensure de Tsuchiya Fumiko

Le rôle de Fumiko consiste à raconter à Yūsuke différents événements de la vie de Tarō dans un ordre chronologique, à partir de son arrivée à Tōkyō vers la fin des années 1940 jusqu'à la fin tragique du triangle amoureux qu'il compose avec Yōko et son mari Masayuki au début des années 1990. C'est après que le narrateur à la troisième personne a relaté la rencontre de Yūsuke avec Fumiko que celle-ci commence à raconter l'histoire de Tarō au discours direct libre. La narration bascule alors de la troisième à la première personne. Ce moment crucial où se noue une sorte de pacte de narration entre les deux personnages est raconté de la manière suivante :

« Cela ne vous dérange pas si je fais aussi beaucoup de digressions ?

— Bien sûr que non.

— Beaucoup. Vraiment beaucoup.

— Cela ne fait rien. »

Un peu plus tard, elle vint le rejoindre sur la terrasse et elle se lança dans son récit.

Je n'ai pas le sentiment d'avoir vécu très longtemps, pourtant j'ai l'impression bizarre de ne pas être la même personne que celle que j'étais autrefois. (I : 423)

Fumiko, comme elle l'annonce ici, commence alors par raconter son enfance au lieu d'entrer directement dans l'histoire de Tarō. Cependant, si nous nous arrêtons sur ce passage, ce n'est pas pour souligner la complicité que celui-ci établit entre les deux personnages concernés, mais parce qu'il fournit une preuve concrète du caractère incertain du personnage de Fumiko en tant que narratrice. Le récit de celle-ci ne correspond en effet pas tout à fait à ce qu'on peut entendre par l'expression « [faire] aussi beaucoup de digressions » (*kankei no nai koto mo*), pas plus d'ailleurs qu'au développement attendu par rapport auquel ces « digressions » existeraient. En effet, même si Fumiko paraît honnête vis-à-vis de Yūsuke et semble bien tout lui raconter, celui-ci comprendra vers la fin de la « Partie principale », par l'intermédiaire de la tante de

Yōko, que Fumiko a en fait eu des relations charnelles avec Tarō alors que celui-ci, ayant compris que son mariage avec Yōko était impossible, était en train de traverser une période de désespoir au terme de laquelle il allait quitter le Japon. Autrement dit, Fumiko a brisé le pacte de narration qu'elle avait conclu avec Yūsuke : elle a tout raconté dans son récit, *tout sauf* ce qui risquait de dévoiler ses relations intimes avec Tarō et, par ricochet, de donner à son récit une tout autre tournure. Tout se passe comme si Fumiko n'avait en réalité fait que des « digressions » sans jamais aborder ce qui aurait dû être le sujet principal de son récit.

Et, si on relit la « Partie principale » après avoir pris connaissance de ce coup de théâtre (coup de narration ?), la lecture que l'on peut en faire n'est alors plus du tout celle qui semblait se dessiner au moment du pacte de narration que nous avons évoqué plus haut. On pourrait même avancer l'hypothèse qu'une bonne partie, voire la moitié de toute l'histoire de Tarō reste de fait encore à être racontée. Le personnage de Nelly, qui sert de modèle pour le personnage de Fumiko, est en général considéré, dans les études de la littérature anglaise (HAFLEY 1958 ; SHUNAMI 1973)²⁵⁰, comme celui d'une narratrice non fiable, et sa « réinvention » par Mizumura n'est donc en rien une réhabilitation.

Cela a d'ailleurs une autre conséquence non négligeable au sujet de la fiabilité du personnage de Yūsuke. Il se pourrait bien en effet que celui-ci n'ait pas bien compris le récit de Fumiko, et que ce problème lié à son statut d'auditeur n'entraîne sa difficulté à devenir par la suite lui-même narrateur.

- Katō Yūsuke : un personnage narratif ou romanesque ?

Alors que le personnage de Yūsuke apparaît déjà ainsi peu fiable au travers de son statut de narrateur, le travail de réécriture de Minae le rend en fait encore plus ambigu.

Le personnage de Yūsuke est, de quelque manière qu'on l'aborde, celui d'un perdant. Lors de la rencontre au cours de laquelle il va raconter à Minae l'histoire de Tarō, il résume brièvement à celle-ci son propre parcours. On apprend ainsi qu'il a été recruté, alors qu'il venait de renoncer à continuer ses « études de physique », dans une maison d'édition pour s'occuper de la rédaction d'une revue scientifique puis que, la publication de celle-ci ayant cessé à cause de la récession, il a été muté à la rédaction d'un magazine littéraire

²⁵⁰ La notion de « narrateur non-fiable » fait l'objet d'une étude plus globale dans la narratologie (Booth 1961 ; Nünning 1997).

qui l'intéressait peu, et, enfin, qu'il a fini par quitter cette maison d'édition et même le Japon pour s'installer définitivement aux États-Unis et travailler dans une entreprise d'informatique (I : 181-191, 314-315). Yūsuke ne peut donc en lui-même fournir à Minae la matière pour écrire une « histoire comme un roman » (*shōsetsu no yōna hanashi*) (I : 13).

Son parcours, qui n'a rien de romanesque, n'est cependant pas la seule raison qui empêche Yūsuke d'accéder au statut du narrateur. Il en existe d'autres, et notamment la place que ce personnage masculin occupe entre Fumiko et Minae. Certes, Yūsuke transmet l'histoire de Tarō qu'il a reçue de la première à la seconde, ce qui semble bien constituer la trame principale d'*Un vrai roman*. Pourtant, même si ce personnage joue un rôle indispensable dans l'organisation narrative globale du roman pour que le récit de Fumiko soit transmis à Minae et transcrit par celle-ci sous forme de roman, on comprend également que Yūsuke apparaît dans celui-ci moins pour satisfaire le désir narratif des deux personnages féminins que pour incarner une sorte de fascination vis-à-vis de l'objet même de la narration, à savoir Tarō.

Yūsuke rencontre pour la première fois Tarō dans le chalet où il entendra plus tard le récit de Fumiko sur ce dernier. Ce premier face à face des deux personnages masculins est raconté de manière suivante :

Percevant une présence, il se retourna, et il sursauta en voyant qu'un homme le regardait, debout dans le couloir. Depuis combien de temps était-il observé par cet homme à la physionomie énergique, presque animale ? La vitalité qui émanait de lui n'allait pas du tout avec ce chalet au bord de la ruine, avec ce monde même. [...]

L'homme braqua son regard sur Yūsuke. Ce dernier trouva de nouveau son visage énergique. Il n'avait rien de superflu. Le corps sous ses vêtements était probablement tout aussi vigoureux. Cette beauté physique dominait la pièce. Yūsuke courba légèrement la tête pour le saluer. L'inconnu lui paraissait trop jeune pour être le mari de la femme, et trop vieux pour être son fils ; d'ailleurs, ils ne se ressemblaient pas du tout. Lorsque la femme se tut, l'homme le regarda encore une fois des pieds à la tête, après quoi il disparut dans une des pièces en fermant la porte derrière lui. (I : 247-248)

Le narrateur décrit ici l'imposante présence physique de Tarō en usant, en japonais, de la répétition de l'expression *seikan na*, traduite par « énergique », « vigoureux », ou « (beauté) physique ». Cette présence physique, révélée au travers du regard de Yūsuke,

deviendra aussitôt pour ce dernier une véritable obsession sur laquelle le narrateur ne manquera pas de revenir²⁵¹. Le lendemain du jour où il a écouté tout le récit de Fumiko, Yūsuke revient au chalet et cède à une émotion encore plus forte vis-à-vis de Tarō :

Il prit un taxi pour éviter de perdre du temps à attendre le bus ou le train qui ne passaient que toutes les heures. Avant même d'en descendre, il aperçut Azuma Tarō qui était assis dans un fauteuil de jardin sur la terrasse. Son cœur battit plus vite. Ce n'était pas seulement parce qu'il était tendu en voyant Tarō. À cause de ce que Fumiko lui avait raconté, il était aussi en émoi comme s'il se trouvait en face d'un être cher. Il était venu dans le but de chercher le vélo et de faire ses adieux à Fumiko, mais il se rendit compte qu'en réalité il était avant tout poussé par le désir de revoir cet homme. (II : 518)

Dans la structure narrative du « récit dans le récit », le passage d'un récit à un autre entraîne souvent la transformation de la relation qui existe entre les narrateurs. Dans le cas du roman de Mizumura, cependant, et bien que celle-ci semble pourtant s'inspirer de cette structure narrative, rien de tel ne se passe entre Fumiko, Minae et Yūsuke, qui participent chacun à leur tour à la narration. Il est vrai qu'à l'écoute de l'histoire de Tarō, Yūsuke se transforme concrètement. Mais ceci ne se produit pas en consolidant ses relations avec les deux autres personnages. Yūsuke est avant tout un homme dont le regard est fatalement destiné à Tarō. En témoigne l'impression que Minae a eu lorsqu'elle l'a vu commencer à lui raconter l'histoire de Tarō : « Je me disais en regardant son visage blanc dans la faible lumière que son expression était peut-être celle d'un homme épris d'un autre homme » (I : 211). Le personnage de Yūsuke occupe ainsi une place fort ambiguë : il doit assurer la continuité narrative de l'intrigue du roman tout en restant aliéné par celle-ci. Tout se passe en fait comme si la cohérence narrative du roman reposait entièrement sur l'ambiguïté de ce personnage.

Conclusion

Un vrai roman est un texte qui, avec sa narration éclatée et ses personnages construits de manière troublante, semble vouloir montrer l'impossibilité d'écrire un « vrai roman ». Il est difficile de se débarrasser de l'impression que le travail de réécriture effectué par Mizumura visait principalement à embrouiller l'horizon d'attente du lecteur, tout en laissant à ce dernier des indices incertains à partir desquels s'ouvriraient d'autres perspectives

²⁵¹ Par exemple, voir (I : 283-284).

narratives semblant déjouer l'intrigue principale du roman. L'ajout des trois parties métafictionnelles accentue un peu plus encore cet effet d'incohérence, volontairement recherché ou non mais bien lisible dans le texte. Cet ajout introduit en effet une rupture, une distance ironique avec la « Partie principale », avec ses personnages, avec son narrateur à la troisième personne, à tel point que le lecteur ne peut plus guère trouver de grille de lecture fiable et stable que dans le personnage de Minae dans lequel se fondent à la fois auteure, narratrice et protagoniste. *Un vrai roman* ne serait-il alors au final rien d'autre qu'un « roman personnel » ? Et cela alors que Mizumura est pourtant aussi l'auteure de *Shi-shōsetsu from left to right*, un ouvrage subversif et parodique du « roman personnel » ? Ce qui est sûr, c'est que Mizumura, par la bouche de Minae, exprime en tout cas dans le roman son doute profond sur la fiabilité de la narration à la première personne « je » :

Mais si l'on pose, par exemple, qu'après sa rencontre avec la littérature occidentale le japonais a établi le concept de « je » grâce à la littérature japonaise moderne et qu'il lui a accordé une signification excessive, il me semble que ce « je » qui fonctionne en japonais désigne un « je » absolument concret, et qu'il n'a jamais atteint une signification semblable au *I* anglais qui a le sens de « sujet » abstrait, transcendant l'individu. Par conséquent, je crois qu'un roman écrit en japonais, même rédigé à la troisième personne du singulier, laisse voir au lecteur le « je » concret du romancier, et peut difficilement passer pour un microcosme créé par le « sujet » qui est la personne qui écrit. En d'autres termes, il me semble que, dans un roman japonais, il peut y avoir une vérité que le romancier cherche tout en y misant son « je », tandis que celle-ci peut difficilement être considérée comme celle qu'atteint le « sujet » qu'est la « personne qui écrit ». Cela ne rendait-il pas encore plus nécessaire, dans la littérature japonaise moderne, la pulsation d'une généalogie du *monogatari* détachée non seulement du « je » du romancier mais aussi, avant toute chose, de la « force de vérité » que peut avoir le roman ? (I : 231-232)

Certes, c'est là, à propos de la notion du « sujet » (ou « je » ?), une comparaison caricaturale et stéréotypée entre le japonais et l'anglais. Mais il semble que Minae met surtout en avant dans ces lignes, tout en risquant une énonciation totalement paradoxale (le « je » de Minae analyse le « je » japonais et le *I* anglais), l'idée que ce fameux clivage « vrai roman / roman personnel » qui a structuré la littérature moderne japonaise ne fonctionnait qu'au prisme de la capacité à raconter « la vérité », considérée comme le seul idéal de l'écriture romanesque moderne. Par une instabilité narrative poussée à l'extrême grâce au travail de réécriture des *Hauts de Hurlevent*, *Un vrai roman* propose, nous semble-t-il, de nous libérer de cette

« force de vérité » qui hante la littérature japonaise moderne, voire la langue japonaise elle-même, et, ce faisant, cherche la possibilité d'un autre modèle d'écriture romanesque.

Bibliographie

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1961.

FUJIMOTO Yoko, « Contexts and 'Co-textuality' of Minae Mizumura's *Honkaku shōsetsu* [Contexts et « co-textualité » d'*Un vrai roman* de Mizumura Minae]. » *Waseda daigaku daigaku.in bungaku kenkyūka kiyō* [Bulletin de la faculté des lettres de l'université Waseda], 52, 2007 : 19-37.

HAFLEY, James. « The Villain in *Wuthering Heights* », *Nineteenth Century Fiction* [La fiction du XIX^e siècle], 13-3, 1958 : 199-215.

KAZAMA, Makiko. « Mohō o asobu – *Wuthering Heights* (1847) to *Honkaku shōsetsu* (2002) [Jouer à l'imitation – *Les Hauts de Hurlevent* (1847) et *Un vrai roman* (2002)]. » *Dōshisha joshi daigaku gakujutsu nenpō* [Bulletin de l'université Dōshisha pour femmes], 66, 2015 : 113-126.

MIZUMURA, Minae. *Honkaku shōsetsu* [Un vrai roman]. Shinchō bunko, 2002, 2 vol ; *Tarō, un vrai roman*, traduit du japonais par Sophie Refle, Seuil, 2009.

MIZUMURA, Minae. « Ano "Arashigaoka" no kiseki o mō ichido [Encore une fois, ce miracle des *Hauts de Hurlevent*]. » *Nami* [Vague], 36-10, 2002b : 2-5.

MIZUMURA, Minae. *Nihongo de yomu to iu koto* [Lire en japonais]. Tōkyō, Chikuma shobō, 2009.

NAKAMURA, Murao. « Honkaku shōsetsu to shinkyō shōsetsu to [Du « vrai roman » et du « roman de l'état d'esprit »]. » *Shin-shōsetsu* [Nouveau roman], 1924.

NÜNNING, Ansgar. « "But why will you say that I am mad" On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. » *AAA : Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* [Langue et littérature anglaise et américaine], 22-1, 1997 : 83-105.

SHUNAMI, Gideon. « The Unreliable Narrator in *Wuthering Heights* », *Nineteenth Century Fiction*, 27-4, 1973 : 449-468.