

Anaïs Farrugia

« Le crâne suspendu dans l'eau » : mise en relation entre la disparition du corps et l'élément liquide dans l'œuvre de Yoshimura Akira, notamment dans le roman *Le Convoi de l'eau* (1967)

FARRUGIA Anaïs. « Le crâne suspendu dans l'eau » : mise en relation entre la disparition du corps et l'élément liquide dans l'œuvre de Yoshimura Akira, notamment dans le roman *Le Convoi de l'eau* (1967), sous la direction de Claire Dodane. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2017.
Mémoire soutenu le 29/06/2017.



Mémoire de Master 2 cursus LLCE Japonais
Sous la direction de Madame la Professeure Claire Dodane

**« Le crâne suspendu dans l'eau » : mise en relation entre la disparition
du corps et l'élément liquide dans l'œuvre de Yoshimura Akira,
notamment dans le roman *Le Convoi de l'eau* (1967)**



Table des matières

Remerciements.....	2
Notes liminaires.....	3
Introduction.....	4
Partie I :	17
L'Eau et la disparition.....	17
1: Visions du corps mort.....	20
2: L'Eau et la Mort.....	35
Partie II :	45
L'Effet de miroir dans Le Convoi de l'eau.....	45
1: La Narration.....	46
2: L'Eau comme miroir.....	53
Conclusion.....	71
Bibliographie.....	73
I: Les romans de Yoshimura.....	74
II :Sur la littérature japonaise.....	76
III: Sur Yoshimura Akira.....	77
IV: Les essais (随筆 - zuihitsu) de Yoshimura.....	81
V: Études de Gaston Bachelard sur la matière.....	82
VI: Sur la littérature et la narration.....	83
VII: Sur le thème de la mort.....	85

Remerciements

Nous tenons à adresser nos remerciements à notre directrice de mémoire, Madame la professeure Claire Dodane, pour le temps qu'elle a consacré à guider notre réflexion et qui nous a fourni des outils indispensables à la conduite de nos recherches.

Notes liminaires

Pour la retranscription des termes et noms japonais en alphabet latin, nous suivrons les conventions de retranscription phonétique de la méthode Hepburn modifiée.

En ce qui concerne les mots d'origine étrangère, nous adopterons leur orthographe telle qu'elle figure dans le dictionnaire de langue française.

Lorsque nous utiliserons des termes japonais, nous noterons d'abord leur graphie japonaise, puis nous ajouterons entre parenthèse leur transcription en alphabet latin, suivie, après un trait d'union, de leur traduction en langue française : « 作家 (Sakka - Ecrivain) ». Lorsque nous privilégierons l'usage de termes en langue française nous ajouterons entre parenthèse les termes correspondants en langue japonaise dans leur graphie d'origine, puis, après un trait d'union, leur transcription en alphabet latin.

Pour nommer les personnes de nationalité japonaise, nous suivrons l'usage japonais selon lequel le nom de famille précède le prénom, y compris dans les notes de bas de page. Nous donnerons d'abord leur transcription en alphabet latin avant de préciser leur graphie japonaise entre parenthèses.

Lorsque que nous évoquerons des œuvres littéraires japonaises, nous donnerons d'abord leur titre en japonais avant d'en indiquer la transcription phonétique entre parenthèse puis soit notre traduction du titre en français, soit, dans le cas où l'œuvre à été traduite, le titre de la traduction officielle en italique.

Introduction

吉村昭 Yoshimura Akira est né le 1er mai 1927 à Tôkyô, dans le quartier de Nippori, arrondissement de Arakawa, et est décédé le 31 juillet 2006 à Mitaka. Il est le Huitième fils d'une famille de dix enfants, il vit le jour à l'aube de l'ère 昭和 Shôwa (1926-1989) et recevra ainsi le nom de 昭 Akira¹. Cette ère sera marquée par la Seconde Guerre Mondiale et la Guerre du Pacifique qui opposa les États-Unis et le Japon entre 1941 et 1945. Yoshimura ne participa pas lui-même à la guerre car il passa l'examen de circonscription et fut reçu seulement en août 1945, le conflit prit donc fin avant qu'il ne fût envoyé au front. Il est confronté très jeune à la mort, il perd un de ses frères sur le front de Chine en 1941 et subit les bombardements de Tôkyô en 1945. Après la défaite du Japon, il ressent un malaise face au revirement des médias, qui adoptent une position anti-militariste et critique de la guerre, arguant que le peuple pendant la guerre a été manipulé et entraîné malgré lui dans le conflit par les dirigeants militaires. Pourtant, Yoshimura, lui, a vu pendant la guerre un peuple qui soutenait celle-ci et souhaitait la victoire. Il ne comprend pas ce revirement soudain, ce qui le pousse à mener des investigations et à écrire la guerre telle qu'elle s'est déroulée². C'est ainsi que durant 7 ans, de la publication de 『戦艦武蔵』 (Senkan Musashi - Le Cuirassé Musashi) en 1966 à celle de 『深海の使者』 (Shinkai no shisha - Les Messagers des abysses) en 1973, Yoshimura consacre une partie de son œuvre aux événements de la Seconde Guerre Mondiale, donnant naissance à une « littérature documentaire authentique en tant que drame humain » (« 人間ドラマとして本格的な記録文学 »)³. Il fait ainsi partie de ce que 森史郎 Mori Shirô (1941-) identifie comme la deuxième vague d'auteurs écrivant sur la guerre, la première vague étant constituée d'écrivains qui basent leurs œuvres sur leur expérience personnelle : c'est le cas par exemple de 大岡昇平 Ôoka Shôhei (1909-1988) avec ses romans 『野火』

1 Voir 川西政明 Kawanishi Masaaki, 『吉村昭』 (Yoshimura Akira), Tôkyô, 河出書房新社 Kawade Shobô Shinsha, 2008, p.25

2 Voir 棚部秀行 Tanabe Hideyuki, 「没後 10 年、吉村昭の世界-豊富な取材と低い目線 事実突き詰め描いた戦争」 (Botsugo jû nen, Yoshimura Akirano sekai-hôfu na shuzai to hikui mesen, jijitsu tsukitsumekaita sensô – Dix ans après sa mort, le monde de Yoshimura Akira: des détails riches et un regard fin, la guerre minutieusement écrite), 毎日新聞 Mainichi shinbun, 28 novembre 2016, <https://mainichi.jp/articles/20161128/dde/018/040/050000c>

3 森史郎 Mori Shirô, 「文学者の眼」 (Bungakusha no me - L'œil d'un homme de lettres), 波 Nami, septembre 2015, http://www.shincho-live.jp/ebook/nami/2015/09/201509_22.php

(Nobi – *Les Feux*) et 『俘虜記』 (Furyoki – *Journal d'un prisonnier de guerre*), ou encore de 野間宏 Noma Hiroshi (1915-1991) avec son œuvre 『真空地帯』 (Shinkû chitai - Zone de vide). Yoshimura et les écrivains de la deuxième vague n'ont pas combattu pendant la guerre mais ils écrivent en récoltant des informations et des témoignages⁴. Yoshimura est d'ailleurs connu pour la véracité et la précision des informations qu'il utilise pour ses romans lorsqu'il traite de faits historiques. Voici ce qu'il écrit à ce sujet 保阪正康 Hosaka Masayasu (1939-), écrivain, critique littéraire et historien dans la postface du premier tome de 『昭和の戦争』 (Shôwa no sensô – La Guerre de Shôwa)⁵ :

« 第一の研究者、第二のジャーナリストやノンフィクション作家などよりはるかに史実に対して謙虚であり、そして事実そのものを自ら納得するまで調べ上げてから筆を起すという点では日本で有数の作家ではなかったかと思う。

吉村氏は、事実そのものを究極まで調べて、そして自らの咀嚼によって作品の完成度を高めていく。 »⁶

« Il avait une attitude face aux faits historiques de loin plus humble que les chercheurs et les journalistes ou les écrivains de non-fiction, il continuait à chercher minutieusement jusqu'à comprendre de lui-même les événements, et ce n'est qu'ensuite qu'il prenait la plume. Sur ce point, je pense qu'il était un des plus grands écrivains du Japon.

Yoshimura fouillait jusqu'au bout, assimilait les faits et portait son œuvre à la perfection ».

4 Voir 森史郎 Mori Shirô, 「文学者の眼」 (Bungakusha no me - L'œil d'un homme de lettres), op.cit.

5 Compilation en 6 volumes des œuvres de Yoshimura sur la seconde guerre mondiale, parue aux éditions 新潮社 Shinchôsha en 2015 à l'occasion des 70 ans de la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

6 Hosaka Masayasu, [吉村昭を読む] 真実は細部に宿る」 (« Yoshimura Akira wo yomu » shinjitsu wa saibu ni yadoru – Lire Yoshimura Akira : la vérité réside dans les détails), in 吉村昭 Yoshimura Akira, 『昭和の戦争 1-開戦前夜に』 (Shôwa no sensô I-kaisen zenya ni – La guerre de Shôwa: la nuit avant la guerre), <http://www.shinchosha.co.jp/book/645021/>

Pour écrire ses 戦史小説 (Senshi shôsetsu - Romans de guerre), Yoshimura s'est appuyé sur de nombreux documents et témoignages⁷. Les témoins disparaissant au fil des ans, il a dû s'arrêter en 1973, avec son dernier roman de guerre 『深海の使者』 (Shinkai no shisha - Les Messagers des abysses), pour lequel il a interrogé lui-même 192 personnes à travers tout le Japon⁸. Il a ensuite écrit de nombreux romans historiques 歴史小説 rekishi shôsetsu, notamment 『桜田門外ノ変』 (Sakuradamongai no hen - L'incident de Sakuradamon), publié en 1990. Il reprend l'affaire de l'assassinat de 井伊直弼 Ii Naosuke (1815-1860) par des rônin (samourais sans maître) des clans de Mito et de Satsuma en 1860, en écrivant l'action du point de vue du commandant de l'attaque, 関鉄之介 Seki Tetsunosuke (1824-1862). Ce roman a ensuite fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 2010. Yoshimura a également réalisé une réécriture moderne d'un classique de la littérature japonaise, le 『平家物語』 (Heike monogatari - *Le Dit des Heike*).

Mais Yoshimura n'a pas seulement écrit des romans de guerre et des romans historiques, mais également des œuvres de fiction. C'est par ces récits fictifs qu'il débute d'ailleurs sa carrière. Il commence par publier des nouvelles dans des 同人雑誌 (dôjin zasshi, revues amateurs appartenant à des cercles littéraires) telles que la revue 文學者 (Bungakusha – Les Lettrés), dirigée par l'écrivain 丹羽文雄 Niwa Fumio (1904-2005). Il continue en parallèle à travailler au secrétariat de l'entreprise familiale de textile. En 1958, alors qu'il a trente et un an, il publie dans la revue Bungakusha la nouvelle 『鉄橋』 (Tekkyô - Le Pont de fer), qui est sélectionnée au début de l'année suivante pour le prix Akutagawa (芥川賞 - Akutagawa shô). Selon l'écrivain et critique 長部日出雄 Osabe Hideo (1943-), cette œuvre de début de carrière illustre déjà ce que sera par la suite le style littéraire de Yoshimura :

7 Sur les témoignages de la guerre qu'a recueilli Yoshimura, voir 吉村昭 Yoshimura Akira, 『戦史の証言者たち』 (Senshi no shougensha-tachi – Les témoins de l'histoire militaire), Tôkyô, 毎日新聞社 Mainichi shinbun sha, 1981

8 Voir 森史郎 Mori Shirô, 「文学者の眼」 (Bungakusha no me - L'œil d'un homme de lettres), op.cit.

« 最初に惹きつけられたのは、まるで映画の画面のように鮮明な描写の視覚性である。 »

« Ce qui m'a attiré en premier lieu, c'est ses descriptions très nettes, comme si l'on était en train d'observer un écran de cinéma »⁹

« 明晰で簡潔なフレーズを、テンポよく畳みかけ、粘りよく強く積み重ねていって、ついには巨大な全体像を克明に書きだす吉村文学独得の文体は、この時すでに確立されている。 »¹⁰

« Porter un regard minutieux sur un ensemble immense en faisant s'enchaîner avec un bon rythme des phrases claires et concises : déjà à l'époque, Yoshimura avait établi son style littéraire particulier. ».

L'œuvre prend pour modèle le boxeur japonais ピストン堀口 Piston Horiguchi (1914-1950), en activité de 1933 à 1950. Déjà à l'époque, Yoshimura mène des recherches minutieuses en amont de son écriture : il va voir des matchs de boxe, lit des livres et des magazines spécialisés, interroge des entraîneurs sur le monde de la boxe et la vie personnelle des boxeurs, va questionner des sportifs sur leurs matchs.

Selon Osabe Hideo, le thème choisit par Yoshimura, un boxeur, était à l'époque inconcevable pour les écrivains de littérature « pure » (純文学 - junbungaku¹¹). La nouvelle Tekkyô est ainsi fortement critiquée et ne recevra finalement pas le prix Akutagawa. En juillet de cette même année 1959, c'est au tour de la nouvelle 『貝殻』 (Kaigara - La Coquille), parue dans la revue 早稲田文学 (Waseda bungaku - La littérature de Waseda) d'être sélectionnée pour le même prix. Elle est basée sur la propre expérience de Yoshimura, qui s'est fait opérer d'une tuberculose pulmonaire et

9 長部日出雄 Osabe Hideo, 「近代日本の自画像：吉村昭の奇妙的な文学」 (Kindai nihon no jigazô - Yoshimura Akira no kimyôteki na bungaku - Autoportrait du Japon des temps modernes : l'étrange littérature de Yoshimura Akira), in 『吉村昭が伝えたかったこと』 (Yoshimura Akira ga tsutaetakatta koto - Ce que Yoshimura Akira voulait transmettre), Tôkyô, 文藝春秋 Bungei Shunjû, 2013, p.392

10 Ibid., p.393

11 Ibid., p.401

s'est fait retirer cinq côtes. Cette nouvelle sera à son tour dépréciée par le comité de sélection et échouera à recevoir le prix.

Toujours en 1959, Yoshimura écrit la nouvelle 『少女架刑』 (Shôjo kakei - *La jeune fille suppliciée sur une étagère*), qui est d'abord refusée par la revue littéraire 文學界 (Bungakukai - Le Monde littéraire)¹² et qui sera finalement publiée en 1963 aux éditions 南北者 (Nanbokusha). Cette œuvre raconte l'histoire d'une jeune fille, Mieko, qui vient de mourir et dont le corps est offert à un hôpital universitaire. Le lecteur va assister à toutes les étapes que le corps de Mieko va devoir subir, jusqu'à ce que son urne soit mise au columbarium. Nous allons nous intéresser plus longuement à cette nouvelle dans ce mémoire pour la thématique qu'elle touche, celle du corps mort et de son devenir.

Une autre nouvelle fait écho à *La jeune fille suppliciée sur une étagère*. Il s'agit de 『透明標本』 (Tômei hyôhon – *Un Spécimen transparent*), qui, après avoir été refusée par le magazine littéraire Bungakukai, sera finalement publiée en 1962 dans la revue Bungakusha. Elle est sélectionnée en janvier de la même année pour le prix Akutagawa. C'est donc la troisième nomination de Yoshimura pour le prix, et, bien que le juré ait un temps hésité entre *Un Spécimen transparent* et 『鯨神』 (Kujiragami - Le Dieu-Baleine) de 字能鴻一郎 Uno Kôichirô (1934-), c'est ce dernier qui l'emportera¹³.

Un Spécimen transparent fait écho à *La jeune fille suppliciée sur une étagère* car ils se déroulent dans le même milieu, un hôpital universitaire, et ont un personnage en commun : un homme d'environ 65 ans qui travaille dans cet hôpital sur des spécimens osseux. On l'aperçoit seulement dans *La jeune fille suppliciée sur une étagère*, mais il est le protagoniste principal d'*Un Spécimen transparent*. On y apprend son obsession pour les os et leur blancheur. Les os ayant tendance à jaunir avec le temps, son but est de parvenir à conserver cette blancheur éternellement, voir même à rendre un squelette humain entier complètement translucide. Nous allons également ici nous intéresser au traitement de l'os dans cette œuvre.

La même année, Yoshimura est de nouveau en lice pour le prix Akutagawa, avec

12 Voir 森史郎 Mori Shirô, 『作家と戦争 : 城山三郎と吉村昭』 (Sakka to sensô : Shiroyama Saburô to Yoshimura Akira – Les écrivains et la guerre : Shiroyama Saburô et Yoshimura Akira), Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 2009, p.213

13 Ibid., p.225

sa nouvelle 石の微笑 (Ishi no bishô - *Le Sourire des pierres*), parue dans la revue Bungakukai. Le narrateur de cette œuvre retrouve à l'université un ami d'enfance, Sone, qui a toujours été extrêmement singulier. Ils jouaient souvent dans un cimetière à proximité étant enfant, et c'est lui qui a découvert le cadavre d'une pendue, qui semble avoir exercé sur lui une grande fascination. Il mène une existence étrange, récupérant des statues de Jizô dans des sites abandonnés ou oubliés, pour ensuite les revendre. Ayant perdu sa mère étant enfant, il aime entraîner les femmes qui l'aiment dans un double suicide dont il réchappe à chaque fois. Il aura comme ceci la sœur du narrateur, femme stérile qui a été rejetée par sa belle-famille et qui vit dans une tristesse infinie, passant son temps à coudre des vêtements pour les enfants de l'orphelinat.

Avec *Le Sourire des pierres*, Yoshimura subit son quatrième échec pour gagner le prix Akutagawa, et intégrer le fameux « cercle littéraire » (文壇 - bundan). Il pense qu'il ne pourra publier que dans des magazines « amateurs »¹⁴ (同人誌 - dôjinshi). Dans son œuvre suivante il tente sur les conseils de Niwa Fumio, le directeur de la revue Bungakusha, de combiner la « sensibilité littéraire » (文学性 - bungakusei) de *La jeune fille suppliciée sur une étagère* à la « sensibilité sociale » (社会性 - shakaisei) de 『鉄橋』 (Tekkyô - Le Pont de fer)¹⁵. Il publie en 1962 dans la revue Bungakusha le roman 『墳墓の谷』 (Funbo no tani - La Vallée des tombes), qui sera plusieurs fois remanié et changera de titre à l'occasion de sa parution en volume en 1967 pour devenir 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu - *Le Convoi de l'eau*), le terme 葬列 sôretsu désignant un convoi funéraire. La mort et plus spécifiquement les ossements est le thème central de cette œuvre qui met en scène un ouvrier travaillant près d'un mystérieux hameau. Nous allons également y revenir plus longuement dans ce mémoire.

Finalement, 『墳墓の谷』 (Funbo no tani – La Vallée des tombes) n'est pas particulièrement repéré par la critique. C'est en 1966 que Yoshimura obtiendra le prix 太宰治 Dazai Osamu avec la nouvelle 『星への旅』 (Hoshi e no tabi – *Voyage vers les étoiles*), qui met en scène un groupe d'étudiants qui exécutent un suicide collectif (集団自殺 - shûdan jisatsu). Son décès étant planifié, le personnage principal de cette œuvre, Keichi, se retrouvera en proie à des interrogations sur le devenir de son corps

14 Ibid., p.213

15 Ibid., p.279

après le suicide, ce qui le plongera dans une profonde angoisse.

Yoshimura Akira est un auteur très prolifique, qui a varié les genres au cours de sa carrière, écrivant à la fois des œuvres dites de « littérature pure », et des œuvres dites de « littérature populaire » (大衆文学 - taishû bungaku)¹⁶ telles que des romans documentaires (記録文学 - kiroku bungaku) et des romans historiques (歴史小説 - rekishi shôsetsu). Il a également de nombreux 随筆 (zuihitsu), essais personnels sur son activité d'écriture et ses voyages en quête de sources pour ses œuvres. Décédé en 2006, ses œuvres sont encore influentes de nos jours. Après le tsunami du 11 mars 2011, son roman documentaire 三陸海岸大津波 (Sanriku kaigan ootsunami – Les grands tsunamis du Sanriku), qui porte sur les trois grands tsunamis qui ont frappé les côtes du Sanriku¹⁷ de l'ère Meiji (1868-1912) à celle de Shôwa (1926-1989), a connu un regain de succès¹⁸. Le 26 mars un musée qui lui est consacré a ouvert ses portes dans l'arrondissement d'Arakawa à Tôkyô, le 吉村記念文学館 (Yoshimura Akira kin.en bungaku kan - Musée à la mémoire de Yoshimura Akira)¹⁹.

Il y a actuellement une quinzaine des œuvres de Yoshimura qui ont été traduites en français : *Les drapeaux de Portsmouth* (ポーツマスの旗 - Pôtsumasu no hata, publié en japonais en 1979 et traduit en français en 1990), *Naufrages* (破船 - Hasen, publié en japonais en 1982 et traduit en 1999), *Liberté conditionnelle* (仮釈放 - Karishakuhô, publié en japonais en 1988 et traduit en 2001), *La jeune fille suppliciée*

16 Sur la littérature populaire japonaise et son développement, voir Cécile Sakai, *Histoire de la littérature populaire japonaise : faits et perspectives (1900-1980)*, Paris, L'Harmattan, 1987

Sur la distinction entre littérature « pure » et littérature « populaire », Ozaki Mariko, *Ecrire au Japon : le roman japonais depuis les années 1980*, trad. du japonais par Corinne Quentin, Arles, Philippe Picquier, 2012 p.33-39

17 Zone du Nord de l'île de 本州 Honshû qui comporte les préfectures de Aomori (青森県 - Aomori ken), Iwate (岩手県 - Iwate ken) et Miyagi (宮城県 - Miyagi ken).

18 Voir 安倍龍太郎 Abe Ryûtarô, 「増刷続く吉村昭さん「三陸海岸大津波」 印税を被災地に」 (Zôsatsu tsuzuku Yoshimura Akira san Sanriku kaigan ootsunami inzei wo hisaichi ni – Les Grands tsunamis du Sanriku de Yoshimura Akira enchaîne les réimpressions: les royalties iront aux zones sinistrées), 朝日新聞 Asahi shinbun, 9 mai 2011,

<http://www.asahi.com/special/10005/SEB201105090003.html>

19 Voir le site internet du musée, <https://www.yoshimurabungakukan.city.arakawa.tokyo.jp/>

sur une étagère (少女架刑 - Shôjo kakei, publié en 1963) et *Le Sourire des pierres* (石の微笑 - Ishi no bishô, publié en 1962), tous deux traduits en 2002, *La Guerre des jours lointains* (遠い日の戦争 - Tooi hi no sensô, publié au Japon en 1978 et traduit en 2004), *Voyage vers les étoiles* (星への旅 - Hoshi e no tabi, publié au Japon en 1966) et *Un Spécimen transparent* (透明標本 - Tômei hyôhon, publié au Japon en 1962), tous deux traduits en 2006, *Le Convoi de l'eau* (水の葬列 - Mizu no sôretsu, publié au Japon en 1967 et traduit en 2009), *Le grand tremblement de terre du Kantô* (関東大震災 - Kantô daishinsai, publié au Japon en 1973 et traduit en 2010), *Un été en vêtement de deuil* (服喪の夏 - Fukumo no natsu, publié au Japon en 1967 et traduit en 2010), *L'Arc en ciel blanc* (白い虹 - Shiroi niji), *Etoiles et funérailles* (星と葬礼 - Hoshi to sôrei), publié au Japon en 1963) et *Le Mur de briques* (煉瓦塀 - Rengabei, publié au Japon en 1966), tous trois traduits en 2012, et enfin *Mourir pour la patrie : Higa Shinichi, soldat de deuxième classe de l'armée impériale* (殉国 : 陸軍二等兵比嘉真一 - Junkoku : rikugun nitôhei higa shinichi), publié au Japon en 1967 et traduit en 2014). Ces traductions s'étalent sur trois décennies, et pourtant le nom de Yoshimura n'est jamais cité dans les ouvrages en langue française qui concernent la littérature japonaise. Il n'est pas présent dans l'ouvrage *Un siècle de romans japonais* de Georges Gottlieb qui traite des œuvres majeures parues au cours du XX^e siècle, ni dans le *Dictionnaire de la littérature japonaise* de Jean Jacques Origas. On trouve une entrée à son nom dans le livre d'Ozaki Mariko, *現代日本の小説* (Gendai nihon no shôsetsu - *Ecrire au Japon : le roman japonais depuis les années 1980*, traduit en 2012 par Corinne Quentin), qui le présente succinctement. C'est pourquoi nous pensons qu'il est intéressant de mener une étude sur cet auteur qui reste encore méconnu en France.

Nous allons aborder ici quatre récits que Yoshimura a écrit au tout début de sa carrière, *少女架刑* (Shôjo kakei - *La jeune fille suppliciée sur une étagère*), écrit en 1959 et publié en 1963, *透明標本* (Tômei hyôhon - *Un Spécimen transparent*), publié en 1962, *石の微笑* (Ishi no bishô - *Le Sourire des pierres*) publié la même année, *星への旅* (Hoshi e no tabi - *Voyage vers les étoiles*) publié en 1966 et *水の葬列* (Mizu

no sôretsu - *Le Convoi de l'eau*), publié en 1967. Ces quatre œuvres sont complémentaires, elles portent toutes sur le même thème, le devenir du corps et de l'âme après la mort. La mort nous semble être le thème central de toute l'œuvre de Yoshimura, comme le note le romancier Amemura Kô 飴村行 (1969-) :

« 僕が吉村文学に傾倒する最大の理由は「死」である。吉村昭ほど、「死」もしくは「死」に類する事柄で的確に表現できる作家はいない。作品内に登場するその描写はまさに皮膚感覚そのものであり、「死」が日常的なもので人はいつ死んでもおかしくないという、現代人が強引に忘却しているタブーをこれでもか眼前に突き付けられる。 》²⁰

« Ce qui me fait admirer le plus l'œuvre de Yoshimura, c'est le thème de la mort. Il n'y a pas d'auteur qui puisse exprimer aussi précisément ce qu'est la mort et tout ce qui s'y rapporte. Les gens d'aujourd'hui se forcent à oublier que la mort est quotidienne, et que n'importe qui peut mourir à tout instant. Dans l'œuvre de Yoshimura, les descriptions sont de pures sensations cutanées qui braquent ce tabou sous les yeux du lecteur. »

A une époque où la mort, comme l'a déjà démontré Philippe Ariès, a cessé de faire partie de la vie quotidienne et se retrouve cachée aux regards, Yoshimura n'hésite pas à dépeindre des cadavres dans ses œuvres, à les décrire minutieusement dans tous leurs états, en rendant compte des effets que le passage du temps a sur eux. C'est le cas du roman *Le Convoi de l'eau* qui sera l'objet principal de ce mémoire.

« Le Convoi de l'eau, comme La Jeune fille suppliciée sur une étagère ou Un Spécimen transparent, joue sur l'immanence du sentiment mortifère, enrichi par le poids des légendes, des traditions, et sur l'opposition entre

20 飴村行 Amemura Kô, 「至福へと続く道」 (Shifuku e to tsuzuku michi – Le Chemin vers la félicité), in 『吉村昭が伝えたかったこと』 (Yoshimura Akira ga tsutaetakatta koto – Ce que Yoshimura Akira voulait transmettre), op.cit., p.306

deux mondes »²¹.

Mori Shirô note que pour écrire *La jeune fille suppliciée pour une étagère*, Yoshimura s'est rendu dans un hôpital universitaire pour observer le processus de dissection des cadavres²². C'est en observant des échantillons osseux qu'il a aussi eut l'idée d'écrire *Un Spécimen Transparent*. Il note qu'avec ce roman Yoshimura dépeint « un monde très particulier » (« きわめて特異な世界 »²³), particulier de par la singularité de son personnage, un homme proche de la retraite qui a une obsession, celle de parvenir à rendre un os complètement transparent. Il s'interroge sur le choix de cette thématique de l'os. Il relève d'abord que dès son plus jeune âge Yoshimura a été confronté à la mort, durant les bombardements de Tôkyô mais aussi suite à des décès dans sa famille. Mori Shirô indique également qu'il a sans doute reçu l'influence de 川端康成 Kawabata Yasunari (1889-1942) et de 梶井基次郎 Kajii Motojirô (1901-1932) pour ce qui est du « réalisme perspicace » (« 冷徹なリアリズム »²³) avec lequel il décrit les dissections.

Le critique 福田宏年 Fukuda Hirotochi (1927-1997) utilise également le terme « réalisme » (« リアリズム ») pour caractériser la littérature de Yoshimura.

« 「殉国」の中に、傷口や屍体にむらがる蛆の描写が、これでもかこれでもかというほど出てくる。傷口の蛆をピンセットで除くところか、水面にびっしり浮かんだ蛆を片寄せて水を飲むところが出てくるが、思わず顔をそむけたくなるほどである。小説美学の立場から言えば、これほどまでにしつこく蛆を描くことはないではないかと言いたくなるが、作者の吉村さんに言わせれば、好きも嫌いもない、事実がその通りなのだから、そう書いているだけだということ

21 Julie Coutu, « Akira Yoshimura : Le Convoi de l'eau », *Chronic'art*, 11 janvier 2009, <http://www.chronicart.com/livres/akira-yoshimura-le-convoi-de-l-eau/>

22 Voir 森史郎 Mori Shirô, 『作家と戦争 : 城山三郎と吉村昭』 (Sakka to sensô : Shiroyama Saburô to Yoshimura Akira – Les écrivains et la guerre : Shiroyama Saburô et Yoshimura Akira), Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 2009, p.221

23 Ibid., p.222

になる」²⁴

« Dans *Mourir pour la patrie* reviennent incessamment, des descriptions de vers grouillants autour de plaies ou de cadavres. Loin d'ôter les vers des plaies à la pincette, on assiste à une scène qui donne instinctivement envie de détourner le regard, celle où le protagoniste balaye de la main les vers qui couvraient la surface de l'eau pour la boire. On a envie de dire que pour l'esthétisme du roman, il n'y a pas besoin de décrire ces vers avec autant de ténacité. Mais Yoshimura ne tient pas compte de l'esthétisme, si c'est la vérité, alors il l'écrit telle qu'elle. »

Il qualifie ce réalisme de « strict » (« 徹底 »), d'« objectif » (« 即物的 ») et d'externe (« 外面的 »), et note que ce réalisme caractérise l'œuvre de Yoshimura dès le début de sa carrière. Dans *La jeune fille suppliciée sur une étagère*, *Un Spécimen transparent*, *Le Convoi de l'eau* et *Voyage vers les étoiles*, on trouve ce même regard qui fixe la mort et les effets qu'elle a sur le corps sans se détourner, sans chercher à masquer des détails crus. Ainsi, nous allons voir dans notre première partie comment dans ces œuvres et notamment dans *Le Convoi de l'eau* Yoshimura oppose visiblement deux mondes, celui de la mort que Philippe Ariès qualifie d'« apprivoisée », qui n'effraie pas, fait partie du quotidien, et celui de la mort « ensauvagée », qui a disparue de la vie quotidienne et qu'on soustrait aux regards. Nous allons nous intéresser au choix qu'a fait Yoshimura de la thématique de l'os, récurrente dans ses œuvres, et comment par le biais de l'os il évoque la disparition de l'être humain, élément impermanent qui est voué à s'effacer complètement. Comme le note René de Ceccatty, *Le Convoi de l'eau* est un roman « très sombre, très symbolique, traversé par les éléments, l'eau, le vent, la brume, le froid, bientôt la neige et le feu »²⁵. C'est pourquoi nous aimerions étudier l'élément eau dans l'œuvre de Yoshimura, et voir comment celui-ci participe de cette

24 福田宏年, 「解説」 (Kaisetsu - Postface), in 吉村昭 Yoshimura Akira, 『殉国 : 陸軍二等兵比嘉真一』 (Junkoku : rikugun nitôhei Higa Shin'ichi – *Mourir pour la patrie : Shinichi Higa, soldat de deuxième classe de l'armée impériale*), Tôkyô, 文藝春秋 Bungei Shunjû, 1991, pp.246-247

25 René De Ceccatty, « Le Convoi de l'eau », d'Akira Yoshimura : Yoshimura, romantique japonais », *Le Monde*, 12 février 2009, http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/02/12/le-convoi-de-l-eau-d-akira-yoshimura_1154208_3260.html

disparition totale en nous appuyant sur l'ouvrage *L'Eau et les rêves* de Gaston Bachelard. Il nous semble que dans *Le Convoi de l'eau* Yoshimura Akira met en place un double miroir : d'abord, en abordant le thème de la mort, il nous semble que Yoshimura Akira invite le lecteur à prendre conscience du caractère éphémère de sa propre existence, à méditer sur sa mortalité. Ensuite, il nous semble que dans *Le Convoi de l'eau* s'établit un effet de miroir entre le personnage principal et le hameau près duquel il vit, ce qui va lui permettre de résoudre ses conflits internes. C'est pourquoi nous allons voir dans la seconde partie comment la narration et la symbolique de l'eau renforcent l'effet miroir que possède déjà le roman, en créant un sentiment d'identification entre le personnage principal et les habitants du hameau.

Partie I :

L'Eau et la disparition

水の葬列 (Mizu no sôretsu - *Le Convoi de l'eau*) raconte l'histoire d'un homme, le narrateur, qui fait partie d'un groupe d'ouvriers chargé de préparer la construction d'un barrage dans un lieu pour le moins singulier. En effet, le barrage doit être construit près d'un mystérieux hameau, qui a été découvert peu avant la fin de la guerre, lorsqu'un bombardier américain a échoué à proximité et qu'une unité de l'armée japonaise a été envoyée en reconnaissance. Les habitants semblent avoir vécu en autarcie pendant plusieurs siècles, leur hameau ne figurant sur aucune carte, perdu dans une vallée au fin fond de la montagne, environné de forêts et bordé par un torrent. Le hameau possède également un cimetière d'une taille démesurée, qui témoigne de son ancienneté et de l'importance que ses occupants accordent au culte des ancêtres. Les ouvriers installent leur campement près du hameau pour plusieurs mois. Leur chef est chargé de négocier avec le chef du village l'évacuation de celui-ci, car une fois le barrage construit, il se trouvera enseveli sous les eaux. Les habitants sont hostiles aux ouvriers, durant tout le roman il n'y aura aucun dialogue, aucun échange entre eux, ils s'éviteront soigneusement.

Quant au narrateur, on sait d'abord bien peu de choses sur lui, il n'a ni nom, ni âge, et il n'est pas décrit physiquement. Mais il est cependant doté d'une sensibilité particulière, il s'intéresse au hameau et semble comprendre le comportement et les sentiments de ses habitants. Peu à peu va s'établir une sorte de dialogue entre lui et le village, et la véritable raison de sa présence en ces lieux va être révélée au lecteur. Le narrateur est en réalité un criminel. Il a violemment tué sa femme après l'avoir surprise en plein adultère avec son patron, Yodono. Après un séjour en prison, sa haine n'étant toujours pas apaisée, il est retourné sur la tombe de sa femme et a arraché à son squelette les os de cinq orteils, qu'il transporte désormais toujours avec lui dans une boîte. Il ne peut pas se résoudre à jeter ces os, car les conserver lui permet de continuer à humilier sa femme dans l'au-delà et ce sentiment de vengeance le satisfait et en même temps le terrifie. Il lui rappelle son crime, sa nature intrinsèquement cruelle et violente, et le plonge dans l'angoisse et le remord.

Avant la prison, le narrateur travaillait dans une entreprise de fabrication de néons. Il aimait la lumière et l'agitation de la ville. A sa sortie, il ne supporte plus la lumière et la foule qui lui rappellent son crime, c'est pourquoi il s'engage sur ce chantier perdu dans la montagne. Il cherche le calme et l'obscurité, qui lui procurent une sensation d'apaisement. Mais la vallée du hameau ne va pas tarder à lui rappeler son crime, et va

le forcer à faire face à ses conflits intérieurs pour l'amener vers une résolution de ceux-ci. On note d'abord une forte présence de l'élément eau, dont nous verrons tout à l'heure la manière dont elle ramène à l'esprit du narrateur son passé. Ensuite, un événement va venir secouer les habitants comme les ouvriers : un jour, un ouvrier, Tamura, viole une jeune fille du hameau. Celle-ci vient le dénoncer, accompagnée de ce qui semble être son père et d'un jeune homme que le narrateur identifie tout de suite comme le compagnon de la jeune fille. Il s'identifie totalement à lui, lui qui a ressenti la même colère et la même honte quand il a surpris sa femme. Le lendemain, la jeune fille est pendue par les habitants du village qui laissent son corps à l'air libre pendant plusieurs mois. En même temps, pour préparer l'évacuation du hameau, les habitants s'attachent à construire des boîtes en bois individuelles dans lesquelles ils entreposent les crânes de leurs ancêtres. Cette vision provoque un choc violent chez le narrateur, car les gestes sont similaires à ceux qu'il a commis, mais le but est totalement différent. Les ossements des ancêtres sont traités avec amour et respect par les habitants du hameau, tandis que lui a violenté les restes de sa femme. Il a la sensation que le hameau lui adresse des reproches. En même temps, le traitement qui est réservé à la jeune fille le scandalise : contrairement à sa femme, elle n'est coupable de rien, elle n'a pas choisi d'avoir des relations sexuelles avec un autre homme. N'y tenant plus, il prend la décision d'enterrer la jeune fille. Si les habitants du hameau s'y opposent d'abord, ils acceptent enfin, et placent à son tour le crâne de la jeune fille dans une boîte en bois, comme ils l'ont fait pour les ancêtres. Aussi, le narrateur ouvre pour la première fois la boîte qui contient les os de sa femme, et se rend compte qu'il ne ressent plus la même colère, il est désormais apaisé. A la fin du roman, les villageois, qui doivent évacuer le hameau, prennent la décision de brûler celui-ci, puis disparaissent dans la montagne.

1: Visions du corps mort

On trouve dans la littérature de Yoshimura des thèmes communs avec la peinture et la sculpture européenne, notamment les transis, le thème de la jeune fille et la mort et les vanités. Au XIV^e siècle, l'Europe connaît la guerre de Cent Ans et la peste noire, qui engendrent une fascination dans l'art pour le côté macabre de la mort. Le rapport à la mort et ses représentations se trouve ainsi modifié. En 1362 en Suisse est réalisé le premier transi connu, c'est celui de Francis de la Serra. C'est une sculpture d'un corps mort, allongé, dévoré par les asticots²⁶. Les transis s'opposent aux représentations qui étaient faites des morts jusqu'au milieu du XII^e siècle, les gisants, sculptures de défunts qui sont représentés dans leur dignité et leur quiétude. La mort à cette époque n'est pas vue par la chrétienté comme un retour au néant mais comme un renouveau, un salut²⁷. Les transis, eux, laissent voir des chairs putréfiées, des os, et montrent toute « *l'horreur de la mort physique et de la décomposition* »²⁸. Le corps mort devient macabre, corrompu, et les transis laissent voir les effets du temps qui passent sur ce corps, qui n'est plus rien que de la nourriture pour les vers, et qui peu à peu retourne au néant. Ces sculptures sont alors l'occasion de prendre conscience de la vanité de l'existence²⁹. Selon Ariès :

*« [...] l'homme de la fin du Moyen-Âge avait une conscience très aiguë qu'il était un mort en sursis, que le sursis était court, que la mort, toujours présente à l'intérieur de lui-même, brisait ses ambitions, empoisonnait son plaisir. »*³⁰

Au début du XVI^e siècle apparaît un nouveau thème, celui de La Jeune Fille et

26 Voir Elisabeth Quin, *Le livre des vanités*, Paris, Regard, 2008, p.23

27 Voir Somphout Chanhthaboutdy, « Vanité interactive : recherche et expérimentation artistique », Thèse de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts spécialité Images Numériques, sous la direction de Marie-Hélène Tramus, Paris, Université Paris 8, 18 novembre 2015, <http://www.theses.fr/2015PA080060>, p.123

28 Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, op.cit., p.39

29 Voir Somphout Chanhthaboutdy, « Vanité interactive : recherche et expérimentation artistique », op.cit., p.25

30 Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, op.cit., p.40

la Mort. L'un des premiers est celui réalisé en 1517 par Hans Baldung Grien, *La Jeune fille et la Mort*. Il montre une jeune fille nue, plutôt bien en chair, à la peau blanche, les cheveux tirées en arrière par la main squelettique de la mort, corps vieux, marron et décharné. En larme, la jeune fille joint les mains, elle semble supplier la mort de ne pas l'emporter avec elle³¹. Mais d'autres tableaux lient mort et sexualité, plaisir et trépas, comme le tableau de 1517 de Nicolas Deutsch. On y voit la Mort embrasser une jeune femme, la main sur son entrejambe, et la jeune femme semble s'abandonner à ce baiser avec volupté³². Ces tableaux montrent que la mort emporte tout le monde, y compris les belles jeunes femmes, comme dans l'œuvre de Yoshimura.

Au XVII^e siècle se développe le genre de la vanité, peinture visant à faire prendre conscience du caractère éphémère des choses et de l'inexorable fuite du temps. Il peut s'agir une nature morte, mais au XVII^e siècle c'est le crâne qui deviendra l'emblème de la vanité³³. C'est en 1603 que Jacob de Gheyn II peint *Vanitas*, « la première utilisation iconographique du crâne comme élément central d'une peinture »³⁴. Les vanités présentent souvent plusieurs éléments suggérant la fuite du temps : montre, crâne, sablier, bougie, tulipe. Le but est d'abord moralisateur, la vanité fonctionne comme un miroir, en observant le crâne le spectateur doit méditer sur la fragilité de sa propre existence. L'os, le crâne, devient ainsi le support d'un rappel, celui que tout être humain devra un jour mourir.

Ces œuvres ont toutes pour fonction de rappeler au spectateur qu'il va un jour mourir, c'est le genre artistique du *memento mori*. Nous allons voir que *Le Convoi de l'eau*, notamment, ainsi que les autres œuvres de Yoshimura telles que *La jeune fille suppliciée sur une étagère*, *Un Spécimen Transparent* et *Voyage vers les étoiles* remplissent également cette fonction en rendant la mort quotidienne, et en faisant du corps quelque chose d'éphémère, qui passe par plusieurs étapes auxquelles nul ne peut échapper avant de disparaître complètement sans laisser de traces.

Dans ses ouvrages *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* et *L'homme*

31 Voir Somphout Chanhthaboutdy, « Vanité interactive : recherche et expérimentation artistique », op.cit., p.138

32 Voir Elisabeth Quin, *Le livre des vanités*, op.cit., p.26

33 Voir Somphout Chanhthaboutdy, « Vanité interactive : recherche et expérimentation artistique », op.cit., p.153

34 Elisabeth Quin, *Le livre des vanités*, op.cit., p.23

devant la mort, Philippe Ariès oppose une mort « *apprivoisée* » et une mort « *ensauvagée* ». Selon lui, durant près d'un millénaire les sociétés occidentales anciennes ont « *apprivoisé* » la mort, lui ont accordé une place dans la vie quotidienne en acceptant sa réalité et en la rendant visible. Au Moyen-Âge, la mort est considérée comme une continuité naturelle, l'homme sait qu'il va un jour mourir et s'y résigne. Mais à partir d'une période qui correspond à peu près à la fin du Moyen-Âge et au début de la renaissance, on observe un « *reflux* »³⁵, la mort « *s'ensauvage* » peu à peu, si bien qu'aujourd'hui, dans nos sociétés contemporaines, « *la mort fait peur au point que nous n'osons plus dire son nom* »³⁶. A travers ses études, Ariès montre comment la mort disparaît peu à peu de la vie quotidienne, le mourant ne participe plus à sa propre mort, on cache l'annonce de leur mort aux malades, on meurt dans ces lieux aseptisés que sont les hôpitaux et non plus à la maison, les rites funéraires sont simplifiés, le deuil est aujourd'hui caché, devenu une affaire individuelle qu'il convient de ne pas trop montrer, alors qu'avant elle était sociale, impliquait toute une communauté dans les villes et les villages. Des pratiques telles que l'embaumement aux États-Unis ou la thanatopraxie pourraient témoigner d'un refus de faire face au visage de la mort, d'une volonté de prolonger un tant soit peu l'illusion du vivant³⁷. Cette « disparition » de la mort de la vie quotidienne nous semble cependant à nuancer puisque les représentations de la mort paraissent aujourd'hui très présentes dans la culture, notamment au cinéma et dans les jeux vidéos³⁸.

Naitô Rieko note le même « *ensauvagement* » de la mort au Japon dans son ouvrage 現代日本の葬送文化 (Gendai nihon no sôsô bunka - La culture funéraire du Japon d'aujourd'hui). Elle évoque notamment la pratique ancienne du mogari, funérailles qui pouvaient durer plusieurs années, et qui était l'occasion d'observer la décomposition des corps et leur transformation en squelette³⁹. Elle compare cela aux pratiques actuelles :

« [...] 現代社会において、それら『死』の物質変化に触れる機会は

35 Philippe Ariès, *L'homme devant la mort 2: la mort ensauvagée*, Paris, Seuil, 1977, p.9

36 Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1975, p.24

37 Ibid., pp.69-71

38 Voir à ce sujet Somphout Chanhthaboutdy, op.cit.

39 Sur les anciens rites funéraires japonais, voir François Macé, *La Mort et les funérailles dans le Japon ancien*, Paris, POF, 1986

なくなってしまった。病院から葬儀社への搬送、葬儀社での通夜・葬儀、火葬場での処理、果てはグリーンケアまでもがアウトソーシング可能なものとなった。 》⁴⁰

« Dans la société contemporaine, les occasions de voir ces changements matériels que provoque la mort ont disparus. Du transport de l'hôpital aux pompes funèbres, la veillée funéraire et les funérailles, l'incinération, et finalement au soutien des proches, tout est devenu sous-traitable. »

Comme le montre Laurie Laufer, la mort devient un tabou au même titre que la sexualité auparavant. L'homme est privé du spectacle de la mort, il ne peut plus sans faire de représentation, alors même que la vue du corps mort fait partie du processus du deuil.⁴¹ La réalité de la mort s'éloigne du quotidien, tout le monde peut éviter d'avoir à faire face à la mort. Dans ce contexte, les romans de Yoshimura sont une occasion de contempler la mort, le corps mort dans tous ces états. Comme l'a noté Amemura Kô les descriptions des corps morts dans l'œuvre de Yoshimura « ne laissent pas d'autre choix au lecteur que de faire face à ce tabou », à une époque où « les gens se forcent à oublier que la mort est quotidienne »⁴².

On constate dans *Le Convoi de l'eau* un choc entre une civilisation qui est restée au stade de la mort « *apprivoisée* », la civilisation du hameau qui a vécu pendant plusieurs siècles en autarcie et qui a donc conservé des traditions et des coutumes anciennes, et une civilisation qui a « *ensauvagé* » la mort, l'a éloignée de sa vie quotidienne, la civilisation industrielle des ouvriers. Les ouvriers vivent avec la menace de la mort qui plane au-dessus d'eux, en effet les accidents mortels sont fréquents sur les chantiers, ce que nous rappelle le narrateur en nous relatant l'histoire qui a valu au chef de chantier, Nogami, le sobriquet de « *wagonnet* ». Sur les chantiers, les ouvriers frôlent sans cesse la mort, manipulant de la dynamite, des machines qui transportent

40 内藤理恵子 Naitô Rieko, 『現代日本の葬送文化』 (Gendai nihon no sôsô bunka – La culture funéraire du Japon d'aujourd'hui), Tôkyô, 岩田書院 Iwata Shoin, 2013, p.35

41 Laurie Laufer, « La « belle mort » ou la mort du corps mort », in *Figures de la psychanalyse* 13, Eres, janvier 2006, pp.143-156, www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2006-1-page-143.htm

42 Voir citation p.11

des charges dangereuses.

« 要するに死は、はじめから予定されている事実なのだ。そうした中で働くかれらは、他人の死に無神経になろうと努めているように見える。実際、人の死に一々係り合っているのは、仕事にならないのだ。

私も、K4ダムにきてから何度か事故を目撃する機会を持った。そして人間の体が、物体の前でいかにももろいものであるかも知らされた。»⁴³

« En somme, la mort est une réalité prise en compte dès le début. Ceux qui travaillent dans un tel contexte semblent s'efforcer de devenir insensible à la mort d'autrui. Dans la pratique, si on devait s'apitoyer à chaque décès, il n'y aurait pas de travail possible.

*Moi aussi, depuis mon arrivée au barrage K4, j'avais déjà eu plusieurs fois l'occasion d'être témoin d'un accident. Ainsi j'avais appris que le corps humain était une chose bien fragile matériellement. »*⁴⁴

Ainsi, la possibilité que la mort survienne sur le chantier est totalement intégrée par les ouvriers, ils y ont déjà d'ailleurs été plusieurs fois confrontés. Pourtant, lorsqu'un décès se produit, le défunt est rapidement évacué, et le travail reprend comme si rien ne s'était produit. La mort ne constitue qu'un incident, elle est rapidement occultée, ne constitue pas un élément assez important pour interrompre les travaux. Personne ne s'attarde sur les décès, et les ouvriers n'ont pas l'occasion de faire face réellement la réalité de la mort, ils ne regardent pas le corps, n'observent pas de période de deuil, n'en parlent pas. C'est comme si aucun décès n'avait eu lieu.

Aussi, l'exposition du corps de la jeune fille sur sa branche de paulownia provoque un grand choc chez les ouvriers. Cette vision macabre les effraye, et

43 吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – *Le Convoi de l'eau*), Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 1976, p.23-24

44 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.25

rapidement ils évitent de s'approcher du hameau, alors que les gens du hameau, eux, « *passaient parfois tout près* »⁴⁵ (« 近くを部落の者が、[...] 通ることもあった »⁴⁶). Le corps pendu agit comme un épouvantail et devient une frontière entre le hameau et le camp des ouvriers. Plus personne parmi les travailleurs ne parle de ce cadavre pendu. C'est un thème devenu tabou, et les ouvriers, incapables de faire face à la réalité du corps pendu en train de se décomposer, préfèrent faire comme si il n'existait pas.

D'ailleurs, chaque côté est victime d'un décès : le village perd la jeune fille, les ouvriers perdent Tamura, le violeur, qui est tué par les habitants du hameau. Les différences dans la façon qu'a chacun de traiter le décès est significative. Le corps de Tamura retrouvé, les chefs de chantier hésitent quelque peu, puisqu'il a vraisemblablement été assassiné : doivent-ils en faire un rapport et risquer de s'embourber dans des procédures judiciaires et des négociations avec la hameau ou doivent-ils faire passer le décès pour un accident de chantier ? Ils choisissent finalement la deuxième option et le corps de Tamura est rapidement incinéré.

« その作業には、死者を焼く沈んだ厳肅さというものがはじめからなかった。むしろ私たちの動きは煩わしいものを忽々に処理してしまおうという性急な事務的な雰囲気しか漂ってはいなかった。 »⁴⁷

« *Dans le travail n'entrait pas au départ la tâche sombre et grave d'une incinération. Et nos mouvements ne trahissaient rien de plus qu'une atmosphère administrative précipitée visant à traiter rapidement quelque chose d'ennuyeux.* »⁴⁸

L'incinération est réalisée comme une tâche administrative, sans la solennité et la déférence ou la tristesse qui peuvent accompagner des funérailles. C'est une tâche dont il faut rapidement se débarrasser. C'est ainsi que le corps de Tamura quitte rapidement la vallée « *sous forme de sac d'ossements* »⁴⁹. Les chairs ont disparu, brûlées au cours

45 Ibid. p.105

46 吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – *Le Convoi de l'eau*), op.cit., p.82

47 吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – *Le Convoi de l'eau*), op.cit., p.79

48 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.100

49 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.102

de l'incinération, il n'y a ainsi plus de corps, et le reste, les os, est promptement évacué. Ainsi, les ouvriers n'ont pas à sentir la présence de la mort trop longtemps, et ne font pas face aux transformations que celle-ci provoque sur le corps. S'être débarrassés du corps leur apporte même une certaine gaieté.

La jeune fille, en revanche, est laissée de longs mois pendue à la branche du paulownia, ce qui semble être une punition de la part du hameau. C'est l'occasion de voir les changements que va provoquer le temps sur son corps, changements qui sont notés scrupuleusement et avec force détails par le narrateur. Déjà, peu après le décès de la jeune fille, le narrateur indique que ses pieds touchent presque le sol⁵⁰. Le cou semble s'être étiré sous l'effet du poids du corps, et son vêtement, sans cesse battu par la pluie, a pris une teinte grisâtre. Plus tard, en plein automne, le personnage a l'occasion de voir le corps d'un peu plus près.

« 湿度のために、その体は、苔かそれともかびが生えているのか薄緑色に染まっている。衣の白さはあとかたもなく、それは、雨に打たれた霧にさらされて、すでに自然物の一つに変化してしまっている。枝から垂れていた娘の姿勢は、すでにそこにはなかった。枝がたわんだのか、それとも骨の関節がはずれてしまったのか、娘の体は、足を地につけ膝頭を少し曲げた姿勢で頭を垂れている。 》⁵¹

« A cause de l'humidité, le corps était coloré de vert clair, comme s'il était couvert de mousses ou de moisissures. Il n'y avait plus trace du vêtement blanc, qui, frappé par la pluie et exposé à la brume, s'était déjà transformé en une chose naturelle. On ne reconnaissait déjà plus la posture de la fille qui pendait de la branche. Celle-ci avait-elle ployé ? à moins que les articulations n'aient cédé ? les pieds touchaient le sol, les genoux étaient pliés, la tête penchait. 》⁵²

La chair commence à disparaître, à se fondre dans la nature environnante, en prenant

50 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.104

51 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – *Le Convoi de l'eau*), op.cit., p.91

52 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.116

une teinte vert clair. Son destin va peu à peu suivre celui du vêtement blanc, qui lui s'est complètement fondu dans la nature. La posture de la jeune fille s'affaisse progressivement, d'abord ses orteils touchaient presque le sol, désormais les genoux ploient. Ce changement de posture traduit une décomposition lente et progressive, qui semble suivre plusieurs étapes. Le personnage reviendra voir le corps de la jeune fille à la fin de l'automne.

« 急に、体が凍りつくような感覚におそわれた。私の眼は子供の存在も忘れ、食い入るように枝から垂れているものに据えられていた。

枝もすっかりたわんで、娘の縊死体はそのまま土の上に膝を屈している。枝にかけられた細い綱は古ぼけてくすんでいたが、それでも確実に死体の警部に食い込んで死体を把握しはなさないでいる。

死体が醜く変化しているのに、私は驚いた。肌の現れた部分には皮膚の色はなく、すっかり崩れて薄い苔がその上一面に湧いている。そして、頻繁な谷間の雨に打たれたためか、頭髪は顔の上に垂れ、その顛頂部の地肌は透けて白々とした骨が露わになってみえた。
»⁵³

« Et soudain mon corps s'est figé. Mes yeux, oubliant jusqu'à l'existence de l'enfant, étaient rivés sur la forme qui pendait de la branche.

La branche était complètement ployée et le cadavre de la fille, genoux pliés, touchait terre. La corde peu épaisse qui passait autour de la branche était vieille et terne, mais incrustée dans le cou, elle continuait à le maintenir.

Le cadavre décomposé était laid, et je fus surpris. Là où la peau apparaissait, elle n'en avait pas la couleur, le visage était complètement déformé et entièrement recouvert d'une légère couche de moisissures. Et, peut-être pour avoir été battus par les fréquentes pluies de la vallée, ses cheveux qui retombaient sur son visage laissaient voir au sommet de la tête

53 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.105

*l'os blanc du crâne à travers la peau. »*⁵⁴

Le corps n'a désormais plus rien d'humain, il n'est qu'une « *forme* », en japonais « もの », une « chose », qui pend de la branche. Le temps a passé, désormais les genoux touchent terre. Le narrateur est surpris par l'aspect que prend le cadavre, la peau n'a plus la couleur de la chair, le visage de la jeune fille est méconnaissable. Le corps est en train de se transformer en squelette, on voit l'os du crâne pointer sous la peau.

La jeune fille est ainsi observée par le narrateur quatre fois dans le récit, on assiste à son déclin, à sa lente disparition : d'abord, la première fois que le narrateur la rencontre, elle est encore vivante, et ayant les traits « *nettement dessinés* »⁵⁶ (« 鮮明な目鼻立ち »⁵⁵), « *d'une beauté incroyable, presque insoutenable* »⁵⁶ (« 凝視するのに堪えられないような凄艶な美しさ »⁵⁵). Cette beauté va rapidement décliner après le décès de la jeune fille. La deuxième fois, le narrateur l'observe de loin, pendue à la branche. Elle semble avoir le cou un peu étiré, ses pieds sont plus près du sol⁵⁷. La troisième fois, alors qu'une saison s'est écoulée, le corps commence à retourner à la nature : la peau prend une teinte vert clair, comme la mousse environnante, et sa posture s'affaisse, sa silhouette n'est déjà plus reconnaissable. La quatrième fois, ce processus est encore avancé, cette fois c'est le visage de la jeune fille qui est déformé. Le narrateur est surpris devant la laideur du cadavre. La jeune fille a perdu ses traits bien dessinés, elle n'est désormais plus que laideur. Le cadavre présente des moisissures, et la chair disparaît pour laisser voir les os. Les étapes de la décomposition du corps sont ainsi minutieusement décrites, on voit la jeune fille de son vivant, sa beauté est louée par le narrateur, puis elle décline jusqu'à devenir un cadavre d'une laideur qui le déconcerte.

François Lachaud analyse la représentation du corps des femmes en décomposition dans les écrits bouddhistes depuis l'époque du 日本靈異記 (Nihon Ryôiki - Histoires Miraculeuses du Japon, fin XVIII^e siècle-début IX^e siècle) à l'époque

54 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.134

55 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit.p.65

56 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.83

57 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.104

d'Edo (1602-1868), notamment dans son ouvrage *La jeune fille et la mort : misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*.

Il rend compte d'une pratique, 不浄観 (fujôkan), qu'il traduit par « *la contemplation de l'impur* », une pratique bouddhique qui consiste à observer des corps en décomposition, principalement des corps féminins, et ceci afin de prendre conscience du caractère éphémère de la beauté de la chair. Selon cette doctrine la chair n'est qu'un masque qui cache en réalité la laideur et la corruption du corps humain, et il convient de l'observer soi-même pour se détacher de tout désir sexuel. La beauté n'est qu'un leurre qui vise à tromper les hommes, les écarter de la Voie. Cette contemplation de l'impur est également l'occasion de prendre conscience de sa propre mortalité : puisque la vie est si fragile, il faut se détacher de ses plaisirs. La femme devient ainsi un élément essentiel, symbole du 無常 (mujô), l'impermanence, élément central dans la doctrine bouddhiste.

François Lachaud montre comment de longues descriptions de corps en décomposition s'observent dans des textes indiens et chinois, avant de se retrouver dans les textes japonais. La première description d'un corps féminin en décomposition dans un but édifiant est faite par Kûkai dans le 三教指帰 (Sangô shiiki - La Vérité Ultime des Trois Doctrines), écrit datant de la fin du VIII^e siècle⁵⁸. Ces descriptions vont constituer toute une littérature, faire l'objet de poèmes ou encore de 説話 (setsuwa – anecdotes édifiantes). Une femme de l'époque de Heian va devenir le sujet de beaucoup de ces écrits, il s'agit de 小野小町 Ono no Komachi, femme qui fait partie des 六歌仙 (Rokkasen – Les six génies de la poésie) et qui est réputée pour avoir été d'une très grande beauté. Ayant connu les fastes de la cour impériale de l'époque de Heian, elle serait devenue une vieille femme pauvre et laide et serait morte dans la misère et la souffrance. Elle devient ainsi dans la légende le symbole du déclin et de l'impermanence⁵⁹, et sera le sujet de nombreux écrits et poèmes. Un ouvrage anonyme datant probablement du milieu de l'époque de Heian lui sera consacré, il s'agit du 玉造小町子壯衰書 (Tamatsukuri komachi ko sôsui-sho - Grandeur et décadence d'Ono no Komachi à Tamatsukuri)⁶⁰. Kamo no Chômei relaye également dans son ouvrage 無名

58 François Lachaud, *La Jeune fille et la mort : misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*, Collège de France, Paris, 2006, p.146

59 Voir François Lachaud, « La mort aux neuf visages : un essai sur les Neuf Aspects et leur tradition littéraire au Japon », *Ebisu* n°9, 1995, p.44

抄 (Mumyô-shô – Notes sans titre) une légende selon laquelle Fujiwara no Narihira aurait rencontré le crâne d'Ono no Komachi⁶⁰.

Des anecdotes relatent l'histoire de moines qui, pour prendre conscience du caractère illusoire de la beauté du corps et se détacher des choses de ce monde, pratiquent la contemplation de l'impur mentalement, à travers des peintures⁶¹ ou encore en se rendant effectivement dans des cimetières pour y observer des cadavres⁶². La tradition bouddhique distingue neuf étapes dans la dissolution du cadavre, appelées 九相 kusô ou 九想 kusô⁶³, les « *Neuf Notions* ». La définition de ces neuf étapes et leur ordre diffèrent selon les textes de références. Dans son article « La Mort aux neuf visages : un essai sur les Neuf Aspects et leur tradition littéraire au Japon », François Lachaud note la taxinomie retenue dans le 大智度論 (Daichidoron – Traité de la Grande Sagesse), qui est selon lui « *une de celles qui fut la plus utilisée au Japon, notamment dans les éditions commentées des Poèmes des Neuf Aspects à l'époque d'Edo* »⁶⁴ : en premier le « *cadavre enflé* », en second le « *cadavre déchiré* », en troisième le « *cadavre saignant* », en quatrième le « *cadavre putréfié* », en cinquième le « *cadavre bleuisant* », en sixième le « *cadavre dévoré* », en septième le « *cadavre dispersé* », en huitième le « *cadavre réduit à l'état d'os* » et en neuvième le « *cadavre brûlé* »⁶⁵. C'est ces « *Neuf Notions* » que celui qui pratique la « *contemplation de l'impur* » va devoir observer et méditer. Elles sont décrites dans les poèmes et anecdotes avec force détails⁶⁶, et se retrouvent dans les textes bouddhiques et la littérature japonaise jusqu'à l'ère Edo.

François Lachaud note que les « *Neuf Notions* », la « *contemplation de l'impur* » et les réflexions sur l'impermanence à travers le corps mort se retrouvent dans la littérature de l'époque moderne. Il analyse la nouvelle 対髑髏 (Tai dokuro – Face au

60 Ibid., p.41-42

61 Voir François Lachaud, *La Jeune fille et la mort : misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*, op.cit., p.183

62 Ibid., p.194

63 Voir François Lachaud, « La mort aux neuf visages : un essai sur les Neuf Aspects et leur tradition littéraire au Japon », op.cit., p.50

64 Ibid., p.51

65 Ibid., p.51-52

66 Voir la traduction des Poèmes des Neuf Notions de Kûkai et Su Dongpo, ibid., pp. 70-76

crâne) de 幸田露伴 Kôda Rohan (1867-1947). Elle met en scène un moine qui, franchissant une montagne à pied, trouve l'hospitalité chez une femme. Face à sa très grande beauté, il va devoir lutter pour ne pas succomber à ses désirs. Au matin, la femme a disparu, et il trouve à ses pieds un crâne. Le moine poursuit son expédition et arrivé à destination, il apprend que ne vivait dans ces montagnes qu'une vieille femme lépreuse, dont il est fait une horrible description du corps en décomposition⁶⁷. François Lachaud repère ainsi l'héritage de la légende du crâne d'Ono no Komachi, et note également que les « *Neuf Notions* » se retrouvent chez d'autres auteurs modernes, comme avec la nouvelle 少将滋幹の母 (Shôshô shigemoto no haha – La mère du Général Shigemoto) de 谷崎純一郎 Tanizaki Jun.ichirô (1886-1965)⁶⁸.

Même si elles ont perdu tout aspect édifiant et religieux, on retrouve les « *Neuf Notions* » dans la littérature de Yoshimura. Alors que, vingt ans après la fin de la Seconde Guerre Mondiale, les corps morts ont disparu de la vie quotidienne, Yoshimura fait de ces corps morts le centre de sa littérature. Dans ces œuvres, il est impossible d'en détacher les yeux, la mort est omniprésente, les étapes de la décomposition du corps de la jeune fille sont décrites avec minutie. Est décrite la manière dont le corps au fil des saisons s'affaisse, les changements de couleur de la peau, la disparition progressive de la chair, puis le narrateur imagine comment les os vont peu se détacher puis s'éparpiller une fois qu'ils se trouveront dans le lac de retenue. Le cadavre semble être progressivement assimilé par la nature environnante, et le personnage est terrifié à l'idée que le corps disparaisse ainsi.

「埋・火葬するという使者への習慣は、死体そのものの醜くさを巧みにかくす人間の知恵なのかもしれない。」⁶⁹

67 Voir à ce sujet François Lachaud, « Tai dokuro [face au crâne] de Kôda Rôhan : un miroir moderne de l'impermanence », in *Japon pluriel 2 : actes du deuxième colloque de la Société française des études japonaises*, Arles, Philippe Picquier, 1998, pp.165-174

68 Voir à ce sujet Jacqueline Pigeot, « L'époque de Heian dans *shôshô shigemoto no haha* (la mère du général Shigemoto) de Tanizaki », in *Le Vase de Béryl : études sur le Japon et la Chine*, Arles, Philippe Picquier, 1997, pp.223-232

69 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.108

« L'habitude d'inhumer ou d'incinérer les morts était peut-être due à la sagesse humaine de vouloir cacher habilement la laideur intrinsèque des cadavres ». ⁷⁰

Ainsi le personnage doit faire face aux changements que subi le corps mort, mort qui est dans son monde « *ensauvagée* », et qui est ici « *apprivoisée* », exposée aux regards. L'œuvre donne à voir la mort dans tous ces états, de la splendeur du vivant à la laideur d'un cadavre pourrissant, semblable en cela aux sculptures des transis, et va jusqu'au stade ultime, l'os, fragile, dernier signe du passage de l'homme sur terre. Les personnages sont tout à fait conscient du caractère temporaire de la vie, de la fragilité de l'existence et de la présence des os qui se cachent sous le tissu vivant que constitue la chair. Ainsi, dans la nouvelle 透明標本 (Tômei hyôhon – *Un Spécimen transparent*), le personnage principal, Kenshiro, travaille dans un hôpital. Sa tâche consiste à désarticuler les corps des défunts et prélever des échantillons osseux. L'os est pour lui une sorte de fétichisme qui est au centre de sa vie : il aime les femmes très minces aux os saillants, son travail est pour lui une véritable passion, et souhaite, comme aboutissement de sa carrière, parvenir à rendre un os parfaitement transparent. Cette passion se révèle à la fin de son adolescence. Son beau-père a été arrêté par la police pour avoir volé des os sur les corps des victimes du séisme du Kantô, os qu'il a ensuite sculptés. Les policiers vont interroger Kenshiro et lui montrer ces os sculptés, il sera alors séduit par leur beauté, leur légèreté, leur douceur et leur couleur. Il est notamment fasciné par la couleur blanche et brillante de l'os. Mais cette couleur est éphémère, avec le temps, elle jauni. Son but est donc de parvenir à conserver l'os dans toute la beauté de son vivant, et même le sublimer en le rendant translucide. Réussir cette tâche serait l'accomplissement de sa carrière, cela lui permettrait de laisser une trace indélébile de son passage sur terre. A la fin du récit, la fille de sa femme meurt subitement chez lui, et il va décider de commettre l'inimaginable, utiliser les os frais de sa belle-fille qui vient de décéder pour réaliser son œuvre.

Ainsi, le personnage principal de cette nouvelle n'est déjà plus tourné vers le vivant, quand il rencontre une femme, ce n'est pas tant sa silhouette qui l'intéresse que son squelette. Il est fasciné par ce qu'il ne peut pas tout de suite voir, les os cachés sous la chair. Il est en lutte constante avec le caractère éphémère du corps humain, il souhaite le rendre impermanent, parvenir à conserver à jamais l'os dans toute sa beauté.

70 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.138

« Le cadavre féminin est aussi une impossible autoscopie restituée pour le lecteur ou le spectateur que l'œuvre invite au spectacle de sa propre mortalité, à voir ce qu'il deviendra alors même que le mot de devenir aura pour lui perdu tout sens. La représentation littéraire ou picturale du cadavre est un effort de transformation de la terre en une matière transparente, en un miroir qui fait de la mort un spectacle pour les humains. Le cadavre ou le corps humain en décomposition, quel est donc leur pouvoir pour qu'ils puissent susciter un tel degré de passion chez l'écrivain ? »⁷¹

Les personnages de Yoshimura refusent de disparaître. C'est en voyant ou en imaginant la mort qu'ils prennent conscience que cette disparition est imminente, et ils tentent de lutter contre. En luttant contre la disparition d'un corps, c'est contre la disparition de leur propre corps que les personnages luttent. Ainsi, le corps mort agit sur les personnages et le lecteur comme un miroir pour prendre conscience de leur caractère mortel. C'est ainsi que la littérature de Yoshimura joue à son tour le rôle de *memento mori*.

On note l'importance de l'os dans la littérature de Yoshimura. Comme nous le verrons dans la sous-partie suivante, *L'Eau et la Mort*, le démantèlement du squelette et la dissolution des os sont les étapes ultimes de la disparition d'un corps dans ses œuvres. Si on définissait neuf notions du corps en décomposition pour la littérature de Yoshimura, le démantèlement du squelette et la dissolution des os seraient respectivement les huitième et neuvième notions. C'est ainsi que, refusant cette disparition, le personnage principal d'*Un Spécimen transparent* lutte contre le vieillissement des os, tente de les rendre éternels. Dans le *Convoi de l'eau*, le protagoniste transporte avec lui les os de sa femme, et les habitants du hameau, lorsqu'ils doivent quitter la vallée, emportent avec eux le crâne de leurs ancêtres. La nouvelle 少女架刑 (Shôjo kakei – *La jeune fille suppliciée sur une étagère*), s'achève sur la musique que produisent les os qui se désagrègent lentement et inexorablement dans les urnes du columbarium.

Nous allons voir dans la sous-partie suivante la façon dont cette disparition de l'os est appréhendée et son rapport avec l'eau dans les œuvres *Le Convoi de l'eau* et 星

⁷¹ François Lachaud, *La Jeune fille et la mort : misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*, op.cit., p.17

への旅 (Hoshi e no tabi - *Voyage vers les étoiles*), et comment Yoshimura traite la question de l'âme dans ses œuvres. Nous allons dans la partie suivante, maintenant que nous avons rappelé la fonction de miroir que jouent les œuvres du genre *memento mori*, voir comment cette fonction est renforcée dans l'œuvre *Le Convoi de l'eau* entre le personnage et le hameau et la jeune fille décédée.

2: L'Eau et la Mort

Dans *Le Convoi de l'eau*, nous retrouvons ce que dit Bachelard à propos des eaux courantes et des eaux mortes. Bachelard analyse la poésie d'Edgar Poe et constate que chez ce poète la rêverie de l'eau est une rêverie de la mort. Le destin des eaux courantes et limpides est de s'alourdir et d'assombrir pour devenir des eaux profondes, mortes. Le cours d'eau de la vallée du *Convoi de l'eau*, peu profond, rapide, qui tout le long du récit, par son bruit, faisait écho à la mémoire du narrateur, est destiné à mourir, enseveli sous le lac de retenu, il va être réduit au silence, il va mourir. Et c'est en effet dans une vallée de mort que va se trouver le lac de retenue : en ses fonds dormiront pour toujours les restes des ancêtres des habitants du hameau, et ceux de la jeune fille.

*« La rêverie commence parfois devant l'eau limpide, tout entière en reflets immenses, bruissante d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et de funèbres murmures. La rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé. »*⁷²

Vers la fin du récit, le narrateur décide de s'approcher du corps pendu de la jeune fille. Nous sommes au début de l'hiver, c'est l'époque des « premières gelées »⁷³ (初霜⁷⁴). Alors qu'il contemple la jeune fille, l'image de son corps baignant au fond du lac de retenue lui vient à l'esprit :

« そしてダム工事が完成したとき、白骨死体は、湛水された湖底に桐の木とともに水没してしまうのだ。

水中でも綱は白骨の首の部分を吊り上げ続け、何十年か経って骨の関節がゆるみ骨の解体する折があっても、綱の朽ちることのないか

⁷² Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p.59

⁷³ Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.129

⁷⁴ 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.101

ぎり小造りな頭骨は、綱の先端に軽々と吊るされて水の中に揺れているかもしれない。

細かい気泡のつぶれるような音が、しきりと頭の中で湧いている。青ずんだ水の中に吊り下げられている頭骨が、一瞬幻影のように、白々と眼の中に焼きついた。 »⁷⁵

« Et lorsque les travaux du barrage seraient terminés, les os blanchis seraient engloutis avec le paulownia sous le lac de retenue.

Sous l'eau, la corde resterait autour des os blanchis du cou, et même si plusieurs dizaines d'années après, les articulations s'étant relâchées, les os se démantèleraient, tant que la corde ne se démantèlerait pas, peut-être que le petit crâne continuerait à se balancer avec souplesse à son extrémité.

*Le léger bruit de petites bulles qui éclatent jaillissait de manière ininterrompue à l'intérieur de ma tête. Le crâne suspendu dans l'eau légèrement bleue, comme une illusion fantomatique, s'incrustait sur ma rétine ».*⁷⁶

Cette scène est à la fois douce et effrayante. Le corps de la jeune fille se retrouve enveloppé par l'eau, et peu à peu se dissout. Il ne reste que le crâne, bercé par les flots pour l'éternité, plongé dans le silence et dans la solitude. Cette image apparaît avec netteté à l'esprit du narrateur, comme si c'était son propre crâne qui se trouvait déjà au fond des eaux, il est comme victime d'une terrifiante illusion. Comme le note Laurie Laufer, « *Toute image est un retournement vers sois. [...] Ce n'est pas seulement le spectateur qui regarde l'objet, mais le spectateur qui est regardé par l'objet, en l'occurrence le cadavre.* »⁷⁷ En contemplant le corps pendu de la jeune fille, le narrateur est ramené vers sa propre image, à son propre corps, et est forcé de prendre

75 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.107

76 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.136-137

77 LAUFER Laurie, « La « belle mort » ou la mort du corps mort », in *Figures de la psychanalyse* 13, Eres, janvier 2006, pp.143-156, www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2006-1-page-143.htm.

conscience du caractère éphémère de son corps.

On retrouve la même évocation de la mort dans l'eau dans une autre œuvre de Yoshimura, 星への旅, *Voyage vers les étoiles*, avec laquelle l'écrivain a obtenu le 太宰治賞 Dazai Osamu shô, le prix Dazai Osamu. Le récit se situe dans les années cinquante, le personnage principal est un étudiant qui, ayant perdu tout goût de vivre, passe ses journées à contempler les trains défilant, assis sur un banc à la gare. Il rencontre ainsi un groupe de quatre jeunes d'environ son âge, qui sont comme lui, complètement apathiques et sans volonté, séchant les cours chaque jour. Ils semblent tous traverser une phase de dépression, ne trouvant goût dans aucune activité, passant leurs journées ensemble à regarder dans le néant, dans l'indolence la plus totale. Ils fondent le projet de partir dans le Nord du Japon pour se suicider en se jetant du bord d'une falaise dans la mer. Si la mort ne semble d'abord pas effrayer les personnages, à mesure que le voyage touche à sa fin, le héros est en proie à un doute de plus en plus fort. Souhaite-t-il vraiment mourir ? Il n'ose pas faire part de ses peurs aux autres, qui semblent toujours dans la même insouciance. Il a peur de leur réaction, d'être moqué et les suivra finalement jusqu'au bout. Le groupe ayant prévu de se jeter dans la mer, le héros s'inquiète de la violence de sa mort : son corps risque de rencontrer des rochers, faisant éclater ses os en des centaines de petits fragments. Puis, s'étant mis des pierres dans les poches pour ne pas risquer de remonter à la surface (les personnages ne veulent en effet pas être retrouvés), son corps va probablement être dévoré par les animaux aquatiques. Cela crée chez lui une véritable angoisse. On trouve ainsi une des « *Neuf Notions* » qui n'était pas présente dans le récit du *Convoi de l'eau*, celle du cadavre dévoré. Le personnage imagine ainsi les restes de son squelette flottant au fond de la mer, toujours relié aux autres par la corde avec laquelle ils se seront attachés au moment du suicide. Il se figure enfin les os se détacher et disparaître dans les eaux.

Michael Lucken note qu'au Japon, chez certaines familles, après la crémation on procède au 骨上げ (Kotsuage – Le ramassage des os)⁷⁸. Les os sont d'abord brûlés de manière à ce qu'ils conservent une forme, soient encore identifiables. Ensuite, les personnes les moins proches du défunt dans la famille ramassent les premiers os, puis

78 Voir Michael Lucken, « De l'os à l'image : réflexion sur les reliques, les tombes et les photos funéraires dans le Japon moderne et contemporain », in *Censure, autocensure et tabous : actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'Université de Strasbourg*, Arles, Philippe Picquier, 2010, p.133-149

les deux personnes suivantes ramassent les os suivants, et ainsi de suite jusqu'à remplir l'urne. Le remplissage ce fait dans un ordre précis, il faut identifier les os afin de commencer par les pieds pour finir par la tête et finalement la pomme d'Adam.

« Autrement dit, au moment où le feu détruit violemment l'apparence charnelle de l'individu, un système hautement technicisé s'évertue à saisir le réel sous le réel, à retrouver une apparence, celle des ossements choisis un par un. Il s'agit donc d'un rite qui porte sur l'image et qui affirme son caractère fondamental, l'impossibilité de son dépassement. Détruire une forme revient toujours à en retrouver une autre. Il n'y a pas de retour à la poussière [...]. Ce qui est montré au contraire dans ce rite, c'est que, quelle que soit la brutalité des événements – symbolisée ici par le feu – m'étant ne peut pas sortir ici d'une logique de transformation, de mutation, qui le fait nécessairement passer d'une forme à une autre, voire qui l'amène à retrouver son aspect véritable. »⁷⁹

Ainsi, l'image du squelette est reconstituée, le défunt ne disparaît pas, donne naissance à une nouvelle forme, ou retrouve sa forme ancienne. On pense à la célèbre maxime attribuée à Antoine Lavoisier, « *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* ». Comme nous l'avons noté plus haut, dans les œuvres de Yoshimura c'est la disparition complète du corps, de son image qui terrifie les personnages. Le délitement des os semble constituer une étape cruciale dans cette disparition. Le squelette se désassemble, les articulations se détachent, les os cessent de former un tout, c'est la fin de l'individu, il ne fait plus corps, n'a plus d'image et se retrouve éparpillé, puis disparaît.

Face à aux évocations aquatiques du *Convoi de l'eau* et de *Voyage vers les étoiles*, on pense au complexe d'Ophélie dont parle Bachelard dans *L'Eau et les rêves*. Bachelard montre notamment que l'eau participe d'une mort complète, elle « *dissout plus complètement* »⁸⁰. Dans *Le Convoi de l'eau* et *Voyage vers les étoiles*, le corps mort est abandonné à l'élément eau, malmené, ballotté au gré des flots. L'eau dans l'œuvre

79 Ibid., p.138-139

80 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op.cit., p.107

de Yoshimura est chargée de mort, elle enveloppe les corps telle une matrice, les isole du monde des vivants les dissout et les fait irrémédiablement disparaître, avec une extrême lenteur. Le personnage de *Voyage vers les étoiles* refuse ce retour au « néant complet »⁸¹ (« 全く無く »⁸²). L'eau dans ces deux scènes constitue un monde à part, un monde de mort, lent, silencieux. La mort dans l'eau équivaut à une disparition, la dépouille est vouée à se décomposer lentement, privée de rites funéraires, et à disparaître tout simplement de la surface de la Terre. L'eau effraie les personnages, elle est pour eux l'occasion de prendre conscience de l'impermanence de leur propre corps. Le narrateur du *Convoi de l'eau* se voit lui-même au fond de l'eau, l'image qu'il en a est tellement puissante qu'il entend à l'intérieur de sa tête le bruit de petites bulles qui éclatent. C'est comme si c'était son propre corps, et non celui de la jeune fille, qui était condamné à se décomposer dans le lac.

Tant dans *Le Convoi de l'eau* que dans *Voyage vers les étoiles*, il y a la présence d'une corde, élément constant, solide, matériel, qui tente de retenir les os, de les rattacher à quelque chose, à l'arbre pour la jeune fille du *Convoi*, aux autres personnages pour *Voyage vers les étoiles*. Elle est l'ultime lien qui tente de maintenir une cohésion dans le squelette, mais l'eau, élément fluide, changeant, insaisissable, est plus forte que la corde, elle délite les articulations, disperse les os, les désagrège.

« L'eau fermée prend la mort en son sein. L'eau rend la mort élémentaire. L'eau meurt avec la mort dans sa substance. L'eau est alors un néant substantiel. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, l'eau est la matière du désespoir. »⁸³

L'eau dans ces deux œuvres de Yoshimura symbolise une mort totale, complète. C'est d'abord une lente décomposition, puis la disparition totale du corps dans son entier, l'eau dissout même les os, les absorbe dans sa matrice. C'est ensuite l'oubli dans les mémoires : le protagoniste principal de *Voyage vers les étoiles* imagine ses proches,

81 Yoshimura Akira, *Un Spécimen transparent* suivi de *Voyage vers les étoiles*, trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles, Actes Sud, 2014, p.135

82 吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『星への旅』 (Hoshi e no tabi - *Voyage vers les étoiles*), Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 1974, p.275

83 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p.108

privés de sa dépouille, l'oublier peu à peu. Mourir dans l'eau, c'est ne laisser aucune trace de son passage sur la terre, c'est retourner au néant.

Nous avons traité la question de la chair et des os, tous deux éléments impermanents, voués à disparaître. Il nous reste donc une question à traiter, celle de l'âme.

La nouvelle 少女架刑 (Shôjo kakei – *La jeune fille suppliciée sur une étagère*) commence par ces mots :

« 呼吸が止まった瞬間から、急にあたりに立ち込めていた濃密な霧が一時に晴れ渡ったような清しい空気に私はかこまれていた. »⁸⁴

« *A partir du moment où ma respiration s'est arrêtée, j'ai soudain été enveloppée d'air pur, comme si la brume épaisse qui flottait alentour venait de se dissiper pour un temps.* »⁸⁵

Dans les œuvres de Yoshimura, l'âme subsiste après la mort, et elle peut même s'exprimer à la première personne. Elle semble éprouver un soulagement, un sentiment de libération. Yoshimura imagine ainsi la vie après la mort. L'âme de la jeune Mieko a accès à une nouvelle réalité, ses sens sont accrus, elle prête attention à des détails visuels et auditifs qu'elle n'aurait pas pu percevoir de son vivant. Elle découvre un nouveau monde, beau et joyeux, elle note les gouttes d'eau qui perlent sur le pelage de jolies petites araignées.

Les parents de Mieko confient son corps à un hôpital en échange d'argent. Son corps va être utilisé pour la médecine, il ne lui appartient désormais plus. D'ailleurs, dans l'écriture Mieko différencie son corps et son âme : pour parler de ses sensations et sentiments, elle dit « je » (« 私 »), alors que pour désigner ce qui va arriver à son corps elle dira « mon corps », (« 私の体 »), ou après la crémation « mon urne » (« 私の骨

84 吉村昭 Yoshimura Akira, 『少女架刑』 (Shôjo kakei – *La jeune fille suppliciée sur une étagère*), in 吉村昭 Yoshimura Akira, 『星への旅』, Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 1974, p.64

85 Yoshimura Akira, *La jeune fille suppliciée sur une étagère*, trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles, Actes Sud, 2006, p.9

壺 »). Son corps est désormais un objet, il ne la représente plus, n'est plus « je », n'est plus sa personne.

Cependant, l'âme semble directement reliée à l'os. L'os agit comme un intermédiaire pour agir sur l'âme, l'aider à trouver le repos ou bien la faire souffrir. Dans une scène de la nouvelle, on retrouve le personnage principal d'*Un Spécimen transparent*, qui a achevé son œuvre et présente à ses collègues un squelette dont les os sont complètement translucides. Mieko attribue ses propres sentiments à ce squelette, elle lui trouve un air honteux et triste d'être exposé de cette façon, pour l'éternité, sans jamais pouvoir trouver le repos qu'elle aspire à connaître.

Dans le Convoi de l'eau également, l'os semble relié à l'âme. Il est l'ultime relique de la personne décédée, la dernière trace de sa présence physique dans notre monde, et constitue une sorte de lien entre celui-ci et l'au-delà. Quand le narrateur veut faire souffrir sa femme, il va déterrer ses os. Leur vue lui est insupportable. Les orteils de sa femme avaient une forme caractéristique, ce qui se voit dans les ossements de son pied, et en voyant cela le narrateur a l'impression que celle-ci est toujours vivante et le nargue. Il va garder ces os avec lui pour constamment l'humilier et apaiser sa propre colère. L'os continue d'incarner l'âme du défunt.

On remarque également ceci avec les villageois lorsqu'ils déterrent les ossements. Cela provoque chez eux une très grande souffrance, ils doivent avoir l'impression d'insulter les défunts. En même temps, ils font le choix de conserver le crâne, ce qui selon eux symbolise le plus ce qu'était la personne dans son vivant, comme les orteils de sa femme pour le narrateur.

En même temps, le corps de la jeune fille est laissé à l'air libre en signe de punition, pour humilier celle-ci. Une fois qu'elle sera enterrée, le narrateur dira : « son âme peut s'en aller ». Une cérémonie funéraire, l'enterrement ou la crémation des os sont nécessaires pour que l'âme trouve le repos.

Cette importance de l'os en tant que reliquat du défunt peut être directement reliée à un problème qui s'est fréquemment rencontré durant la Seconde Guerre Mondiale, thème cher à Yoshimura. Michael Lucken note dans son ouvrage *Les Japonais et la guerre* que jusqu'en 1941, chaque soldat décédé était commémoré dans la rubrique nécrologie, avait le statut de héros. Mais le nombre de morts augmente drastiquement, seuls quelque uns sont retenus par les médias, et les autres sont oubliés.

La pratique de la crémation se généralise avec les guerres, avant l'inhumation était plus courante. Les soldats morts sur le front sont incinérés et enterrés sur place. Seuls des fragments d'os sont rapportés au pays. Cependant, avec la débâcle japonaise qui commence dans les années 1942, le nombre de morts est de plus en plus important, et il est de plus en plus difficile de prendre le temps de procéder à la crémation. Beaucoup de corps sont abandonnés, et les os transportés sont mélangés, si bien qu'il est parfois impossible d'en identifier le propriétaire. Ainsi, beaucoup de familles japonaises se retrouvent privées des restes de leurs proches, ne reçoivent qu'un objet lui ayant appartenu, ou un caillou ou du sable provenant de l'endroit où il est décédé⁸⁶. Entre 1943 et 1945, environ un million cinq cent mille corps ont été abandonnés selon les estimations⁸⁷. Selon Yamaori Tetsuo, c'est avec la seconde guerre sino-japonaise (1939-1945) que commencent les premières commémorations collectives autour des restes des soldats. Après la Seconde Guerre mondiale, on assiste à plusieurs collectes de restes dans les îles du Pacifique et sur le continent asiatique, afin de les ramener au pays et apaiser leur âme⁸⁸.

C'est peut-être cette nouvelle importance accordée aux os en tant que relique du défunt et le moyen d'aider l'âme de celui-ci à trouver le repos qui se retrouve dans la littérature de Yoshimura. L'œuvre de Yoshimura est centrée sur la mort, aussi bien dans ses œuvres de fiction que dans ses romans de guerre, car comme le montre Umemura Kô⁸⁹, écrire sur la guerre, s'est s'intéresser à comment les gens sont morts. Dans *Le Convoi de l'eau*, cette volonté est visible de conserver un élément, l'os, en tant que symbole du défunt, comme souvenir de ce dernier et afin d'apaiser son âme (ou au contraire de la faire souffrir dans le cas du narrateur et sa femme).

Nous avons évoqué plus haut la nouvelle *Voyage vers les étoiles*, nous avons vu comment le personnage principal redoutait de disparaître complètement dans l'eau, se

86 Voir Michael Lucken, *Les Japonais et la guerre : 1937-1945*, Paris, Fayard, 2013, p.137-145

87 Ibid., p.145

88 Voir 山折哲雄 Yamaori Tetsuo, 『死と民俗学：日本人の死生観と葬送儀礼』 (Shi to minzokugaku : nihonjin no shiseikan to sôsôgirei – Mort et ethnologie : la vision de la mort et des rites funéraires chez les Japonais), Tôkyô, 岩波書店 Iwanami Shoten, 2002, p.22-23

89 Voir 飴村行 Amemura Kô, 「至福へと続く道」 (Shifuku e to tsuzuku michi – Le Chemin vers la félicité), in 『吉村昭が伝えたかったこと』 (Yoshimura Akira ga tsutaetakatta koto – Ce que Yoshimura Akira voulait transmettre), op.cit., pp.305-309

figurant ses propres os se détacher puis se dissoudre dans la mer. Lorsqu'il se suicide, il éprouvera finalement du soulagement grâce à un effet de miroir entre le ciel et l'eau.

«かれは、闇の上方に目を向けた。淡い星が所々にかすかに浮かび上がり、それが徐々に光を増やして、やがて闇は冷たい光を放つ星の群れに満ちた。

これが、死というものなのか。かれは、かすかな安らぎをおぼえながら、白っぽい星の光をまばたきもせず見上げつづけていた。 》⁹⁰

« Il tourna les yeux vers la voûte obscure. De pâles étoiles se détachaient vaguement çà et là, dont la lumière augmentait progressivement, et bientôt les ténèbres se remplirent de constellations brillant d'une lumière froide.

Était-ce cela la mort ? Éprouvant un léger soulagement, il garda les yeux tournés sans ciller vers la lumière blanche des étoiles »

Avant de mourir, le personnage a une vision de ce que sera la réalité pour son corps : au fond de la mer, sa peau sera picorée par les poissons, ses os onduleront au gré des vagues. Il cherche à fuir cette réalité en se représentant une réalité différente pour son âme: celle-ci va rejoindre les étoiles. Il y a deux réalités différentes, celle du corps et celle de l'âme. Le corps et l'âme ont la même identité, ils sont tous deux « Keichi », le personnage principal, et se confondent tout comme le ciel et la mer, qui sont chacun le reflet de l'autre, sont une même chose, se reflétant l'un l'autre et pouvant se confondre. C'est ce qu'exprime Bachelard en analysant l'écriture de l'eau profonde dans la poésie d'Edgar Poe, qui, « *par ses reflets, double le monde* »⁹¹.

« Devant l'eau profonde, tu choisis ta vision ; tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini : tu as le droit ambigu de voir ou de ne pas voir ; tu as le droit de vivre avec le batelier ou de vivre avec

90 吉村昭 Yoshimura Akira, 『星への旅』 (Hoshi e no tabi - Voyage vers les étoiles), Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 1974, p.287

91 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p.61

« une nouvelle race de fées laborieuses, douées d'un goût parfait, magnifiques et minutieuses ». ⁹²

Ainsi le ciel se reflète au fond de la mer, la mer se reflète dans le ciel. L'eau et le ciel créent un « *reflet absolu* »⁹¹, le monde se trouve doublé, la réalité et le reflet se confondent, ne sont plus distincts. Keichi a le choix d'observer l'un ou l'autre, et peut ainsi occulter cette mer qui l'effraie pour contempler le ciel et gagner le repos qu'il souhaitait trouver dans la mort. Son corps est au fond des eaux, mais grâce à l'effet de miroir qui existe entre l'eau et le ciel, son âme gagne les étoiles.

Si l'eau fait disparaître les corps, elle peut aussi, en reflétant le ciel, sauver l'âme du défunt. Nous allons voir comment, dans *Le Convoi de l'eau*, le narrateur qui est hanté par le crime qu'il a commis va pouvoir trouver la paix grâce à un effet de miroir que crée l'eau entre lui et le hameau.

92 Ibid., p.63

Partie II :

L'Effet de miroir dans

Le Convoi de l'eau

1: *La Narration*

Le roman est écrit à la première personne, au passé. Le point de départ du récit se situe au moment où le narrateur chemine dans la vallée avec les ouvriers, en quête du hameau. On ne sait rien de ce personnage, il ne se présente pas, au début du récit il est simplement là, il n'a ni nom, ni âge, ne vient de nulle part, n'a aucun passé. C'est plus tard qu'on apprendra les véritables raisons de la présence du personnage dans la vallée, la manière dont il cherche à fuir son propre passé.

Comme le note Jean Rousset dans son ouvrage *Le Narcisse romancier*, il existe trois types de narration pour les récits à la première personne : le type 1, le roman mémoire, est rétrospectif, il porte sur le passé et exclut totalement le présent. Il commence par le commencement, la naissance du narrateur, et se déroule dans un ordre chronologique, avec une démarche progressive. Le type 2 est, à l'inverse, le passé raconté à la lumière du présent, au travers de la conscience actuelle de celui qui raconte, dans un mouvement régressif⁹³. Le type 3 est un compromis des deux, une alternance entre le progressif et le régressif.

« Le temps narratif et le temps raconté peuvent être déplacés l'un par rapport à l'autre ; au lieu de commencer par le commencement du temps raconté (type I) ou de raconter régressivement à partir du moment terminal de la rédaction (type II), on placerait le début de la narration quelque part dans le cours du temps raconté ; il en résulterait un entrecroisement de déroulement régressif et progressif. »⁹⁴

C'est le troisième type qui est adopté dans *Le Convoi de l'eau*. Le récit est au passé, et il n'est fait dans le roman aucune référence au présent, au moment où le narrateur produit son récit. Il fait partie de ces narrateurs qui « *ne semblent pas savoir qu'ils écrivent,*

93 Voir Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, op.cit., pp.23-25

94 Ibid., p.26

*pensent, parlent ou « filtrent » une œuvre littéraire »*⁹⁵. Il existe en revanche dans le récit du *Convoi de l'eau* deux dimensions temporelles : d'abord, un passé, qui suit un l'ordre chronologique, de l'arrivée du narrateur dans la vallée à la disparition du hameau. C'est ce que Gérard Genette appelle le « *récit premier* »⁹⁶, qui a une valeur progressive. Ensuite, la deuxième dimension, le « *récit second* »⁹⁶, est régressive par rapport à ce récit premier, le narrateur du récit premier revient sur son passé, ce sont les analepses, que Gérard Genette définit comme étant « *toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve* »⁹⁷.

« [...]lorsqu'un segment narratif commence par une indication telle que : « *Trois mois plutôt, etc.* », il faut tenir compte à la fois de ce que cette scène vient après dans le récit, et de ce qu'elle est censée être venue avant dans la diégèse »⁹⁸

Gérard Genette note cette contradiction que constitue une analepse : si elle est, dans le texte, située après un événement X du récit premier, chronologiquement elle s'est en réalité déroulée avant cet événement X. Les analepses que nous trouvons dans *Le Convoi de l'eau* sont toutes des analepses dites « *externes* », dans le sens où « *toute [leur] amplitude reste extérieure à celle du récit premier* »⁹⁶. Les événements contés par le récit second sont tous antérieurs au point de départ du récit premier, l'arrivée du narrateur dans la vallée. Ce récit second est présent dans le récit de manière ponctuelle et décousue. Il est morcelé en plusieurs parties, et n'est pas raconté dans l'ordre chronologique des événements qui le constituent. Voici les événements racontés dans le récit second, présentés dans leur ordre chronologique :

- 1: L'enfance du narrateur
- 2: Son adolescence marquée par la guerre et sa fascination pour la lumière
- 3: Sa prise de poste dans une entreprise de fabrication de néons
- 4: Sa vie avec sa femme, ses filles

95 Wayne C.Booth, « Distance et point de vue », in Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p.99

96 Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p.39

97 Ibid., p.28

98 Ibid., p.24

- 5: La liaison de sa femme avec son patron, Yodono
- 6: Le meurtre de sa femme
- 7: La condamnation du narrateur, durant laquelle est évoquée sa cruauté intrinsèque
- 8: Sa vie en prison
- 9: L'entrevue avec le directeur lors de sa sortie de prison
- 10 : La profanation du corps de sa femme
- 11 : L'inconfort du narrateur face à la lumière du soleil et de la ville. Tout lui rappelle sa femme.
- 12 : L'achat du couteau, destiné à tuer Yodono
- 13 : La prise de poste du narrateur sur les chantiers
[début du récit premier]
- 14 : Le bruit fait par les os qui s'entrechoquent dans la boîte blanche, tandis que le narrateur chemine dans la vallée

Voici maintenant l'ordre dans lequel les événements sont évoqués dans le texte pour la première fois :

(1) :**9** (2) :**14** (3) :**8** (4) :**11** (5) : **6** (6) :**2** (7) :**3** (8) :**12** (9) :**7** (10) :**1** (11) :**13**
(12) :**5** (13) :**4** (14) :**10**

L'événement qui arrive en neuvième position dans la chronologie (la sortie de prison du narrateur), arrive en première position dans le texte, l'événement qui arrive en quatorzième position dans la chronologie (le bruit fait par les os qui s'entrechoquent dans la boîte blanche) arrive en deuxième position, etc. L'ordre des événements se trouve totalement renversé : le narrateur sort de prison avant de s'y être trouvé, et se trouve en prison avant d'avoir été condamné ; tue sa femme avant d'avoir appris qu'elle avait une liaison ; ne supporte plus la lumière avant d'avoir été fasciné par celle-ci ; vit avec ses enfants et sa femme après avoir tué cette dernière, etc.

Seul le souvenir du bruit des os dans la boîte blanche, qui arrive en deuxième position dans le texte, est une analepse interne, chronologiquement l'événement s'est produit après le point de départ du récit premier. L'histoire du passé du narrateur est décousue, révélée au lecteur en plusieurs morceaux, tous dans le désordre. Les souvenirs vont crescendo dans l'horreur, pour arriver à leur point culminant vers la fin

du récit, événement que le narrateur évite d'évoquer depuis le début du texte, et qui est le témoignage le plus probant de sa folle cruauté : à sa sortie de prison, sa haine envers sa femme n'étant toujours pas apaisée, il est allé sur la tombe de celle-ci pour poursuivre sa vengeance, continuer à humilier celle-ci en lui brisant les os. On sait que le narrateur cherche à dissimuler cette cruauté intrinsèque, il cherche à l'oublier et c'est pour cela qu'il a commencé à s'engager sur des chantiers. C'est pour cette raison que les informations sont données par le narrateur avec réticence, les éléments clés de son passé sont révélés au compte-goutte, ainsi le lecteur s'interroge, est maintenu en haleine.

Les premiers souvenirs sont des analepses dites « *partielles* », elles « *s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier* »⁹⁹. Même lorsque, entraîné par l'humidité et la froideur de la vallée, le narrateur se souvient de sa vie en prison et décide de révéler son passé au lecteur, il ne le fait que partiellement, et dans le désordre, procédant à plusieurs ellipses. Il y a, de la page 32 à la page 44 (de la page 28 à la page 37 dans l'édition japonaise), un enchaînement de souvenirs, le narrateur décide de révéler un peu plus d'éléments de son passé, mais en même temps il fait le choix de tromper le lecteur, en passant sous silence la profanation de la tombe de sa femme. Il fait une ellipse, passe cet événement sous silence, le cache habilement au lecteur. En effet, c'est ce que Gérard Genette appelle une ellipse « *implicite* » :

« *Les ellipses implicites, c'est-à-dire celles dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative.* »¹⁰⁰

Le lecteur sait en effet par une précédente analepse que le narrateur, alors qu'il chemine dans la vallée avec les autres ouvriers, événement qui marque le début du récit premier, est déjà en possession des os de sa femme. Pourtant, le narrateur n'a pas parlé de comment, et de pourquoi ces os sont entrés en sa possession. Le lecteur sait qu'il manque un élément, c'est le dernier souvenir du passé du narrateur, la pièce manquante du puzzle, qui ne sera révélée que lorsque le narrateur se verra poussé dans ses derniers retranchements.

99 Ibid., p.54

100Ibid., p.105

Dans *Le Discours du récit*, Gérard Genette distingue « mode » et « voix ». Selon lui, le mode est le point de vue qui va « orienter la perspective narrative », c'est le personnage à travers les yeux duquel les événements du récit vont être vus. La voix, c'est celle du narrateur, celui qui raconte ces événements¹⁰¹. Dans le récit à la première personne, le récit dit « autobiographique », le narrateur et le personnage, bien qu'il s'agisse de la même personne, ne sont cependant pas tout à fait les mêmes : celui qui voit les événements appartient au passé, celui qui les raconte appartient au présent, les narre avec sa perception actuelle des choses, qui est sans doute différente de celle qu'il avait dans le passé. Se pose également le problème de la mémoire, qui avec le temps s'altère, les souvenirs se trouvent falsifiés, il n'est pas possible de les restituer dans leur authenticité. Le récit du *Convoi de l'eau* est en focalisation interne, le point de vue est celui du personnage, et le récit est centré sur lui. La focalisation se fait sur le personnage au moment où les événements racontés dans le récit se déroulent. Il n'y a aucune allusion à des événements postérieurs que le personnage ne pourrait pas encore connaître, ce que Gérard Genette nomme « prolepse »¹⁰², ni de paralepses, des informations que le personnage n'est pas censé connaître. Le narrateur colle au plus près de son personnage, réduisant le champ narratif à la seule perception de celui-ci, et taisant toutes les informations extérieures au savoir de ce personnage.

*« Le narrateur réintégré comme personnage est simultanément porteur du regard et du discours ; il parlera de lui-même tel qu'il se voit et du monde tel qu'il le voit. On peut tenir pour probable que la première personne, mieux que tout autre instrument, rend sensibles la présence et l'action limitative d'un point de vue focalisé, puisqu'elle intègre dans le texte la source de la narration. »*¹⁰³

Le *Convoi de l'eau* donne la voix à son personnage, et limite au strict minimum les voix des autres personnages : en effet, on trouve très peu de répliques d'autres protagonistes, et elles apportent peu d'informations. Il est souvent fait usage du discours indirect pour rapporter leurs dires. Le narrateur ne rend compte d'aucune

101Ibid., p.190

102Ibid., p.28

103Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, op.cit., p.31

relation particulière qu'il entretiendrait avec un ouvrier de la vallée. Il n'y a d'ailleurs parmi les ouvriers et les chefs du personnage principal aucun personnage secondaire notable, qu'on pourrait distinguer des autres, si ce n'est Nogami, le chef de chantier qui subit les railleries de ses subordonnés, et Tamura, le violeur. Le récit est centré sur son personnage principal, seules ses pensées à lui sont connues, et le narrateur est le seul à disposer d'une voix, à s'exprimer dans le récit.

« De la narration autobiographique ainsi conçue, on a donc le droit de dire qu'elle représente la variante littéraire du miroir et la mise en scène romanesque de l'amour-propre incarné dans le personnage-narrateur, occupé d'un bout à l'autre du livre à se considérer pour se montrer toujours au centre de l'histoire qu'il reconstruit. Condamné au centre une fois pour toutes par la forme adoptée, ce narrateur voue par conséquent à la périphérie tous les autres acteurs, qui n'existent que par et pour lui. »¹⁰⁴

« Grâce à la première personne, qui unit étroitement le narrateur et le personnage narré, tout le roman bascule donc pour s'ordonner autour d'un moi central et dominateur, à la fois tout-puissant puisqu'il soumet le monde à sa propre expérience, et pourtant limité dans sa vision, puisqu'il doit renoncer à l'omniscience de l'auteur pour se borner à sa seule perspective de narrateur inclus dans l'univers qu'il raconte. Ce perspectivisme intériorise le roman en le plaçant tout entier sous le regard de ce narrateur qui le réfléchit en lui-même »¹⁰⁵.

Ces deux citations de Jean Rousset mettent en lumière la dimension réflexive de la narration à la première personne, qui agit comme un miroir pour le personnage/narrateur. Le narrateur parle de lui-même, s'observe, le récit agit comme un miroir réfléchissant. Nous allons voir que tout au long du récit du *Convoi de l'eau*, le personnage regardera le hameau, et se faisant, se mirera lui-même. Les habitants du hameau tiendront les ouvriers à l'écart, jamais les deux camps n'échangeront. Alors le personnage ne pourra qu'observer le hameau, et y trouvera son reflet, des échos avec

104Ibid., p.109

105Ibid., p.112

son propre passé. Il se verra lui-même dans ce hameau, et sera le seul à véritablement comprendre les actes de ses habitants, puisqu'il les aura lui-même effectués par le passé.

2: *L'Eau comme miroir*

Durant une vingtaine de pages, le narrateur se contente de rendre compte des événements qui se déroulent dans la vallée, d'expliquer l'objectif du groupe d'ouvriers, et de décrire l'environnement et le hameau. Il faudra aux ouvriers cinq jours de marche pour parvenir à celui-ci. Il est coupé de la civilisation, et dès le départ, il règne autour de la vallée une ambiance quasi-surnaturelle.

« まちがいなく部落は実在し、実際私たちはそれを足もとに見下ろしているのだ。 》¹⁰⁶

« *Le hameau existait bel et bien et se trouvait réellement à nos pieds.* 》¹⁰⁷

« かれら労務者たちも、眼の下にひろがった光景が幻視のいたずらではないかと、自らを確かめているような沈黙の中に身をひそませていた。 》¹⁰⁶

« *Les ouvriers s'étaient réfugiés dans le silence comme pour vérifier par eux-mêmes que le paysage qui s'étendait sous leurs yeux n'était pas dû à une quelconque illusion.* 》¹⁰⁷

Les ouvriers sont les premiers depuis longtemps à voir le hameau. Son existence est mystérieuse, il semble avoir plusieurs siècles mais est resté caché jusqu'à ce qu'il soit découvert par hasard durant la seconde guerre mondiale. Malgré sa découverte, son existence a longtemps été considérée comme une légende. Même pour les ouvriers qui l'ont sous les yeux, son existence paraît irréaliste. Il pourrait s'agir d'un mirage, d'une hallucination collective. D'ailleurs, la vallée est constamment enveloppée par le brouillard ou la pluie, comme si elle voulait cacher ce qu'il s'y trouvait. L'atmosphère est au mystérieux, à l'incertain, au doute.

106 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.9

107 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.7

L'une des premières choses que remarque le narrateur en arrivant dans la vallée, c'est l'humidité qui y règne. Il y a d'abord le 溪流 (keiryû), qui est traduit par « *torrent* » mais qui peut aussi désigner un ruisseau dans une vallée, puis les pluies, qui sont exceptionnelles même pour cette région. L'humidité sature la vallée. L'eau a sa propre voix dans le roman, le torrent tantôt murmure tantôt gronde, enveloppant le narrateur de son bruit, le brouillard plonge la vallée dans le silence, silence que vient rompre la pluie de son bruit fracassant.

La deuxième chose que remarque le narrateur, c'est le cimetière du hameau et son caractère singulier.

« と私の眼に異様なものが映ってきた。

私は、そのひろがりを目で追った。それは、想像すらできぬほどの墓石のひろがりであった。谷の北隅に、寺らしい茅葺き屋根の建物が一軒ぽつんと立っている。墓石の群れはそこからはじまっていて溪流の左側一帯に犇き合うようにひろがり、さらにそれは同じ密度で谷の南方にのび、しかもその先端は山裾の傾斜にまで這い上がっている。

墓所の占める広さは、尋常なものとは思えなかった。それはほとんど谷の三分の一を占有しているようにすら見えた。 》¹⁰⁸

« *Alors mes yeux ont capté quelque chose d'insolite.*

J'en ai suivi des yeux l'étendue. Une étendue de pierres tombales absolument inimaginable. Dans un coin au nord de la vallée se dressait isolée une construction au toit de chaume qui ressemblait à un temple. Le regroupement de pierres tombales commençait là, pour s'étendre en se bousculant sur tout le côté gauche du torrent, s'étirant vers le sud de la vallée avec la même densité, ses extrémités allant jusqu'à grimper sur la pente naissante de la montagne.

108 吉村昭, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – *Le Convoi de l'eau*), op.cit., p.10

*La superficie occupée par le cimetière était incroyable. Elle représentait presque un tiers de la vallée ».*¹⁰⁹

Les proportions du cimetière sont démesurées par rapport à la taille du hameau. Ceci témoigne de deux choses : de l'ancienneté du hameau et de l'importance qu'accordent ses habitants au culte des ancêtres et de leur dépouille. Avec ce cimetière immense, le narrateur, dont le campement est installé près du hameau, a constamment une vision de mort.

C'est cette humidité et l'omniprésence de la mort qui vont faire resurgir le passé du personnage. Déjà, durant la soirée, alors que les ouvriers vont faire un feu, le narrateur note ceci :

« 霧は炎の色の中にも流れ込んできて、火にあおられた灰赤く染まった霧が果しなく妖しい文様を描き続けていた。 »¹¹⁰

*« Des lambeaux de brume s'écoulèrent eux aussi dans la couleur des flammes, qui, teintés de rose, dessinaient sans fin des motifs inquiétants »*¹¹¹

Le narrateur est contemplatif, il observe la brume teintée de rose, mélange d'éléments feu et eau. Une atmosphère angoissante se crée tandis qu'il imagine des formes dans les flammes. Le narrateur est déjà victime d'une illusion, il est trompé par la brume et les flammes, qui lui font voir des formes étranges et angoissantes.

Si, durant une vingtaine de pages, son passé n'est pas évoqué, celui-ci est brutalement ramené à l'esprit du personnage durant la première nuit passée dans la vallée.

「私は、薄く目を閉じた。すでに私の周囲からは、荒い寝息が起こりはじめている。

109 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.7-8

110 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.18

111 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.18

と、不意に、ひどくはっきりした声が、私の耳の奥で湧いた。

「平和な日々をすごすように」.— 私は、ぎくりとして目を開けた。その瞬間、明るい陽光のあふれた白壁につつまれた部屋の光景が、私の胸の中に鮮やかによみがえってきた。

眩いガラス窓を背にして、大きなデスクの向こう側に色つやの悪い痩せすぎの男が椅子の背にもたれていた。その刑務所長の荒れた唇から洩れたその声には、意識された鹿爪らしいひびきがあった。そしてそれは、数多くの出所者たちに習慣的に発せられる言葉だけに事務的なうつろさだけしか感じられなかった。

平和な日々をすごすように.、私は、あたりを見まわすような気持だった。刑務所長の唇のささくれた薄い皮膚に、窓から流れ込む陽光が白っぽくあっていたことも思い起こされる。枕を通してつたわってくる溪流の瀬音、それを押しつつむ深い静寂が、今まで全く忘れていたその言葉を私によみがえらせたのだろうか。」¹¹²

« J'ai fermé légèrement les yeux. De rudes ronflements résonnaient déjà autour de moi.

Alors, soudain, une voix très claire a jailli au creux de mon oreille :

« Puissiez-vous vivre des jours paisibles... »

J'ai brusquement rouvert les yeux. Aussitôt la pièce environnée de murs blancs, lumineuse dans les rayons du soleil, réapparut avec fraîcheur en mon cœur.

Se découpant sur l'éblouissante fenêtre vitrée, derrière un grand bureau, un homme maigre et pâle était calé sur son siège. Sa voix de directeur qui s'échappait de ses lèvres gercées se voulait cérémonieuse. Et je ne pouvais qu'en ressentir le vide administratif, dans la mesure où il adressait

112 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.18-19

habituellement ces mots à tous ceux qui sortaient de prison.

« Puissiez-vous vivre des jours paisibles... » J'avais l'impression de regarder autour de moi. Et je me rappelais aussi la peau mince et fendillée des lèvres du directeur dans le halo blanc du soleil qui entrait par la fenêtre. Le murmure du torrent qui me parvenait au milieu du profond silence avait-il réveillé en moi ces paroles complètement oubliées ? »¹¹³

On notera la clarté et la précision du souvenir : la voix du directeur est « *claire* » (« ひどくはっきりした声 »), le souvenir qui revient avec « *fraîcheur* » (« 鮮やかに »), de manière vive, nette. Ce souvenir a une présence physique : la voix du directeur « *jailli au creux de* » l'oreille du narrateur (« 耳の奥で湧いた »), comme si le directeur était présent dans la tente et avait chuchoté tout près du personnage. C'est un souvenir organique, qui a de la chair, de la consistance, et non pas un souvenir vague, imprécis, dont on pourrait douter. Le narrateur entend réellement la voix du directeur, et c'est « *la pièce environnée de murs blancs* » qui réapparaît de manière vive (« 鮮やかによみがえる ») lorsque le narrateur ouvre les yeux dans l'obscurité de la tente. Le souvenir est là, palpable, comme s'il s'agissait du présent, comme le rappelle le narrateur : « *J'avais l'impression de regarder autour de moi* », (« 私は、あたりを見まわすような気持だった。 »).

Comme ironiquement, la phrase dont se souvient le narrateur concerne son futur, alors qu'il est en train de se souvenir de son passé. Cette phrase est jugée par le narrateur comme tout à fait insignifiante car uniquement « *administrative* », mais c'est bien celle-ci qui lui revient avec tant de netteté à ce moment-là. Le souvenir aurait été provoqué par le « *murmure du torrent* » (« 溪流の瀬音 »). La voix du torrent produit un son qui a un effet sur le narrateur. Le souvenir lui revient en mémoire inconsciemment, sans aucune recherche de sa part, il surgit brutalement dans sa mémoire : on trouve le terme 不意に « *soudain* » (qui traduit la surprise, l'imprévu), et 思い起こされる, traduit par « *je me rappelais* », mais qui est un usage du passif en japonais, « *m'a fait me rappeler de* », « *a provoqué le souvenir de* », ce qui indique que

113 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.18-19

cela s'est produit sans intention de la part narrateur. bercé par le son du torrent, le narrateur laisse ses pensées vagabonder, se prend à rêver, et se trouve victime d'une illusion. Voici ce que dit Bachelard à propos des rêveries que suscitent l'eau :

« Les « images » dont l'eau est le prétexte ou la matière n'ont pas la constance et la solidité des images fournies par la terre, par les cristaux, les métaux et les gemmes. Elles n'ont pas la vie vigoureuse des images du feu. Les eaux ne construisent pas de « vrai mensonge ». Il faut une âme bien troublée pour se tromper vraiment aux mirages de la rivière. Ces doux fantômes de l'eau sont liés d'habitude aux illusions factices d'une imagination amusée, d'une imagination qui veut s'amuser. [...] Toutefois [...] certaines formes nées des eaux ont plus d'attraits, plus d'insistance, plus de consistance : c'est que des rêveries plus matérielles et plus profondes interviennent, c'est que notre être intime s'engage plus à fond, c'est que notre imagination rêve, de plus près, aux actes créateurs. »¹¹⁴

Ici, le son du torrent réveille chez le narrateur un souvenir vif, si consistant qu'il parvient à tromper le narrateur, qui pendant un temps ne se trouve plus dans la tente avec les ouvriers mais dans la salle aux murs blancs, avec le directeur de la prison. Alors que jusque là, le narrateur n'était pas revenu sur son passé, c'est le son du torrent qui le ramène de manière brutale à celui-ci. Le son du torrent crée un écho avec le passé du narrateur, ramène celui-ci à la surface de sa mémoire.

C'est après cette sorte d'illusion que le personnage, en fouillant dans son sac, va toucher involontairement la petite boîte, révélant ainsi qu'il transporte avec lui les os de sa femme, mais n'expliquant pas comment ni pourquoi ces os se sont retrouvés en sa possession. Il explique seulement que la présence de ses os lui procure un plaisir masochiste. Il aime pouvoir continuer à profaner ainsi le corps de sa femme, mais sait que temps qu'il ne se serait pas débarrassé de ces os, il ne pourra pas retrouver la paix. Il lui est pourtant impossible de jeter la boîte, il ne peut s'y résoudre, sa haine l'en empêche.

Nous avons vu dans la partie précédente comment le narrateur cherchait à fuir

114Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p.29-30

son passé, et delà, à enfouir les souvenirs qui sont liés à celui-ci. Il aspire à retrouver la sérénité en occultant les éléments violents de son passé. Mais une fois arrivé dans la vallée, une sorte de miroir va se mettre en place, un miroir entre le narrateur et le hameau. Ce dernier est un objet de curiosité pour le narrateur : les autres ouvriers ne cherchent pas à comprendre les habitants, se moquent de leurs réactions qui leurs semblent souvent absurdes et arriérées. Les habitants refusent d'ailleurs toute intrusion des ouvriers dans le hameau : alors que ces derniers pensaient pouvoir être hébergés dans le village durant toute la durée des travaux, ils sont dès le départ rejetés par les habitants, qui refusent de les accueillir. Les ouvriers sont alors forcés d'établir leur campement un peu plus loin, à l'écart des habitations. Ainsi se constituent deux camps, qui ne communiquent pas entre eux. Les ouvriers évitent soigneusement de croiser les habitants dans la montagne, et ces derniers ne prononceront pas une seule réplique durant tout le roman. Le narrateur note ceci :

« 谷には、二つの世界が形作されていた。そしてそれは互いに影響し合うこともなく、抽象的な境界線の中で、それぞれの生活を単独に営んでいるように見えた。 »¹¹⁵

« *Au fond de la vallée, deux mondes s'étaient constitués. Sans s'influencer l'un l'autre, à l'intérieur d'une frontière abstraite, ils semblaient mener chacun sa vie de manière indépendante.* »¹¹⁶

Nous voyons deux mondes complètement hermétiques. Le monde des ouvriers est celui de la modernité, de la technologie, de l'industrialisation. Le monde du hameau est un monde ancien, avec ses traditions, ses ancêtres, et ses 古民家 kominka, chaumières traditionnelles avec une architecture de type 合掌造り gasshō-zukuri¹¹⁷. Les ouvriers sont dans une activité de destruction, ils dynamitent la montagne en vue de préparer

115吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sōretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.83

116Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.105

117L'auteur s'est notamment inspiré du village historique de 白川郷 Shirakawa-gō pour l'architecture du hameau. Voir 森史郎 Mori Shirō, 『作家と戦争 : 城山三郎と吉村昭』 (Sakka to sensō : Shiroyama Saburō to Yoshimura Akira – Les écrivains et la guerre : Shiroyama Saburō et Yoshimura Akira), op.cit., p.280

l'aménagement du barrage qui ensevelira le hameau sous les eaux. Face à cette menace imminente, les habitants du hameau sont inactifs, ils ne changent rien à ce qu'était leur vie quotidienne d'alors, les ouvriers n'observent chez eux ni détresse ni révolte.

Les deux mondes ne semblent pas s'influencer, mais au milieu, à la frontière entre le hameau et le camp des ouvriers, se tient le personnage principal. Même si il tente de le refouler, il a un conflit intérieur à résoudre, il a besoin d'apaiser la colère qu'il a envers sa femme, qui le ronge, il a besoin d'enterrer une bonne fois pour toute cette cruauté tapie en lui, qu'il tente vainement d'oublier. Il pense d'abord que la vallée est le cadre idéal pour que ses souvenirs ne refassent plus surface : elle est calme et obscure, à l'opposé de l'agitation et des lumières de la ville où il vivait autrefois avec sa famille. Mais en lieu et place de cette frontière abstraite qui sépare le camp des ouvriers du hameau, il y a pour le narrateur un miroir.

D'abord, au début du récit tout dans la vallée symbolise le changement, le renouveau. Elle est constamment balayée par l'eau de la pluie, et en cette période de printemps, la végétation s'épanouit à une vitesse fulgurante.

« 雨に洗われつつけている谷に、新緑の芽の萌え出る早さは素晴らしかった。初めは緑青の粉でうっすらと刷いたような気配が感じられたが、日一日とその色も濃くなってやがて谷一帯に新緑の爽やかな色が広がるようになった。 . 》¹¹⁸

« Dans cette gorge constamment ravinée par la pluie, la vitesse à laquelle germaient les bourgeons printaniers était stupéfiante. Au début s'était comme si tout se couvrait vaguement d'une fine couche de poudre de vert-de-gris, mais de jour en jour la couleur devenait plus foncée, et bientôt les couleurs fraîches du feuillage printanier se répandaient dans toute la vallée. »¹¹⁹

118 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.38

119 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.45

Tout est en mouvement autour du narrateur. Bien qu'elle soit obscure et déserte, la vallée est en fait loin d'être calme et inerte. Il y pleut environ une fois par jour, et après cette pluie, le narrateur note que « *de grandes quantités d'eau cascadaient un peu partout sur les pentes de la montagne* »¹²⁰ (« 山肌から伝い流れてくる水で浅い川床のようにおびただしい雨水が至る所に走っている »¹²¹). Voici ce que dit Bachelard dans *l'eau et les rêves*, à propos de l'eau fraîche et du printemps :

*« Pour une oreille française, il n'est pas de plus frais vocable que celui des eaux printanières. La fraîcheur imprègne le printemps par ses eaux ruisselantes : elle valorise toute la saison du renouveau. [...] Chaque adjectif a ainsi son substantif privilégié que l'imagination matérielle retient bien vite. La fraîcheur est ainsi un adjectif de l'eau. L'eau est, à certains égards, la fraîcheur substantifiée. Elle marque un climat poétique. »*¹²²

Le printemps et l'eau fraîche qui coure dans la vallée annoncent un changement, un renouveau, alors même que le personnage pensait trouver le calme, se complaire dans l'inertie. C'est la nature qui s'éveille, une eau dynamique coule dans la vallée, le torrent bruyant ne cesse de parler au personnage, l'« *enveloppe* »¹²³. Il provoque des rêves nocturnes : lors de sa première nuit dans la vallée, le personnage rêve qu'il est emporté par le courant. En saisissant une cheville, les orteils se détachent, et le personnage se retrouve précipité au fond des eaux. C'est encore une fois le bruit du torrent, et également le bruit de l'averse qui s'abat sur la tente du personnage, qui lui ramènent en mémoire son passé.

Ensuite, l'humidité de la vallée va évoquer chez le personnage des souvenirs de sa vie en prison. C'est là qu'il va raconter, dans le désordre, comment il était fasciné dans son enfance par les lumières, comment cela l'a amené à travailler dans une entreprise de fabrication de néon, comment il a appris la liaison qu'entretenait sa femme avec son patron Yodono, comment il l'a assassinée, comment, après sa sortie de

120 Ibid., p.45

121 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.37

122 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p.43

123 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.21

prison, sa haine n'étant pas apaisée, il a acheté un couteau dans le but de poursuivre sa vengeance et tuer son patron, et comment il a décidé de fuir, de s'engager sur des chantiers loin de la ville, de tout ce qui pourrait lui rappeler sa vie passée, pour enfin connaître une vie paisible, oublier la cruauté et le sadisme qui l'habitent depuis sa plus tendre enfance. La première partie du roman s'achève. Elle contient peu d'événements, elle est surtout marquée par l'arrivée des ouvriers dans la vallée du hameau et les fragments du passé du personnage. Avec la deuxième partie, on revient au récit principal, les ouvriers utilisent pour la première fois de la dynamite dans la montagne, ce qui provoque la chute de l'épaisse couche de mousse qui garnit les toits des chaumières du hameau. Ces mousses semblent symboliser quelque chose pour les habitants, qui, n'attendant même pas la fin des travaux de dynamitage, entreprennent de les remettre en place sur les toits. S'ensuit un spectacle curieux, la dynamite faisant irrémédiablement tomber les mousses que les habitants venaient à peine de remettre et ceux-ci les réinstallent inlassablement, dans un enchaînement qui semble se poursuivre à l'infini. Cette scène évoque le roman 砂の女 (Suna no onna - *La femme des sables*) de Abe Kôbô, dans lequel le personnage principal se retrouve piégé dans un trou, et passe ses journées à déblayer le sable qui s'y engouffre pour ne pas se retrouver enseveli lui et sa compagne. On retrouve la même illustration de l'absurde dans cette scène du *Convoi de l'eau*, avec les habitants qui s'obstinent à remettre les mousses même si le dynamitage n'est pas terminé, et même si le hameau est de toute façon condamné à être enseveli sous les eaux.

La deuxième partie du roman s'achève sur cette image des habitants remettant inlassablement les mousses que les ouvriers font tomber. Il n'est fait dans cette partie aucune allusion au passé du personnage. Celui-ci éprouve une forte empathie envers les habitants du village. On assiste à un combat aux forces complètement déséquilibrées : en un clin d'œil, les explosions anéantissent plusieurs jours de labeur. C'est la nature, la tradition, contre la technologie, l'industrialisation.

Une fois la troisième partie débutée, le rythme du récit s'accélère. On trouve d'abord une ellipse : « *Début juin, notre travail se termina* »¹²⁴ (« 六月に入って、私たちの作業は終了し »¹²⁵). Nous sommes désormais en été, le narrateur note que « *la*

124 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.67

125 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.53

vallée avait entièrement reverdi »¹²⁶ (« 谷は緑一色に包まれた »¹²⁵). Nous trouverons ainsi souvent des descriptions de la nature environnante pour signifier le temps qui a passé dans la vallée. La saison des pluies approche, et le niveau de l'eau du torrent monte, son bruit devient plus puissant, sa voix est de plus en plus présente. C'est dans ce contexte que le rôle que joue le hameau en tant que miroir pour le narrateur va s'affermir. Le narrateur évoque d'abord la vie quotidienne de la vallée, routinière, monotone, avec un récit itératif, « *type de récit où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement* »¹²⁷. Le narrateur évoque les nombreuses promenades qu'il effectuait avec d'autres ouvriers dans le but d'explorer la vallée, sans jamais croiser aucun habitant du hameau. Ce récit de vie quotidienne est interrompu par un événement inhabituel, qui vient rompre la monotonie de la vie dans la vallée. La singularité de cet événement est signalée par la formule « *Un jour de repos* »¹²⁸ (« 或る休みの日に »¹²⁹), alors que jusque là le narrateur ne distinguait pas les jours, racontait des événements quotidiens qui semblaient se répéter à l'infini. Survient un élément perturbateur. Ce jour là, un groupe d'ouvrier découvre une source chaude. Elle semble avoir été aménagée par les habitants du hameau, mais n'ayant jamais vu personne à proximité, les ouvriers décident de l'utiliser la nuit pour ne pas croiser des habitants. Plus tard va se produire une scène singulière dans le récit : quatre habitants du hameau s'aventurent dans le camp des ouvriers. C'est la jeune fille violée, suivie de deux hommes et de son compagnon, qui vient désigner l'homme qui l'a violée. C'est la seule scène de contact entre les ouvriers et le hameau, qui se déroule en silence, sans aucune réplique de la part des quatre habitants. C'est lors de cette rencontre que s'établit de manière claire le miroir entre le personnage principal et le hameau.

«そして、ふともう一人の若い男の顔に視線を移した時、不意に私は、激しい戸惑いをおぼえた。

その若者は、ほかの二人の男とは全く対照的な表情をしていた。私たちから視線を逸らせ、かすかな苦笑すらその横顔に浮かばせてい

126 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.68

127 Gérard Genette, *Discours du récit*, op.cit., p.114-115

128 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.71

129 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.56

る。それは、あきらかに屈辱と羞恥とが同居している表情だった。

私は、うろたえ気味に視線を逸らせた。その若者の顔に、私は、自分の過去の顔を見たと思った。 »¹³⁰

« *Et, mon regard passant brusquement au jeune homme à leurs côtés, je fus soudain assailli d'une violente confusion.*

Le garçon avait l'air totalement différent des deux autres hommes. Il ne nous regardait pas, et un léger pli d'amertume déformait son profil. L'humiliation et la honte cohabitaient de manière évidente sur son visage.

*Troublé, j'ai détourné les yeux. Dans le visage de ce garçon, j'avais cru voir mon propre visage du passé. »*¹³¹

En voyant le visage de ce jeune homme, le narrateur se voit lui-même, et c'est ainsi qu'il arrive à comprendre les émotions du jeune homme. Le narrateur étant un narrateur interne, il ne peut pas avoir accès aux émotions du jeune homme, qui est un personnage tierce, mais il décèle quand même ses sentiments, ce mélange de honte et d'humiliation, car il l'a lui-même vécu. Le narrateur arrive à déceler ce sentiment complexe alors même que le jeune homme ne prononce pas un mot, n'exprime rien de ce qu'il ressent. Il transpose les sentiments qu'il a éprouvés lorsqu'il a appris la liaison de sa femme à ce jeune homme qui découvre le violeur de sa compagne, il imagine qu'ils ressentent la même chose,

Cette affaire plonge le personnage principal dans la nervosité. Le visage du jeune homme humilié ne cesse de le hanter, et à ce visage se superpose son propre visage, alors que le visage de son patron lui revient également avec plus de force qu'avant. Il commence même à lui trouver des ressemblances avec Tamura le violeur, il lui semble qu'ils ont le même « *air de chien battu* »¹³² (« 気弱 そうな眼 »¹³³). Le

130 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.66

131 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.84

132 Ibid., p.87

133 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.68

narrateur explique le sentiment de honte qu'il éprouve envers son patron par le fait qu'il a « *découvert qu'une partie de [mon] corps était entrée en contact avec le sien* »¹³⁴ (« 私の肉体の一部がその男の肉体と触れ合っているのを発見した »¹³⁵), et il interprète le sourire amer qu'a eu le jeune homme en découvrant Tamura comme relevant du même sentiment.

Peu après, les ouvriers découvrent le corps de la jeune fille pendu à un arbre. Tamura est tué vraisemblablement par les villageois, dans un but de vengeance. Si Tamura est rapidement incinéré et ses restes envoyés à sa famille, la jeune fille est laissée pendue à son arbre. Sa pendaison et l'abandon de son corps à l'air libre semble être une condamnation de la part du hameau, qui cherche à punir les auteurs d'un acte sexuel extra-conjugal, même si celui-ci n'était pas consenti pour la jeune fille. Le narrateur est choqué par la misogynie d'un tel acte. Alors que l'automne avance dans la vallée (p.116), le narrateur se rend près de la dépouille de la jeune fille, il ne pourra s'empêcher d'y trouver des ressemblances avec sa femme.

« 私の胸に、時折奇妙な錯乱が起きることがあった。娘の姿勢が、妻の死体を連想させるのである。娘の頭を垂れている姿が、妻の贖罪の姿勢に思えることがある »¹³⁶

« *En mon cœur, parfois, un étrange délire se produisait. La posture de la fille m'évoquait le cadavre de ma femme. La tête qui pendait me faisait penser à son attitude implorante.* »¹³⁷

Encore une fois, le hameau ravive des souvenirs chez le narrateur. Cette fois-ci, c'est l'image de sa femme qui se superpose à celle de la jeune fille. Elles semblent toutes les deux avoir une attitude implorante. Mais le narrateur refuse de faire un parallèle entre les deux : pour lui, la jeune fille n'a pas voulu ce qui s'est passé, elle ne mérite pas la punition, l'humiliation, alors que sa femme est responsable de l'adultère, elle mérite que son corps soit profané.

134 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.88

135 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.69

136 Ibid., p.91

137 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.116

C'est alors que les habitants du hameau entreprennent de creuser dans le cimetière de leurs ancêtres. Le narrateur comprend avant tout le monde ce qui est en train de se passer.

«ただ私だけには、ある予感めいたものがあった。それは、むろん不確かなものではあったが、墓所に一斉に光る鍬の刃先をみつめているうちに、その予感は徐々に確信に近いものになって、胸の底にしっかりと定着しはめていた。

部落の者たちは、二年前の夜、私のしたことと同じ類いの行為をしようとしているのではないだろうか。

かれらは、あきらかに墓の下に横たわった人骨を掘り起こそうとしているのだ。しかも、かれらが、私の私物袋の底に潜んでいる妻の足指に相当するものを得ようとしているのなら、墓所での作業の意味も極めて自然に理解できるのではない 》¹³⁸

« Moi seul avait une sorte de pressentiment. Bien sûr, c'était encore vague, mais en voyant les houes briller toutes ensemble dans le cimetière, ce pressentiment devenait petit à petit presque une certitude, et commençait à s'ancrer solidement en moi.

Les gens du hameau n'étaient-ils pas en train de faire le même genre d'acte que celui que j'avais commis, une nuit, deux ans plus tôt ?

Ils cherchaient clairement à déterrer les ossements qui reposaient sous les sépultures. De plus, s'ils cherchaient à obtenir quelque chose d'équivalent aux doigts de pied de ma femme qui reposaient au fond de mes affaires personnelles, ne pouvais-je pas comprendre tout naturellement la signification de leur travail au cimetière ? 》¹³⁹

138 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.95-96

139 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.121

L'intuition du narrateur se révèle être la bonne, puisque les habitants vont prendre les crânes des ancêtres pour les placer dans des boîtes qu'ils transporteront avec eux lorsqu'ils devront évacuer le hameau. Cet acte fait écho avec le passé du narrateur, cette fois-ci il raconte comment il a déterré le corps de sa femme et en a arraché les os des orteils, qui avaient gardé la forme caractéristique qu'ils avaient de leur vivant, en éventail, et qui pour lui symbolise sa femme en entier. Il attribue le même genre de pensée aux habitants du hameau, il pense que pour eux le crâne est la partie qui symbolise leurs ancêtres, ils peuvent continuer à leur rendre hommage en les transportant avec eux hors de la vallée. C'est ici que le jeu du miroir va tromper le personnage. Il va voir les habitants manipuler les crânes avec précaution et respect. Cela va lui provoquer un grand choc, il a l'impression que les gestes des habitants du hameau sont comme un reproche qui lui est fait, face à la violence dont il fait preuve à l'égard des ossements de sa femme. Mais le narrateur note :

« 部落そのものが、私のしてきたことをそのまま目の前で示している。私は、自分がいつの間にか村人の一人になって、頭蓋骨を掌にのせ、丁重に箱の中へ一個ずつ納めているような錯覚にさえとらわれた。 》¹⁴⁰

« Ils réitéraient sous mes yeux ce que j'avais fait. Je me voyais, devenu à mon insu un de ses habitants, qui posait un crâne sur sa paume avant de le ranger délicatement dans une boîte. 》¹⁴¹

Le narrateur est trompé, en voyant les habitants reproduire des gestes similaires aux siens, il se prend pour un des leurs. C'est ainsi que la cruauté avec laquelle il a manipulé les os de sa femme est occultée, comme si ses gestes avaient été les mêmes que ceux des habitants du hameau. Il se voit même devenir l'un d'eux. Le soir, il reprend la petite boîte, et l'ouvre, ce qu'il n'avait pas fait depuis longtemps. Il constate alors que la haine qui la veille encore l'animait à la simple pensée des ossements de sa femme a disparue, désormais il « *ne pouvait [s']empêcher d'éprouver une curieuse*

140 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.102

141 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.130

familiarité »¹⁴² à leur égard (« 妙に親しみをもったもののように感じられてならなかった »¹⁴³ . Voir les habitants du hameau manipuler les os avec respect a agi sur le narrateur comme une sorte de catharsis, cela a apaisé la haine qu'il éprouvait envers les os de sa femme. Il se voit lui-même dans le cimetière, en train de mettre un crâne dans une boîte. Il est encore victime de l'effet de miroir qu'a le hameau sur lui, voir les habitants manipuler les os équivaut pour lui à se voir lui-même. Il a alors la sensation que son problème est réglé, que lui aussi éprouve du respect et de la familiarité envers les ossements de sa femme.

Le hameau agit pour le narrateur comme un miroir déformant. C'est le complexe de narcissisme dont parle Bachelard.

*« Près du ruisseau, dans ses reflets, le monde tend à la beauté. Le narcissisme, première conscience d'une beauté, est donc le germe d'un pancalisme. »*¹⁴⁴

*« Le miroir de la fontaine est donc l'occasion d'une imagination ouverte. Le reflet un peu vague, un peu pâli, suggère une idéalisation. Devant l'eau qui réfléchit son image, Narcisse sent que sa beauté continue, qu'elle n'est pas achevée, qu'il faut l'achever ».*¹⁴⁵

Le hameau étant environné par l'eau, le personnage peut s'y observer, voir son reflet. Il a peur de lui-même, de sa propre cruauté, sa violence, son sadisme. Tout comme l'eau, le hameau agit pour lui comme un miroir idéalisant, il s'y reflète sans défaut, sans la violence dont il a fait preuve par le passé. Comme le dit Fabienne Pomel dans son article « Réflexions sur le miroir », « *le miroir est souvent associé à la tromperie et à l'illusion* »¹⁴⁶. C'est ainsi que le narrateur se confond avec les habitants du hameau. Le personnage va tendre à l'idéalisation, il va chercher à rendre ce reflet encore plus beau en allant enterrer le corps de la jeune fille. Ainsi, le hameau, le reflet idéal du narrateur,

142 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., p.132

143 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.103

144 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p.36

145 Ibid. p.32

146 Fabienne Pomel, « Présentation : réflexions sur le miroir », in. *Miroir et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p.18

ne reproduit par l'erreur que ce dernier à commis, ne sombre pas dans la haine, ne maltraite pas le corps de la jeune fille. Les habitants du hameau acceptent la décision du narrateur et traitent le corps de la jeune fille comme les autres ancêtres, lui fabriquent une boîte et y placent son crâne. C'est ainsi que le reflet idéal du narrateur est complètement achevé, le hameau représente désormais le narrateur dans sa forme idéale, tel qu'il aimerait se voir.

Le hameau étant voué à disparaître, le narrateur a durant un temps peur de ne plus pouvoir contempler ce reflet idéal de lui-même. Privé du loisir de pouvoir le contempler, il risque de perdre la tranquillité d'esprit qu'il vient d'acquérir. Mais il trouve la solution : « voir la surface de l'eau du lac suffirait peut-être à garder mon cœur en paix »¹⁴⁷ (« 水面を見るだけで、私の心は、安らぎを保ちつつけることができるかも知れない »¹⁴⁸). On imagine alors le personnage contempler la surface du lac : à la surface, il verrait son propre reflet, et à ce reflet se superposerait celui du hameau, qui dormirait au fond des eaux.

« En effet, il semble, en lisant certains poèmes, certains contes, que le reflet soit plus réel que le réel parce qu'il est plus pur. Comme la vie est un rêve dans un rêve, l'univers est un reflet dans un reflet ; l'univers est une image absolue. En immobilisant l'image du ciel, le lac crée un ciel en son sein. L'eau, en sa jeune limpidité, est un ciel renversé où les astres prennent une vie nouvelle. Aussi Poe, dans cette contemplation au bord des eaux, forme cet étrange concept double d'une étoile-île (star-isle), d'une étoile prisonnière du lac, d'une étoile qui serait une île du ciel. [...] Où est le réel : au ciel, ou au fond des eaux ? L'infini, en nos songes, est aussi profond au firmament que sous les ondes. On ne donnera jamais trop d'attention à ces doubles images comme celle de l'île-étoile dans une psychologie de l'imagination. Elles sont comme des charnières du rêve qui, par elles, change de registre, change de matière. Ici, à cette charnière, l'eau prend le ciel. Le rêve donne à l'eau le sens de la plus lointaine patrie, d'une patrie céleste. »¹⁴⁹

147 Yoshimura Akira, *Le Convoi de l'eau*, op.cit., pp.155-156

148 吉村昭 Yoshimura Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – Le Convoi de l'eau), op.cit., p.123

149 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p.60-61

Ainsi, le personnage achèvera sa quête d'adéquation, de fusion entre « *l'être et sa représentation* »¹⁵⁰, l'illusion sera parfaite, de la même manière que dans l'eau l'étoile et l'île de confondent, le personnage pourra se confondre totalement avec le hameau. Il ne saura plus si le réel est au fond de l'eau ou à sa surface. De plus, dans l'eau le personnage verra son reflet idéalisé, car « *le mirage corrige le réel ; il en fait tomber les bavures et les misères* »¹⁵¹. Le narrateur n'a alors même plus à se délaisser de la boîte contenant les os de sa femme, condition qui lui semblait essentielle au début du récit pour parvenir à trouver de nouveau la paix. Il n'aura plus qu'à contempler la surface du lac, le hameau superposé à son propre reflet, qui créent un reflet idéalisé, qui donne l'illusion au narrateur d'avoir réparé ces fautes, de n'avoir plus rien à se reprocher, de n'avoir jamais traité des ossements avec cruauté.

150 Fabienne Pomel, « Présentation : réflexions sur le miroir », in. *Miroir et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p.19

151 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p.62

Conclusion

Ainsi, en créant un miroir entre le personnage et le hameau, l'eau a la capacité d'apaiser l'âme du narrateur. L'eau dans les œuvres de Yoshimura a un double rôle : elle fait disparaître les corps, les ramènent dans le néant, et en même temps aide les âmes à trouver le repos. Dans l'eau, la disparition est lente, progressive. A la fin du récit, les habitants du hameau agissent d'une manière surprenante : en évacuant le hameau, ils choisissent de brûler celui-ci. Ainsi, le hameau est consumé rapidement, dans un spectacle à la fois violent et magnifique, feu d'artifice de couleurs qui réduit tout en poudre sur son passage. La disparition du hameau s'oppose ainsi à la disparition de la jeune fille que se figurait le narrateur. Il imaginait la jeune fille dans la solitude, environnée par le silence, dans une eau bleue qui lui donnerait un air fantomatique. Le feu, lui, provoque une disparition soudaine, colorée, bruyante, ne laisse pas le temps de voir les effets de la lente décomposition qu'on peut observer dans l'eau. On retrouve la même chose dans *La jeune fille suppliciée sur une étagère*, durant la scène où Mieko est incinérée après que son corps ait subi de nombreuses manipulations durant de long mois à l'hôpital universitaire.

Les habitants détruisent le hameau, et quittent la vallée avec pour seule possession les crânes de leurs ancêtres. Au grand étonnement des ouvriers et des chefs de chantier, ils acceptent d'évacuer le hameau pour une somme modique. Leur seule richesse est les restes de leurs ancêtres. On pense à la sculpture *For the love of god* de Damien Hirst réalisée en 2007. Il s'agit d'un crâne serti de huit mille six cent un diamants, et il était à l'époque l'œuvre d'art la plus chère jamais produite. Le crâne devient ainsi un objet de désir, une richesse. L'œuvre illustre le fait qu'à notre époque la mort fait l'objet d'un business, se retrouve dotée d'une valeur marchande. Ce crâne pose une question que relève Gérard Wacjman : « *Quel est le statut de la mort dans un monde entièrement dominé par la marchandise ?* »¹⁵². La civilisation ancienne du hameau n'a que faire de ces questions d'argent. Il est clair que pour les habitants, les crânes des ancêtres constituent la seule richesse qui mérite d'être emportée en dehors de

152 Gérard Wacjman, « Puissance jouissive de la vanité », in Elisabeth Quin, *Le livre des vanités*, op.cit., p.49

la vallée, le reste se retrouve brûlé, consumé par les flammes. Enseveli sous le lac de retenue, il sera lui aussi condamné à retourner au néant, à tomber dans l'oubli. Les habitants du hameau, comme tous les autres personnages de Yoshimura, empêchent les corps des ancêtres de tomber dans le même oubli en emportant leur crâne avec eux hors de la vallée. Les personnages de Yoshimura sont ainsi dans une lutte constante contre l'impermanence du corps, tentent d'en conserver la trace sur la terre. Mais cette lutte est vaine, car comme le montre la fin de la nouvelle *La jeune fille suppliciée sur une étagère*, les os ne restent pas éternellement dans les urnes, et la chapelle dans laquelle sont déposés les restes de Mieko est « un espace composé uniquement de bruits d'os qui se désagrègent »¹⁵³ (« 骨のくずれる音が互に鳴響しあっている、音だけの空間 »¹⁵⁴) en produisant des « résonances effrayantes » (« 凄まじい鳴響 »). Ainsi, les quelques restes des défunts s'effritent lentement, sans discontinuer, allant lentement vers leur fin, la disparition, l'oubli.

153 Yoshimura Akira, *La jeune fille suppliciée sur une étagère*, op.cit., p.77

154 吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『少女架刑』 (Shôjo kakei – *La jeune fille suppliciée sur une étagère*), op.cit. p.118-119

Bibliographie

*Avec commentaire des principaux ouvrages nous ayant éclairé
pour nos recherches*

I: Les romans de Yoshimura

1) Œuvres étudiées dans ce mémoire

Dans leur édition japonaise :

吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『水の葬列』 (Mizu no sôretsu – *Le Convoi de l'eau*), Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 1976

吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『星への旅』 (Hoshi he no tabi - *Voyage vers les étoiles*), Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 1974

Ouvrage qui regroupe les nouvelles 『少女架刑』 (Shôjo kakei – *La jeune fille suppliciée sur une étagère*), 『透明標本』 (Tômei hyôhon – *Le Sourire des pierres*) et 『星への旅』 (Hoshi e no tabi – *Voyage vers les étoiles*).

En traduction française :

YOSHIMURA Akira, *Le Convoi de l'eau*, trad. du japonais par Yutaka Makino, Arles, Actes Sud, 2011

YOSHIMURA Akira, *La jeune fille suppliciée sur une étagère*, trad. du japonais par Rose-Marie Makino Fayolle, Arles, Actes Sud, 2006

Ouvrage qui regroupe les nouvelles *La jeune fille suppliciée sur une étagère* et *Le Sourire des pierres*.

YOSHIMURA Akira, *Un Spécimen transparent* suivi de *Voyage vers les étoiles* trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles, Actes Sud, 2014

2) Ses autres œuvres traduites en français

YOSHIMURA Akira, *Les Drapeaux de Portsmouth*, trad. du japonais par Minoru Fukuyama, Arles, Philippe Picquier, 1990

YOSHIMURA Akira, *Naufrages*, trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles, Actes Sud, 2004

YOSHIMURA Akira, *Liberté conditionnelle*, trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles, Actes Sud, 2012

YOSHIMURA Akira, *La Guerre des jours lointains*, trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles, Actes Sud, 2007

YOSHIMURA Akira, *Le grand tremblement de terre du Kantô*, trad. du japonais par Sophie Refle, Arles, Actes Sud, 2010

YOSHIMURA Akira, *L'Arc-en-ciel blanc*, trad. du japonais par Martin Vergne, Arles, Actes Sud, 2012

Cet ouvrage regroupe quatre récits, 『服喪の夏』 (Fukumo no natsu – *Un été en vêtement de deuil*), 『白い虹』 (Shiroi niji – *L'Arc-en-ciel blanc*), 『星と葬礼』 (Hoshi to sôrei – *Etoiles et funérailles*) et 『煉瓦塀』 (Rengabei – *Le Mur de pierres*).

YOSHIMURA Akira, *Mourir pour la patrie : Higa Shinichi, soldat de deuxième classe de l'armée impériale*, trad. du japonais par Sophie Refle, Arles, Actes Sud, 2014

II : Sur la littérature japonaise

GOTTLIEB Georges, *Un Siècle de romans japonais*, Arles, Philippe Picquier, 1995

KATÔ Shûichi, *Histoire de la littérature 3 : les temps modernes*, trad. du japonais par E. Dale Saunders, Paris, Fayard, 1986

ORIGAS Jean-Jacques, *Dictionnaire de la littérature japonaise*, Paris, PUF, 2000

OZAKI Mariko, *Ecrire au Japon : le roman japonais depuis les années 1980*, trad. du japonais par Corinne Quentin, Arles, Philippe Picquier, 2012 : « Yoshimura Akira : 1927-2006, ses romans s'inspirent de légendes japonaises ou de faits divers souvent liés à la Seconde Guerre mondiale, son style sombre est d'une précision presque chirurgicale ».

SAKAI Cécile, *Histoire de la littérature populaire japonaise : faits et perspectives (1900-1980)*, Paris, L'Harmattan, 1987

SIEFFERT René, *La littérature japonaise*, Paris, POF, 1986

III: Sur Yoshimura Akira

1) Ouvrages en langue japonaise

文藝春秋 Bungei Shunjû, 『吉村昭が伝えたかったこと』 (Yoshimura Akira ga tsutaetakatta koto – Ce que Yoshimura Akira voulait transmettre), Tôkyô, 文藝春秋 Bungei Shunjû, 2013

河出書房新社 Kawade Shobô Shinsha, 『吉村昭 : 取材と記録の文学者』 (Yoshimura Akira : recherches et littérature documentaire) Tôkyô, 河出書房新社 Kawade Shobô Shinsha, 2013

川西政明 KAWANISHI Masaaki, 『道づれの旅の記憶 吉村昭・津村節子伝』 (Michizure no tabi no kioku : Yoshimura Akira Tsumura Setsuko den – Souvenirs de compagnons de voyage : chroniques de Yoshimura Akira et Tsumura Setsuko), Tôkyô, 岩波書店 Iwanami Shoten, 2014

川西政明 KAWANISHI Masaaki, 『吉村昭』 (Yoshimura Akira), Tôkyô, 河出書房新社 Kawade Shobô Shinsha, 2008

森史郎 MORI Shirô, 『作家と戦争 : 城山三郎と吉村昭』 (Sakka to sensô : Shiroyama Saburô to Yoshimura Akira – Les Ecrivains et la guerre : Shiroyama Saburô et Yoshimura Akira), Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 2009

笹沢信 SAZAWA Shin, 『評伝吉村昭』 (Hyôden Yoshimura Akira – Biographie critique de Yoshimura Akira), Tôkyô, 白水社 Hakusuisha, 2014

2) Articles en langue japonaise

安倍龍太郎 ABE Ryûtarô, 「増刷続く吉村昭さん「三陸海岸大津波」 印税を被災地に」 (Zôsatsu tsuzuku Yoshimura Akira san Sanriku kaigan ootsunami inzei wo hisaichi ni – Les Grands tsunami du Sanriku de Yoshimura Akira enchaîne les réimpressions: les royalties iront aux zones sinistrées), 朝日新聞 Asahi shinbun, 9 mai 2011, <http://www.asahi.com/special/10005/SEB201105090003.html>, consulté le 30 mai 2017

福田宏年 FUKUDA Hirotohi, 「解説」 (Kaisetsu - Postface), in 吉村昭 Yoshimura Akira, 『殉国：陸軍二等兵比嘉真一』 (Junkoku : rikugun nitôhei Higa Shin'ichi – Mourir pour la patrie : Shinichi Higa, soldat de deuxième classe de l'armée impériale), Tôkyô, 文藝春秋 Bungei Shunjû, 1991, pp.236-249

保坂正康 HOSAKA Masayasu, 「真実は細部に宿る」 (Shinjitsu wa saibu ni yadoru – La vérité réside dans les détails), 波 Nami, août 2005, <https://www.bookbang.jp/review/article/30450>, consulté le 30 mai 2017

川本三郎 KAWAMOTO Saburô, 「敗者としての戦犯を描く」 (Haisha to shite no senpan wo egaku – Décrire ceux qui, en tant que perdant, sont des criminels de guerre), Nami, décembre 2015, http://www.shincho-live.jp/ebook/nami/2015/12/201512_22.php, consulté le 30 mai 2017

森史朗 MORI Shirô, 「文学者の眼」 (Bungakusha no me - L'œil d'un homme de lettres), 波 Nami, septembre 2015, <https://www.bookbang.jp/review/article/30394>, consulté le 30 mai 2017

最相葉月 SAISHÔ Hatsugi, 「人間というものの実質」 (Ningen to iu mono no jissitsu – La substance de l'être humain), 波 *Nami*, octobre 2015, http://www.shincho-live.jp/ebook/nami/2015/10/201510_19.php, consulté le 30 mai 2017

佐藤優 SATÔ Masaru, 「日本の北と南で起きた真実の記録」 (Nihon no kita to minami de okita shinjitsu no kiroku – Documents sur la vérité concernant les événements qui ont eu lieu dans le Nord et le Sud du Japon), 波 *Nami*, novembre 2015, http://www.shincho-live.jp/ebook/nami/2015/11/201511_21.php, consulté le 30 mai 2017

棚部秀行 TANABE Hideyuki, 「没後 10 年、吉村昭の世界-豊富な取材と低い目線 事実突き詰め描いた戦争」 (Botsugo jû nen, Yoshimura Akirano sekai-hôfu na shuzai to hikui mesen, jijitsu tsukitsumekaita sensô – Dix ans après sa mort, le monde de Yoshimura Akira: des détails riches et un regard fin, la guerre minutieusement écrite), 毎日新聞 *Mainichi shinbun*, 28 novembre 2016, <https://mainichi.jp/articles/20161128/dde/018/040/050000c>, consulté le 30 mai 2017

3) Articles en langue française

COUTU Julie, « Akira Yoshimura : Le Convoi de l'eau », *Chronic'art*, 11 janvier 2009, <http://www.chronicart.com/livres/akira-yoshimura-le-convoi-de-l-eau/>, consulté le 30 mai 2017

DE CECCATTY René, « « Le Convoi de l'eau » d'Akira Yoshimura : Yoshimura, romantique japonais », *Le Monde*, 12 février 2009, http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/02/12/le-convoi-de-l-eau-d-akira-yoshimura_1154208_3260.html, consulté le 30 mai 2017

LANDROT Marine, « Jours lointains à Kichijoji », *Télérama*, 24 juillet 2010, <http://www.telerama.fr/livre/jours-lointains-a-kichijoji,58488.php>, consulté le 30 mai 2017

LANDROT Marine, « Le Convoi de l'eau », *Télérama*, 06 avril 2009, <http://www.telerama.fr/livres/le-convoi-de-l-eau,41404.php>, consulté le 30 mai 2017

IV: Les essais (随筆 - zuihitsu) de Yoshimura

吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『旅行鞆のなか』 (Ryokô kaban no naka - Dans mon sac de voyage), Tôkyô, 毎日新聞社 Mainichi shinbun sha, 1989

吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『戦史の証言者たち』 (Senshi no shougensha-tachi – Les témoins de l'histoire militaire), Tôkyô, 毎日新聞社 Mainichi shinbun sha, 1981

吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『史実を歩く』 (Shijitsu wo aruku – A travers les faits historiques), Tôkyô, 文藝春秋 Bungei shunjû, 1998

吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『史実を追う旅』 (Shijitsu wo ou tabi – Voyage à la poursuite des faits historiques), Tôkyô, 文藝春秋 Bungei shunjû, 1991

吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『東京の戦争』 (Tôkyô no sensô - La guerre de Tôkyô), Tôkyô, 筑摩書房 Chikuma Shobô, 2001

吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『東京の下町』 (Tôkyô no shitamachi – Les faubourgs de Tôkyô), Tôkyô, 文藝春秋 Bungei Shunjû, 1985

吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『私の文学漂流』 (Watashi no bungaku hôryû – Ma dérive littéraire), Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 1992

吉村昭 YOSHIMURA Akira, 『私の流儀』 (Watashi no ryûgi – Mon style), Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 1998

V: Études de Gaston Bachelard sur la matière

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie Générale Française, 1993

Dans cet ouvrage, Bachelard analyse l'eau comme motif littéraire, s'intéresse aux images que fait naître l'eau dans les esprits et la manière dont ces images se déploient dans les écrits. Il identifie ainsi plusieurs « complexes », des images récurrentes comme celles de Narcisse, de Caron ou d'Ophélie. Il oppose les « eaux courantes » aux « eaux profondes », montre comment l'eau, d'abord vive, crée des images plutôt imprécises, peu aptes à tromper, avant de s'alourdir et donner à rêver la mort. Cette étude de l'eau a été essentielle pour nos recherches puisqu'elle nous a conduit à analyser le motif de l'eau dans l'œuvre de Yoshimura et à mesurer son rôle dans la symbolique de la mort, devenant un élément clé dans la disparition du corps.

BACHELARD Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 2015

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985

COURTOIS Marie (dir.), *L'imaginaire du feu : approches bachelardiennes*, Lyon, Jacques André, 2007

VI: Sur la littérature et la narration

1) Ouvrages

BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael Riffaterre, WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982

BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne C., HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977

DEMORIS René, *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Genève, Librairie Droz, 2002

GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007

A travers une étude du roman *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, Gérard Genette aborde dans le *Discours du récit* différentes questions concernant les méthodes narratives, comme le temps, la chronologie du récit, sa durée, les modes du récit et la focalisation, ou la distance entre personnage et récit. Cet ouvrage nous a été utile car il aborde la question du souvenir dans le récit, et définit avec un vocabulaire technique les différents retours en arrière auxquels peut procéder un narrateur dans une œuvre.

POUILLON Jean, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1993

RIVARA René, *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000

ROUSSET Jean, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1986

Dans *Narcisse Romancier*, Jean Rousset dresse une typographie des récits à la première personne en analysant les différences et les similitudes qui existent entre chacun. Il identifie les problèmes que pose ce type de narration, notamment la question de la

mémoire et de l'identité du narrateur. Cet ouvrage nous a été utile car il traite des différentes manières d'exposer les souvenirs dans un récit à la première personne et met en évidence la fonction de miroir de ce type de narration.

2) Articles

POMEL Fabienne, « Présentation : réflexions sur le miroir », in. *Miroir et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp.17-26, http://www.pur-editions.fr/couvertures/1222691094_doc.pdf, consulté le 30 mai 2017

VITOUX Pierre, « Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique », *Études littéraires* 172, 1984, pp. 261–272, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1984-v17-n2-etudlitt2225/500646ar/>, consulté le 30 mai 2017

VII: Sur le thème de la mort

1) En langue japonaise

永山彩花 NAGAYAMA Ayaka, 「納棺・湯灌における死別ケアの探索的研究 : 湯灌士への質的調査から」 (« Nôkan yukan ni okeru shibetsu kea no tansakuteki kenkyû : yukanshi e no shitsuteki chôsa kara » - Enquête sur les pratiques de mise en bière et de toilette mortuaire: une étude qualitative de ceux qui nettoient les corps), *Human welfare*, mars 2015, pp.85-97,

http://www.kwansei.ac.jp/s_hws/attached/0000073535.PDF, consulté le 30 mai 2017

内藤理恵子 NAITÔ Rieko, 『現代日本の葬送文化』 (Gendai nihon no sôsô bunka – La culture funéraire du Japon d'aujourd'hui), Tôkyô, 岩田書院 Iwata Shoin, 2013

山折哲雄 YAMAORI Tetsuo, 『死と民俗学 : 日本人の死生観と葬送儀礼』 (Shi to minzokugaku : nihonjin no shiseikan to sôsôgirei – Mort et ethnologie : la vision de la mort et des rites funéraires chez les Japonais), Tôkyô, 岩波書店 Iwanami Shoten, 2002

2) Ouvrages et thèses en langue française

ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1975

ARIÈS Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983

ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort 1 : le temps des gisants*, Paris, Seuil, 1977

ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort 2 : la mort ensauvagée*, Paris, Seuil, 1977

CHANHHTHABOUTDY Somphout, « Vanité interactive : recherche et expérimentation artistique », Thèse de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts spécialité Images Numériques, sous la direction de Marie-Hélène Tramus, Paris, Université Paris 8, 18 novembre 2015, <http://www.theses.fr/2015PA080060>, consulté le 30 mai 2017

DI FOLCO Philippe (dir.), *Dictionnaire de la mort*, Paris, Larousse, 2010

LACHAUD François, *La jeune fille et la mort : misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*, Collège de France, Paris, 2006

François Lachaud, dans cet ouvrage ainsi que dans plusieurs articles cités ci-dessous, étudie la représentation du corps mort des femmes d'abord dans les textes bouddhiques de référence indiens et chinois, puis dans les écrits japonais depuis le VIII^e siècle. Il rend compte d'une pratique, celle de la « *contemplation de l'impur* » (不淨觀 - fujôkan), qui consiste à observer des corps morts dans le but de prendre conscience de la vanité de l'existence et parvenir à se détacher des plaisirs de l'existence. Il traduit de nombreux passages, parfois des récits entiers tirés par exemple du 『今昔物語』 (Konjaku monogatari – Recueil d'histoires maintenant du passé) et analyse les descriptions qui sont faites du corps mort des femmes, les étapes de décomposition par lesquelles il passe avant de disparaître et la manière dont il pousse les hommes à se tourner vers la religion. Cet ouvrage nous a apporté un éclairage nouveau pour notre mémoire de par ces analyses et la présentation des « *Neuf Notions* », neuf étapes définies par la doctrine bouddhiste et par lesquelles passent le corps avant de disparaître.

LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre : 1937-1945*, Paris, Fayard, 2013

MACÉ François, *La Mort et les funérailles dans le Japon ancien*, Paris, POF, 1986

QUIN Elisabeth, *Le Livre des vanités*, Paris, Regard, 2008

3) Articles en langue française

IMAEDA Yoshirô, « Remarque sur la constance de la représentation de l'âme dans la mentalité japonaise », in PIGEOT Jacqueline, *Le Vase de Béryl : études sur le Japon et la Chine*, Arles, Philippe Picquier, 1997, pp. 467-470

LACHAUD François, « Le corps dissolu des femmes : un autre regard sur l'impermanence », in PIGEOT Jacqueline, *Le Vase de Béryl : études sur le Japon et la Chine*, Arles, Philippe Picquier, 1997, pp.47-62

LACHAUD François, « La mort aux neuf visages : un essai sur les Neuf Aspects et leur tradition littéraire au Japon », *Ebisu* n°9, 1995, pp. 37-80,
http://www.persee.fr/doc/ebisu_13403656_1995_num_9_1_927, consulté le 30 mai 2017

LACHAUD François, « Tai dokuro [face au crâne] de Kôda Rôhan : un miroir moderne de l'impermanence », in *Japon pluriel 2 : actes du deuxième colloque de la Société française des études japonaises*, Arles, Philippe Picquier, 1998, pp.165-174

LAUFER Laurie, « La « belle mort » ou la mort du corps mort », in *Figures de la psychanalyse* 13, Eres, janvier 2006, pp.143-156, www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2006-1-page-143.htm, consulté le 30 mai 2017

LUCKEN Michael, « De l'os à l'image : réflexion sur les reliques, les tombes et les photos funéraires dans le Japon moderne et contemporain », in *Censure, autocensure et tabous : actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'Université de Strasbourg*, Arles, Philippe Picquier, 2010, pp.133-149

LUCKEN Michael, « Autour de quelques os : la mémorialisation des criminels de guerre », in *Cipango* 15, 2008, <https://cipango.revues.org/215>, consulté le 30 mai 2017

PIGEOT Jacqueline, « L'époque de Heian dans *Shôshô Shigemoto no haha* de Tanizaki », in PIGEOT Jacqueline, *Le Vase de Béryl : études sur le Japon et la Chine*, Arles, Philippe Picquier, 1997, pp.223-232