

Flaubert et la critique littéraire au Japon : Flaubert contre Rimbaud ¹⁾

Norioki SUGAYA

Pour parler de « l'effet Flaubert » dans le contexte japonais, le sujet que nous avons choisi est donc : Flaubert et la critique littéraire au Japon. Il se peut que ce sujet ne vous paraisse pas tout à fait évident au premier abord, et vous pouvez demander très légitimement pourquoi il s'agit de la critique plutôt que du roman proprement dit. À cette question répondra, bien sûr, l'ensemble de notre communication qui va suivre. Mais il faut préciser dès maintenant que la présence de Flaubert au Japon a été et reste encore de nos jours beaucoup plus forte dans le domaine de la critique littéraire que dans celui de la création romanesque. C'est ce qui fait réellement la spécificité de la réception japonaise des œuvres flaubertiennes, quoique l'influence exercée par notre auteur sur le roman japonais ne soit pas négligeable, loin de là.

Commençons par une petite histoire de la traduction. La première traduction de Flaubert qu'on puisse retenir aujourd'hui est, à ma connaissance, un fragment de *Madame Bovary* (I, 7) paru dans la revue littéraire *Akané* en mai 1908 sous le titre : « Après le mariage ». Cette publication a été immédiatement suivie de celle de deux autres fragments (I, 8, 9) intitulés respectivement « Le bal » et « La femme mariée ». Le roman dans son ensemble a été traduit pour la première fois en 1916. D'autres œuvres du romancier ont été également publiées vers cette époque, comme par exemple *Saint Julien* en 1910, *Novembre* (seulement la seconde moitié) en 1911 et *Salammbô* en 1913. Cependant, ces premières traductions ne s'appuyaient

pas toujours sur les textes originaux français, et à vrai dire, ce n'est qu'à partir des années 1930 qu'on a vu enfin paraître des traductions suffisamment fiables d'œuvres de Flaubert. C'est ainsi qu'en 1935-36, ont paru les *Œuvres complètes* de Flaubert qui contenaient, outre les chefs-d'œuvre de la maturité, l'essentiel des œuvres de jeunesse et une partie considérable de la *Correspondance*. Ajoutons que cette édition, composée de 9 volumes et restée longtemps une référence de base pour les lecteurs japonais, a été plus tard remplacée, en 1965-70, par une autre édition encore plus exhaustive des *Œuvres complètes*, dont le dernier volume (le onzième) était entièrement consacré aux études principales sur Flaubert.

Toutes ces publications, dont la liste doit être encore largement complétée²⁾, ont exercé une influence plus ou moins grande sur les romanciers japonais du temps. Certains d'entre eux admettent d'ailleurs explicitement leur dette envers l'auteur de *Madame Bovary*. Ces romanciers, de plus, formaient une vraie école littéraire, et s'appelaient eux-mêmes naturalistes en se réclamant du réalisme et du naturalisme français. Or, si nous ne nous intéressons pas ici à ces auteurs qui ont fait quand même date dans l'histoire de la littérature moderne du Japon, c'est que leur compréhension de la poétique (insciente) de Flaubert s'avère fort superficielle. En effet, ce qu'ils ont cru découvrir dans les chefs-d'œuvre du réalisme français, c'est avant tout une certaine vision du monde d'après laquelle l'homme est « un animal aux passions viles » (l'expression est de Shôyô Tsubouchi, le premier théoricien du roman moderne). Ils se sont ainsi acharnés à dépeindre le côté noir et laid de l'être humain, dont l'animalité notamment se trouve bien exagérée dans leurs œuvres. Pour ne citer qu'un exemple, Kataï Tayama, un des nombreux traducteurs de *Madame Bovary*, a réussi à s'imposer comme le chef du courant naturaliste avec son roman *Futon (Le matelas)* en 1907). Ce roman décrit un homme de lettres — double de l'auteur — tiraillé entre les exigences de sa position

sociale et familiale et son amour secret pour une jeune fille qui est venue étudier la littérature sous sa direction. La fin du roman est surtout célèbre par son grotesque : après le départ définitif de son élève, le protagoniste s'étend sur le matelas de celle-ci, et se met à pleurer tout en cherchant à humer l'odeur flottante de l'aimée disparue.

Bien entendu, cette vision fort désillusionnée de l'humanité n'était point gratuite. Les écrivains naturalistes avaient en effet l'intention d'opposer leur pessimisme à l'hypocrisie conformiste de la société moderne qui était alors en voie de constitution. Le mouvement de modernisation du Japon, mené expressément sur le modèle occidental, laissait subsister en réalité à peu près intactes les valeurs désuètes de la vieille tradition féodale. C'est donc afin de se révolter, au nom de la vérité brute, contre le moralisme archaïque que ces écrivains se sont employés à mettre l'humanité à nu. Le plus souvent même, ils allaient jusqu'à dévoiler leur propre vécu sous un jour visiblement exhibitionniste. Le naturalisme japonais, à force d'insister sur le culte des faits, a abouti à une espèce de roman de confession, roman du moi (*shi-shôsetsu*), qui avaient pour objet de reproduire telle quelle la vie quotidienne de l'auteur. Compte tenu de ce contexte si particulier, vous le voyez bien, il n'est pas très étonnant que les naturalistes du Japon aient accordé leur préférence à des écrivains comme les Goncourt, Zola, ou Maupassant, mais non à Flaubert, dont ils méconnaissaient complètement la modernité littéraire.

Abordons donc, sans plus tarder, le domaine de la critique littéraire, et essayons de montrer le rôle fondamental que Flaubert a pu jouer dans l'élaboration difficile de la pensée critique du Japon. Il me semble, en effet, que la référence aux romans flaubertiens a grandement contribué à la formation de ce qu'on pourrait appeler "la pensée du texte". La critique japonaise à tendance essentiellement anthropocentrique était longtemps demeurée aveugle à la textualisation de l'œuvre

littéraire. Quiconque voulait atteindre le mystère de l'esprit créateur devait faire carrément abstraction de cette dimension, assimilée aujourd'hui parfois à la littéarité même. L'« effet Flaubert » que nous nous proposons de traiter dans cette communication se rapporte justement à cette lacune, capitale à nos yeux. On dirait que c'est sous le patronage de l'écriture flaubertienne que la critique moderne de mon pays a appris à attacher une plus grande importance à la présence des mots qui constituent concrètement un texte littéraire.

Il s'agit donc de retracer, très approximativement il est vrai, une histoire de la critique moderne du Japon du point de vue de « l'effet Flaubert ». Plus précisément, nous allons parler d'un critique littéraire de renom, Mitsuo Nakamura, qui est né en 1911 et mort en 1988. Ce critique éminent, également romancier et dramaturge, a été ancien étudiant de la section de littérature française à l'Université impériale de Tokyo. Représentant par là la lignée francophile de la critique japonaise³⁾, il a consacré un grand nombre d'articles aux écrivains français des XIX^e et XX^e siècles tels qu'Albert Camus, Paul Valéry, André Gide, Roger Martin Du Gard, Emile Zola, Guy de Maupassant, Stendhal, Balzac, etc. , mais aussi et surtout Gustave Flaubert qui fut un de ses centres d'intérêt sa vie durant. Flaubert, en effet, avec Shimei Futabatei, romancier japonais de l'ère de Meiji, a constitué le véritable point de départ de la pensée critique de Nakamura. Les premiers travaux de ce critique japonais portaient principalement sur ces deux écrivains. Le nom de Flaubert se trouve mentionné maintes fois dans ses écrits, parmi lesquels le plus important est sans conteste *Maupassant et Flaubert* (1940). Cet ouvrage, véritable monument dans l'histoire de la recherche sur Flaubert au Japon, est un essai critique sur les œuvres de jeunesse de notre romancier. Quant à ses travaux de traducteur, Nakamura a fait paraître en 1936 les *Lettres de Flaubert à George Sand*. Cette traduction a été, du reste, sa première publication, tandis que

c'est beaucoup plus tard, en 1971, qu'il a traduit *Madame Bovary*.

Ici nous quittons momentanément Flaubert et Nakamura pour faire une digression un peu longue mais indispensable. Car, avant d'entrer dans les détails de « l'effet Flaubert » en question, il faut d'abord jeter un coup d'œil sur les traits majeurs de la pensée critique du Japon en général. La figure centrale en est Hideo Kobayashi (1902-1983), ancien étudiant de la section de littérature française à l'Université impériale de Tokyo tout comme Nakamura, lequel est d'ailleurs censé être son disciple. Kobayashi passe pour avoir jeté au Japon les bases de la critique littéraire au sens moderne du terme. Il se passionnait pour la poésie symboliste, en particulier pour Arthur Rimbaud, à la différence de Nakamura dont l'intérêt se portait notamment, on l'a vu, sur la prose romanesque de Flaubert. On verra bien que cette opposition Rimbaud-Flaubert s'avère primordiale, en ce sens qu'elle a été à l'origine des deux grands courants de la critique moderne japonaise. Mais il faut ajouter aussitôt que c'est la tendance déclenchée par Kobayashi qui a été et demeure encore de nos jours largement dominante. Son expérience de la poésie rimbaldienne a déterminé, pour ainsi dire, l'orientation majeure de notre pensée critique alors naissante. Kobayashi, outre sa traduction illustre de l'œuvre de Rimbaud, a consacré à ce poète légendaire une série de trois articles, parus respectivement en 1926, 1930 et 1947. Commençons donc par examiner ces articles qui manifestent typiquement sa conception littéraire tout à fait particulière.

Dès l'abord, la poésie de Rimbaud apparut à Kobayashi comme témoignant d'une expérience-limite où la littérature va jusqu'à se détruire elle-même. Autrement dit, l'intérêt principal du critique japonais se portait vers la légende du « suicide littéraire » du jeune poète, dont il reconnaissait un écho plus ou moins fidèle dans *Une Saison en Enfer*. (Il s'agit là, bien

évidemment, d'un vieux mythe littéraire qu'on dénie unanimement aujourd'hui. Vous savez qu'une partie des *Illuminations* au moins a été rédigée après la *Saison*.) En tout cas, Kobayashi affirme qu'il crut entendre dans ce « chant du cygne » « un cri qui ne semblait guère émis par un homme », et qu'il resta sans mot dire devant cette lettre de rupture avec la poésie. Ces propos dont le pathétique nous impressionne sont très significatifs, révélant la posture fondamentale de Kobayashi à l'égard de l'œuvre d'art. Face aux chefs-d'œuvre qui nous bouleversent profondément, nous sommes tous forcément amenés à nous taire. Le “beau” étant quelque chose d'inexprimable, le mutisme est, à la limite, la seule réaction possible à ce qui nous émeut de façon irrésistible. Enfin, les œuvres suprêmes résistent à tout effort d'explication, qui finit par s'avouer inapte à rendre compte d'« une énigme essentielle » qu'est le génie littéraire.

En un mot, la pensée de Kobayashi peut être caractérisée par l'esthétique du “sublime”, si nous permettons d'employer ce concept classique maintenant à la mode. Dans un texte célèbre sur l'impermanence du monde (*mujô*), ce critique japonais soutient qu'« il n'y a de beau que ce qui se montre inébranlable en repoussant toute interprétation ». Ainsi, il existe chez Kobayashi un refus net d'analyser la production artistique, ce qui devient parfois un éloge du non-savoir. Pour lui, l'art n'est pas une représentation dont on puisse étudier la structure ni le sens historique. Toute la musique de Mozart, par exemple, aboutit à « un son énorme détaché parfaitement de la temporalité de l'histoire musicale ». La tâche d'un critique en est donc réduite à discerner ce son (une espèce de basse continue), que Kobayashi appelle « la fatalité » : la fatalité est un concept spécifique de Kobayashi qui signifie comme une essence invisible de l'œuvre d'art. La voix de cette essence, qui ne s'arrête jamais de murmurer derrière la diversité apparente de la surface textuelle, constitue l'unique source d'émotions

artistiques. On voit bien que de cette idée essentialiste résulte inévitablement un certain mépris du texte, qui menait Kobayashi jusqu'à identifier le texte littéraire au « cadavre splendide » (splendide, mais cadavre quand même). Toute analyse textuelle se voit ainsi ramenée à la place d'autopsie, absolument incapable de saisir le noyau de l'expérience esthétique. Kobayashi déclare, avec une ironie visible, qu'il se regarde lui-même comme « un critique raté » (c'est là d'ailleurs le titre de deux articles qu'il a écrits en 1930 et 1931). Nous disons « avec une ironie visible », car l'échec est présenté ici comme un privilège propre à ceux qui sont dotés d'une sensibilité pour le sublime. C'est en effet depuis bientôt 80 ans que la critique moderne du Japon se trouve sous le pouvoir de cette ironie incantatoire.

La critique de Kobayashi, définie par la poétique du sublime, implique un paradoxe fondamental, parce qu'elle a pour rôle de présenter ce qui est précisément irréprésentable. En effet, comment parler de ce qui nous impose le silence ? Les textes de Kobayashi s'affrontent à ce paradoxe dès le début, et se font de plus en plus théâtraux. L'acte critique va se bornant à désigner l'objet sublime de manière purement performative, c'est-à-dire sans se soucier de l'analyser. À cet effet, Kobayashi multiplie les mises en scène dans lesquelles il se montre lui-même en train d'être frappé par une expérience de l'indicible. Le début de l'article « Rimbaud III » est tout à fait illustratif sur ce point : « J'avais 23 ans lorsque j'ai rencontré Rimbaud pour la première fois. Je flânais alors dans le quartier des livres d'occasion, Kanda. Un inconnu, venant en sens contraire et me croisant, m'a assommé tout d'un coup. » L'édition Mercure de France d'*Une Saison en Enfer* qu'il a trouvée par hasard chez un bouquiniste renfermait, selon lui, un explosif puissant. La bombe a éclaté, au moment où il s'y attendait le moins. Et marqué profondément par cet « événement Rimbaud », affirme Kobayashi, il n'en est pas revenu durant plusieurs années.

L'expression désormais célèbre « être assommé par un inconnu » met l'accent sur le caractère exceptionnel de cette surprise littéraire. Et ce geste de mythification scénique, il le réitère à propos de ses autres moments de foudre, qui s'appellent tour à tour Baudelaire (Baudelaire avait été sa passion avant Rimbaud), Mozart, Van Gogh, Dostoïevski, etc., etc.

Nous croyons avoir suffisamment montré à quel point le courant d'idées instauré par Kobayashi avait pu empêcher d'apprécier la plénitude inhérente au texte. Ainsi, dans son dernier article sur Rimbaud, il définit la poésie à la manière toute mallarméenne, à savoir comme « un idéal inaccessible vers lequel toute littérature se trouve inévitablement attirée ». On ne peut pas ici trop souligner l'extrême importance de ce mode de pensée, dont on constate les traces encore largement visibles dans la critique japonaise d'aujourd'hui. Symptomatique me paraît surtout la place privilégiée dont jouit chez nous un écrivain comme Maurice Blanchot, décédé tout récemment comme vous le savez. Dans la réception japonaise de la nouvelle critique de la France, ou plutôt de la pensée de 68, l'auteur de *L'espace littéraire* a réellement joué un rôle des plus importants. Ici je n'ai pas le temps de développer assez ce thème intéressant en soi, et je me contenterai de signaler l'affinité fondamentale qui existe entre la pensée de Blanchot et celle de Kobayashi. En effet, ce qui est caractéristique de la réflexion théorique de Blanchot, c'est son refus de « soumission au texte ». Dans la mesure où l'art n'est pas pour lui « une réalité présente », sa critique s'attache presque exclusivement à ce qu'il nomme « la parole originelle » : essence de toute la littérature qui est à la fois fascinante et insaisissable. Blanchot prétend : « Je veux lire ce qui n'est pourtant pas écrit. » L'expérience littéraire est ainsi comparée au « regard d'Orphée », à ce regard tendu vers une absence centrale qu'est sa femme Eurydice morte. On pourrait également évoquer ici le seul article que Blanchot ait consacré à Flaubert : « Le Problème de Wittgenstein ». Il s'agit là, en fait,

d'un compte rendu de la *Préface à la vie d'écrivain*, recueil des lettres de Flaubert qui venait alors d'être éditée par Geneviève Bollème. Dans cet article, Blanchot ne manifeste au fond aucun intérêt pour les textes romanesques de Flaubert, mais cherche seulement à appuyer sa propre théorie littéraire sur des extraits de la *Correspondance* du romancier. L'article finit en insistant sur la nature fuyante du langage littéraire : « la visibilité de la phrase recouvre et préserve le privilège d'invisibilité et le pouvoir de récusation et d'effacement »⁴). Vous voyez bien qu'il y a donc une parenté indéniable entre les deux critiques, l'un japonais et l'autre français. De toute façon, notre hypothèse est que l'hégémonie de la pensée de Kobayashi avait préparé depuis longtemps l'accueil favorable qu'on a fait au Japon aux écrits de Blanchot pourtant bien hermétiques.

Maintenant il est temps de revenir à « l'effet Flaubert ». C'est de ce courant dominant de la critique japonaise que Nakamura a voulu se différencier avant tout. En effet, l'originalité de Nakamura par rapport à Kobayashi se voit déjà clairement dans le choix de ses deux auteurs favoris : Flaubert et Shimei Futabatei. Mais d'abord (ici je me permets une autre digression, mais courte cette fois), qui est donc Futabatei ? Qu'est-ce qui a permis à Nakamura de rapprocher ces deux romanciers de nationalités différentes, entre lesquels on ne peut d'ailleurs noter aucune influence directe ni indirecte ?

Né en 1864 et mort en 1909, Futabatei a vécu une véritable époque de transition (le Japon venait alors d'abandonner sa politique d'isolement qui avait duré plus de 200 ans, afin de se transformer en une société moderne à l'européenne). Cette figure capitale dans l'histoire de la littérature japonaise est surtout connue comme fondateur d'un nouveau mode d'écriture, qu'on appelle en japonais *gembun-itchi*. Plus exactement, il a innové l'écriture de la prose japonaise qui jusque-là avait formé un système parfaitement séparé de la

langue parlée. Futabatei a donc réussi à inventer un style littéraire inédit plus proche de l'oral, à travers ses productions romanesques, mais aussi à travers ses traductions de la littérature russe, en particulier des œuvres de Tourguéniev. Cependant, chose curieuse, ce romancier novateur n'a pas pu mener à bien la rédaction de ses trois romans, laissés tous inachevés. Et malgré la renommée bien légitime dont il jouit encore aujourd'hui, il est en somme un romancier raté. Cela dit, c'est précisément par son échec même, aussi bien que par ses contributions indiscutables que sa carrière littéraire s'avère fort illustrative. C'est le statut de précurseur qui l'a condamné à s'arrêter en chemin dans ses efforts désespérés pour forger un roman proprement moderne. En ce sens, la vie de Futabatei incarne la jeunesse même du roman moderne japonais qui se débattait alors contre la tradition sinisante profondément enracinée dans la culture du temps.

La "jeunesse" est au fond un thème privilégié chez Nakamura. Ce thème lui permet d'ailleurs d'établir un parallélisme entre le romancier raté du Japon et l'un des plus grands romanciers de l'Occident. Ainsi, son livre déjà mentionné sur *Maupassant et Flaubert* a pour objet d'explorer « la logique interne de la jeunesse de Flaubert », sans compter que cette jeunesse est en quelque sorte assimilée par Nakamura à celle de la modernité romanesque en général. La critique de Nakamura s'applique en effet bien souvent à mettre en lumière la formation d'un écrivain. Pour ce faire, cependant, il se garde bien d'interpréter de façon finaliste le processus d'apprentissage en question. Selon Nakamura, chaque étape d'une formation littéraire représente un moment de crise spécifique, donnant à l'écrivain bien des choix qui seront ensuite purement abandonnés mais qui font vraiment de sa vie une suite ininterrompue de tensions existentielles. Par exemple, à propos de Sôseki Natsume, le plus grand romancier du Japon moderne, Nakamura prête de l'importance au fait que ce futur romancier avait d'abord

l'ambition d'être architecte. Aucun auteur n'arrive donc à réaliser pleinement sa vocation qu'en acceptant de mettre en jeu son existence entière et qu'en choisissant à chaque moment de sa vie une possibilité parmi d'autres. Cette affirmation sans doute banale est quand même appuyée chez Nakamura sur une conscience aiguë de la littérature en crise dans la modernité. La notion de la littérature, après tout, n'est plus suffisamment évidente ni solide pour offrir une base commune pour le métier d'écrivain, ce qui nous oblige à renouveler sans cesse notre interrogation sur le fondement même de cette notion.

Ce n'est donc qu'avec peine qu'un écrivain devient tel. Le processus de réalisation de soi préoccupe ainsi par-dessus tout Nakamura, à la différence de Kobayashi qui était possédé, à la lettre, par le sens du sublime. Si la méthode de Kobayashi va immédiatement au-delà, celle de Nakamura demeure exprès en deçà. Or dans ce cas-là, qu'est-ce qui a particulièrement intéressé Nakamura dans la formation de l'auteur de *Madame Bovary* ? Là-dessus on peut noter deux phénomènes se rapportant étroitement l'un à l'autre. Premièrement, le critique japonais prête attention au parti pris flaubertien d'être un « homme-plume », ce qui revient à s'interroger sur la place de l'écrivain dans la société de consommation. Et deuxièmement, l'accent est mis sur l'invention d'une nouvelle écriture romanesque, ou plutôt sur le travail immense qui en découle. Ce second point serait sûrement plus intéressant pour nous, surtout après ce qui vient d'être dit à propos de Futabatei et de son innovation de la prose japonaise. Commençons cependant par la naissance d'un homme-plume⁵⁾.

Il y a chez Nakamura une conscience nette de la société de consommation dans laquelle nous sommes tous obligés de vivre. Cette société tend à imposer sa loi implacable partout. Et la sphère de la production artistique n'y fait point exception, ainsi que l'expose ironiquement, par exemple, *L'Éducation sentimentale* avec notamment le personnage de Jacques Arnoux

et son *Art industriel*. On sait que *l'Art industriel* n'est rien d'autre qu'une industrie de l'art. Dans la modernité, les activités artistiques risquent toujours de se compromettre dans la logique du commerce. Tout écrivain est ainsi, bon gré mal gré, condamné à se définir à travers ses luttes incessantes avec le journalisme régnant désormais dans le monde littéraire. C'est dans ce contexte que Nakamura prête attention à une composition du collégien Flaubert : « Les Arts et le Commerce ». Cette antinomie, développée certes avec une naïveté toute adolescente, n'en présente pas moins, d'après le critique japonais, une condition essentielle de l'écrivain moderne. La littérature, au milieu de la société bourgeoise, n'est plus pourvue que d'un statut foncièrement ambigu. Même le travail laborieux et solitaire du style lui assure à peine une valeur autonome. Nakamura fait grand cas de ce paradoxe de la littérature moderne, dont la prise de conscience s'impose dorénavant comme une éthique de l'acte littéraire.

Dans son article sur Osamu Dazai (1948), romancier japonais très populaire dont le suicide alors tout récent était attribué en partie à ses conflits avec le journalisme, Nakamura citait un passage de la lettre de Flaubert à Ernest Feydeau, datée du mois d'octobre 1859 :

Les bourgeois ne se doutent guère que nous leur servons notre cœur. La race des gladiateurs n'est pas morte, tout artiste en est un. Il amuse le public avec ses agonies⁶.

Cette affirmation met au jour la place équivoque assignée à l'écrivain dans la société moderne de consommation⁷. Vivant une séparation irréductible avec le monde philistin, tout auteur doit commencer par assumer cette condition historique pour en faire une occasion de raffermir sa vocation littéraire. C'est là que se dessine le thème du « pari » (au sens pascalien), fondamental chez Nakamura : « Un auteur, qui sera

immanquablement l'objet des paris du grand public, doit d'abord parier lui-même sur son propre destin. » Nakamura soutient que chaque projet d'écrire est un pari ayant pour enjeu de faire apparaître la littérarité. Ce pari extrêmement ardu implique d'ailleurs une remise en cause radicale de la notion même de la littérature, car celle-ci, peu stable à l'ère de la consommation massive des lettres, doit être sans cesse redéfinie à nouveau. Qu'est-ce que la littérature ? Voilà donc la question que tout auteur sincère doit désormais continuer à se poser. Flaubert marque, aux yeux de Nakamura, le début d'une époque tragique où faute de point d'appui communément admis, chaque écrivain est tenu d'assumer sans partage la responsabilité de sa propre écriture⁸⁾. Et au lieu de ramener cette historicité de la production littéraire aux « règles de l'art » comme le sociologue Bourdieu, le critique littéraire Nakamura, guidé notamment par la *Correspondance* de Flaubert, ne se lasse pas d'insister sur le besoin d'un pari d'écriture : pari tout existentiel dont la réussite est certes loin d'être garantie, mais qui seul permet à l'écrivain de partir en quête de l'autonomie littéraire en résistant à la tentation de l'utilitarisme ou du commercialisme. C'est au moins en ce sens que Nakamura interprète la fameuse formule flaubertienne sur « le livre sur rien »⁹⁾, véritable métaphore de l'indépendance de l'art avec l'image de « la terre [qui] sans être soutenue se tient en l'air ».

En dépit du contexte spécifiquement japonais dans lequel Nakamura met en avant ce concept de pari (car il s'agit réellement d'un reproche adressé à ses contemporains qui ne font que s'appuyer sur l'écriture bien établie du *shi-shôsetsu*, roman du moi), on peut remarquer ici une certaine affinité de sa pensée avec celle de Roland Barthes. Le critique français partage en effet avec le critique japonais le même doute au sujet de l'évidence de la littérature. C'est dans *Le degré zéro de l'écriture* que Barthes écrit : « Chaque écrivain qui naît ouvre en lui le procès de la littérature¹⁰⁾. » Cette phrase passerait bien pour une

belle définition de ce que Nakamura désigne par le mot du pari. Dans le même ouvrage, on lit également : « Chaque fois que l'écrivain trace un complexe de mots, c'est l'existence même de la littérature qui est mise en question¹¹⁾. » La modernité littéraire est ainsi caractérisée par une certaine fragilité de la littérature, que Barthes attribue à l'éclatement de l'écriture classique qui se situe autour de 1850. On sait que Barthes insiste notamment sur la rupture qu'il y a entre Balzac et Flaubert. Depuis Flaubert, en effet, la production littéraire apparaît inévitablement comme un pari dont la finalité n'est rien de moins que de forger une écriture propre à chacun.

Ainsi, ce rapprochement des deux critiques nous amène à l'autre aspect déjà signalé de la formation de Flaubert : l'invention d'une nouvelle écriture romanesque. Sur ce point, il faut d'abord noter que Nakamura opte délibérément pour la prose romanesque dont il a une intelligence lucide de la spécificité. En cela, il se distingue une fois de plus de Kobayashi, qui a formé sa pensée critique, rappelons-nous, sous l'influence de la poésie rimbaldienne et de son « alchimie du verbe ». L'enjeu de cette divergence réside dans la publicité (ou la socialité) inhérente au langage, comme l'explique clairement Nakamura dans son essai sur « L'esthétique du roman » (1951). D'une part, le langage poétique, aspirant avant tout à la pureté absolue, se cherche dans un refus catégorique de cette publicité langagière et tente de se décrasser le plus possible¹²⁾. De l'autre, le langage romanesque essentiellement impur n'hésite même pas à s'assimiler parfois des expressions familières pour en faire la substance d'un style littéraire cohérent. En vue d'illustrer cette opposition entre les deux langages littéraires, Nakamura recourt à une belle métaphore de Valéry selon laquelle la poésie se compare à la danse et la prose à la marche. La prééminence de la « poésie pure » paraissait à Valéry un principe incontestable comme on le sait, alors que le critique japonais se met décidément du côté de l'art de la prose, qu'il appelle lui-même

« l'art le moins artistique ».

Comment dépasser la publicité viciée du langage ordinaire sans pourtant l'exclure ? Telle est donc, d'après Nakamura, l'aporie de la prose moderne. Nakamura n'indique pas la source de cette idée, qui rappelle pourtant certains passages de la *Correspondance* de Flaubert. Dans une lettre à Louise Colet, par exemple, le romancier déplore l'extrême difficulté qu'il y a à « faire du dialogue trivial qui soit bien écrit »¹³. On le voit, l'entreprise est par essence contradictoire, et par là même, ne peut pas ne pas entraîner un travail infini sur le langage. Nakamura rencontre ici les légendaires « affres du style » de Flaubert, dont il s'interroge sur le sens profond. Le roman ayant la particularité de ne pas avoir de règles fixées ni de forme canonique, son écriture, à la différence de celle de la poésie, laisse à l'artiste une liberté quasi vertigineuse : vertige qui fait parfois s'écrier à Flaubert, comme dans sa lettre du 22 juillet 1852 : « Quelle chienne de chose que la prose ! Ça n'est jamais fini ; il y a toujours à refaire¹⁴. » Nakamura remarque que le travail d'écrivain se rend d'ailleurs d'autant plus difficile que l'ambition flaubertienne consiste à conférer une autonomie à ce genre essentiellement indéfini, sans compter de plus la postériorité historique du roman qui, d'après Flaubert, « ne fait que de naître, [et] attend son Homère »¹⁵. L'art de la prose reste donc complètement à forger. Flaubert apparaît ainsi, aux yeux de Nakamura, comme incarnant un tournant historique qu'on pourrait appeler la « crise de prose »¹⁶. Désormais, la tâche de donner une forme à la prose narrative requiert un labeur énorme et consciencieux, de même qu'une haute intelligence critique qui est suivant Nakamura une condition fatale de l'écrivain moderne. Sur ce point, ce critique japonais fait sienne l'opinion émise par Baudelaire à propos de Wagner : « il est impossible qu'un poète [artiste] ne contienne pas un critique¹⁷. » Ainsi s'explique la prédilection de Nakamura pour la *Correspondance* de Flaubert, qu'il considère comme une

démonstration idéale du « mariage de la critique et de la création »¹⁸⁾.

En mettant en relief le caractère voulu et réfléchi du roman moderne, Nakamura accorde un sens décisif au travail de l'écriture en tant que processus de la production. Certes, le temps n'était pas encore venu de la critique génétique proprement dite. Nakamura ne disposait d'aucun instrument conceptuel permettant d'analyser la genèse d'un texte littéraire. Cela n'empêche pas qu'il a été beaucoup intéressé par l'édition Pommier-Leleu, au sujet de laquelle il a écrit d'ailleurs un article pénétrant (1971). Là, il remarquait fort judicieusement que l'enjeu de telles corrections dans les brouillons dépasse largement la finalité classique de "bien écrire", mais se rapporte plutôt à l'invention d'un style romanesque inédit propre à soutenir un monde fictionnel autarcique. Quoique son intérêt pour le processus génétique de *Madame Bovary* ne fût pas encore très systématique, il a eu l'occasion de consulter lui-même les manuscrits de ce roman à la Bibliothèque municipale de Rouen. Dans un petit essai (1972), il raconte cette visite faite avec Shiguéhiko Hasumi en 1971, et se montre notamment impressionné par la mise en chapitres effectuée au dernier stade du manuscrit du copiste.

Il est essentiel de signaler ici que cette valorisation du travail d'écrivain par Nakamura a favorisé le retour au texte. Comme nous l'avons vu, la critique de Kobayashi, privilégiant outre mesure l'au-delà des effets textuels, ne dissimulait point son aversion pour les approches analytiques. Les écrits de Nakamura, au contraire, en présentant le geste d'écriture comme un pari, ont grandement contribué à ramener l'intérêt critique vers la surface textuelle. Le texte littéraire, compris maintenant comme le produit d'un « artisanat du style » et dépouillé ainsi de toute aura du sublime qui le masquait jusque-là, peut enfin constituer une problématique distincte. Nous avons dit « l'artisanat du style ». L'expression est de R. Barthes,

qui l'emploie comme titre d'un chapitre consacré justement à Flaubert dans *Le degré zéro de l'écriture*. Le fait que Barthes a commencé sa carrière brillante avec cet ouvrage centré sur l'examen historique de l'écriture littéraire me paraît plus que significatif. Il faut surtout attirer votre attention sur un concept de l'économie classique (Ricardo) que Barthes reprend à son compte, celui de la « valeur-travail ». En rupture avec l'écriture classique transparente fondée sur le mythe de l'universel, l'écriture moderne est contrainte de chercher sa justification dans le labeur de la forme. L'avènement d'une valeur-travail chez des écrivains comme Flaubert, fait ainsi du langage le lieu central d'un engagement littéraire. On peut supposer que cette analyse de la modernité littéraire accentuant la nature langagière de la littérature a joué un rôle non négligeable pour le développement ultérieur de la critique textualiste de Barthes. Puisque « la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage »¹⁹⁾, la pensée critique ne peut plus se passer d'étudier le réseau des signes inscrits dans un texte littéraire.

Nous avons peut-être trop insisté sur les affinités existant entre les deux critiques qui ne se connaissaient même pas. En fait, l'activité critique de Nakamura avait atteint son sommet vers 1955. Sa référence principale concernant la recherche flaubertienne a été ainsi le livre classique de Thibaudet, et il n'a pratiquement reçu aucune influence de la nouvelle critique de la France. Il n'en reste pas moins que sa passion pour l'écriture de Flaubert a été d'un poids décisif en préluant à l'élaboration de la nouvelle critique japonaise. C'est en effet Sh. Hasumi, son disciple reconnu, qui a l'un des premiers fondé "la pensée du texte" au Japon avec son premier ouvrage : *La critique ou la fête de la mort apparente*. Paru en 1974, l'ouvrage contient, outre quelques entretiens (avec Gilles Deleuze, Alain Robbe-Grillet, Michel Foucault et R. Barthes), un article fondamental sur Jean-Pierre Richard. Notons que cet article ne visait pas seulement à

introduire dans le milieu intellectuel japonais une approche critique particulière dite la thématique. Son enjeu était plutôt de faire surgir une dimension nouvelle de la critique littéraire ayant pour objet une masse de langage, et pas autre chose. Il est vrai que dès sa publication, certains objectaient à Sh. Hasumi, d'ailleurs non sans raison, qu'il avait accordé au thématisme de Richard une portée trop grande qui dépasse largement celle d'une méthode d'analyse. Bien que je n'aie pas ici le temps de développer cette question subtile, je tiens quand même à faire remarquer qu'en ce point, Sh. Hasumi rejoint Michel Foucault qui a fait paraître en 1964 un article sur « *Le Mallarmé* de J. -P. Richard »²⁰). Cet article va à l'encontre de l'idée reçue que l'on fait généralement de la critique thématique. D'après ce philosophe, la méthode de Richard, contrairement à ce qu'on est souvent porté à le croire, ne met pas en lumière le mouvement d'un univers imaginaire ou d'un « miroitement en dessous » (quelque chose comme la psyché). Mais elle se rattache, au fond, au mouvement d'une « expérience nue du langage », celui d'un « volume verbal » ou d'une « nappe de langage » où la forme n'est qu'une « transitoire fulguration » de l'informe. Il s'agit donc, on le voit, de repérer exactement la portée critique que possède le thématisme de Richard. Le problème est évidemment trop délicat pour être traité à fond dans le cadre actuel. Ici, je me borne à signaler seulement l'impact que ce thématisme a eu sur la pensée critique du Japon à travers les écrits de Sh. Hasumi.

Résumons cette esquisse encore très grossière. En se reportant à l'origine de la critique moderne du Japon, on constate la présence décisive des deux auteurs français. D'un côté, A. Rimbaud a profondément influencé la pensée de Hideo Kobayashi, véritable chef de la critique japonaise à l'état naissant. Les écrits de Kobayashi, multipliant les aphorismes et les mises en scène théâtrales, manifestaient un mépris de

l'analyse textuelle, comparée carrément à la dissection cadavérique. Mitsuo Nakamura, de son côté, a essayé de prendre une distance critique par rapport à l'esthétique de son aîné qui faisait à la fois les splendeurs et misères de la pensée japonaise. C'est alors G. Flaubert, entre autres, qui l'a aidé à élaborer sa propre pensée critique en l'amenant à attacher plus de valeur au processus de formation et au travail d'écrivain. Il est vrai que Nakamura est demeuré le plus souvent dans le cadre traditionnel de « l'homme et l'œuvre ». Saisissant déjà la littérature comme une problématique du langage, il n'est pas pourtant arrivé à créer lui-même les outils conceptuels susceptibles d'analyser cette dimension nouvelle. Sa tâche dans cette direction a été quand même relayée par un autre flaubertiste, Sh. Hasumi. Au Japon, Hasumi est surtout connu comme critique de la littérature japonaise contemporaine ainsi que comme critique du cinéma. Son ouvrage désormais classique sur Yasujirô Ozu a d'ailleurs été traduit en français en 1998²¹). Dans cet ouvrage, on trouve un modèle de pensée critique qui sait se focaliser sur l'écran ou le discours cinématographique comme on dit en filmologie. Et cette sensibilité pour ce qui fait de la représentation artistique une réalité présente, Hasumi affirme la devoir, du moins partiellement, à ses lectures réitérées des romans de Flaubert.

Tout au long de cette communication, j'ai essayé de mettre en lumière la singularité de la critique littéraire de mon pays afin de faire apparaître par là une problématique universelle. Le partage entre les deux types de pensées critiques dont je viens de parler, je crois qu'il se voit partout, certes moins visiblement qu'au Japon. Or, en guise de conclusion, je tiens à toucher ici un mot de l'actualité de la critique japonaise, qui semble s'écarter maintenant de la voie frayée par deux générations de flaubertistes. J'ai lu récemment un article qui avait eu un grand succès l'année dernière (en 2002). L'auteur de cet article intitulé « Loin du texte » (le titre est si parlant) est Norihiro Katô,

critique littéraire des plus influents d'aujourd'hui. L'article fait preuve d'ignorance de la critique des années 80 et s'élève d'une façon tout à fait naïve contre « la mort de l'auteur » de R. Barthes. Cet article, quand même très apprécié, peut être regardé comme un symptôme de la tendance actuelle de la critique japonaise. Celle-ci, en effet, avec notamment l'hégémonie des "Cultural Studies" anglosaxonnes (Études culturelles), se désintéresse de plus en plus de la textualité de l'œuvre littéraire. On voit partout un phénomène d'oubli intentionnel de ce qu'on appelle chez nous « la pensée du post-moderne ». Alors, pour mieux résister à ce mouvement général et pour réorienter le courant d'idées critiques, la réintroduction des œuvres de Flaubert dans la pensée critique du Japon sera assurément plus qu'efficace.

Notes

- 1) Le présent article reproduit, avec quelques modifications, le texte d'une communication prononcée à l'École Normale Supérieure, le 14 juin 2003, dans le cadre de la Journée d'études « Lire-traduire-écrire » organisée par l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes du CNRS. Je tiens à remercier ma collègue Mme Marie-France Delmont-Hosaka, qui a bien voulu accepter de relire mon manuscrit.
- 2) Nous renvoyons, sur ce point, à Tomoko Mihara, « Histoire de la traduction des œuvres de Flaubert au Japon » sur le site Flaubert dirigé par le Centre Flaubert de l'Université de Rouen (<http://www.univ-rouen.fr/flaubert/18etrang/japon.htm>). La liste des publications proposée dans cet article n'est pas complète non plus, et un travail exhaustif de l'histoire de la réception des œuvres de Flaubert au Japon reste toujours à faire.
- 3) Sur la présence importante de la littérature française dans la critique littéraire japonaise, voir par exemple Shiguéhiko Hasumi, « Nakamura Mitsuo et l'école française de critique littéraire au Japon », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°53, 2001.
- 4) Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p.493.
- 5) « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à

- elle et beaucoup plus avec elle. » (Lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852 ; G. Flaubert, *Correspondance*, Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p.42)
- 6) *Correspondance*, op. cit., t. III, 1991, p.50.
 - 7) Il convient ici de rappeler l'admiration de Flaubert pour *L'Albatros* de Baudelaire, qu'il appelle « un vrai diamant » dans une lettre adressée au poète après le 19 février 1859 (*Ibid.*, p.17). On sait que la figure d'un artiste « exilé sur le sol au milieu des huées » est un thème récurrent chez Baudelaire, qui va jusqu'à assimiler la production littéraire à la prostitution.
 - 8) Flaubert éprouvait lui-même le même sentiment, ainsi que le montre clairement ce passage tiré de sa lettre du 24 avril 1852 : « En attendant, nous sommes dans un corridor plein d'ombre, nous tâtonnons dans les ténèbres. Nous manquons de levier, la terre nous glisse sous les pieds. Le point d'appui nous fait défaut, à tous, littérateurs et écrivailleurs que nous sommes » (À L. Colet ; *Correspondance*, op. cit. t. II, p.76).
 - 9) « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. » (Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852 ; *Ibid.*, p.31).
 - 10) *Le degré zéro de l'écriture*, in *Œuvres complètes*, Édition établie et présentée par Éric Marty, t. I, Seuil, 1993, p.185.
 - 11) *Ibid.*, p.171. C'est dans le même contexte que Barthes affirme : « Son écriture [de l'écrivain] est une façon de penser la Littérature, non de l'étendre » (*ibid.*, p.148).
 - 12) Kobayashi partage le même schème à propos du langage littéraire, qu'il identifie carrément au langage poétique. Chez lui tout comme chez Nakamura, il s'agit là probablement de l'influence de la poétique de Valéry.
 - 13) 13 septembre 1852 (*Correspondance*, op. cit. t. II, p.156). Voir aussi ce passage tiré de la lettre à L. Colet, du 30 septembre 1853 (*Ibid.*, p.444) : « Quelle difficulté que le dialogue, quand on veut surtout que le dialogue ait du caractère ! Peindre par le dialogue et qu'il n'en soit pas moins vif, précis et toujours distingué en restant même banal, cela est monstrueux et je ne sache personne qui l'ait fait dans un livre. »

- 14) À L. Colet (*Ibid.*, p.135).
- 15) Lettre à L. Colet, 16 décembre 1852 (*Ibid.*, p.209).
- 16) On a vu récemment paraître un ouvrage collectif consacré à ce sujet : *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2002.
- 17) Baudelaire, *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris, Œuvres complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.793. C'est dans un article intitulé « Baudelaire et Flaubert » (1948) que Nakamura cite cette phrase pour souligner ce qui fait la particularité de la modernité littéraire.
- 18) Ainsi, l'idéal de la prose que Flaubert exprime plus d'une reprise dans ses lettres fait preuve de conscience critique intense, caractéristique de la modernité littéraire. Pour ne citer qu'un exemple : « J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière » (À L. Colet, 24 avril 1852 ; *Correspondance*, op. cit. t. II, p.79). Voir sur ce point Jacques Neefs, « L'idéal de la prose », dans *Pratiques d'écriture*, sous la direction de Pierre Laforgue, Klincksieck, 1996.
- 19) *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p.140.
- 20) Michel Foucault, *Dits et écrits*, Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Gallimard, 1994, t. I, p.427-437.
- 21) Shiguéhiko Hasumi, *Yasujirô Ozu*, traduit du japonais par Ryôji Nakamura, René de Ceccatty et l'auteur, Cahiers du cinéma, « Auteurs », 1998.