

Notes du mont Royal

www.notesdumontroyal.com

Cette œuvre est hébergée sur «*Notes du mont Royal*» dans le cadre d'un exposé gratuit sur la littérature.

SOURCE DES IMAGES

Persée

L'ERMITE DU MONT KÔYA, UNE LECTURE D'IZUMI KYÔKA

François LACHAUD

Résumé

IZUMI Kyôka (1873-1939) demeure un écrivain japonais peu connu en Occident. Son oeuvre pourtant a été saluée comme l'une des plus originales contributions aux lettres japonaises du XXe siècle. L'objet de cet article est de resituer, dans le contexte littéraire du Japon au tournant du siècle, quelques-unes des caractéristiques de ses romans. Il apparaît que, par son choix du fantastique et de l'étrange, Kyôka rappelle l'époque d'Edo et la fantaisie de son imagination ainsi que, au-delà des mers, les "histoires de fantômes" de l'Angleterre de Victoria et d'Edward. A un fantastique occidental où les terreurs viennent du passé, Kyôka oppose un surnaturel qui nous rend le présent plus terrible encore. Les fantômes ne sont jamais pour lui que les signes d'un Japon qui s'efface.

高野聖 - 泉鏡花を読む -

泉鏡花 (1873-1939) は西欧ではあまり知られていない作家である。しかし、彼の作品は20世紀の日本文学において、最も独創的な仕事のうちに数えられている。本稿の目的は、世紀の変わりめをむかえる日本の文学状況に、彼の作品の特徴のいくつかを再び位置づけてみることにある。彼が幻想的なもの、怪奇なものを撰択したことにより、高野聖は江戸時代とその時代の想像力の幻想性、さらには海をこえてヴィクトリア期の英国の「怪奇幻想譚」をも思い起こさせる。恐怖が過去からやってくる西欧の幻想・怪奇のあり方に対し、鏡花は超自然的なものを対置し、それにより、我々にとって、現在をより一層恐ろしいものに行っているのである。そこにあらわれたさまざまな幻影とは、彼にとって、消えつつある日本の一面を写すものにほかならなかった。

"Toutes les beautés intellectuelles qui se trouvent dans un beau style, tous les rapports dont il est composé sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit humain, que celles qui peuvent faire le fond du sujet."

Buffon, *Discours*

NAGAI Kafû, de son regard de clinicien averti, donnait en 1909 dans un texte intitulé *Kichôsha no nikki* (Journal de mon retour au pays)¹ un pessimiste constat sur les lettres japonaises de son temps : "La vraie littérature japonaise écrite par de vrais Japonais a complètement disparu à l'entrée dans la troisième décennie de l'ère Meiji (1897). La littérature d'après n'est plus japonaise. C'est de la littérature occidentale dont seule la forme emprunte la langue japonaise. Qui plus est, cette littérature occidentale n'est pas celle pleine de noblesse, de grâce et d'élégance du XVIIIe siècle ; non, elle est semblable aux arts dits naturalistes exaltés par de jeunes étudiants, et en dernier lieu reste pour nous complètement inacceptable"². Quelles étaient donc ces oeuvres que Kafû dénonçait comme de fades épigones des romans naturalistes français dont elles n'avaient ni la saveur ni la variété ?³ Par ailleurs, on serait en bon droit de s'interroger sur ce que, dans sa longue fréquentation des lettres d'Occident et d'Extrême-Orient, il ressentait comme particulier à la littérature japonaise ou chinoise. Kafû semble avoir voulu, au fil de son oeuvre et de sa vie, mettre une distance entre lui et les partisans d'une modernité qu'avivait encore l'élan pris lors de la Restauration de Meiji. Il cultiva ainsi le détachement d'un monde que rien ne semblait devoir préserver du "tour étranger", du "goût occidental" que d'année en année, le pouvoir, et à sa suite la majorité de la communauté intellectuelle japonaise, semblait embrasser avec frénésie. En effet, du passé faisant table rase, les écrivains japonais, en cette première décennie du siècle, s'étaient laissés emporter par la vague naturaliste, aussi soucieuse de traquer le réel dans ses moindres replis que mortelle pour l'imagination et la mémoire. Dans la compagnie d'un Jean Lorrain, d'un Joris-Karl Huysmans ou d'un Henri de Régnier, Kafû rêvait d'autres horizons.

¹ Cf. édition dans *Kafû zenshû*, Tôkyô, éd. Iwanami shoten, 1992, Vol. VI, pp. 151-209

² *Idem*, p. 168

³ Sur ce point, on se reportera à l'incisif essai de Kafû *Furansu gendai no shôsetsuka* (Les romanciers français contemporains), in *Kafû zenshû*, *op. cit.*, Vol. VI, pp. 314-320.

L'ERMITE DU MONT KÔYA

En 1885, TSUBOUCHI Shôyô commençait à écrire son traité *Shôsetsu shinzui* (L'essence du roman) où il insistait sur la nécessité de donner à la littérature japonaise un "réalisme" nouveau qui la ferait enfin passer au rang d'art majeur — c'est à dire au même rang que les littératures d'Occident. Il fut rejoint par FUTABATEI Shimei qui, en 1886, publia *Shôsetsu sôron* (Théorie générale du roman) qu'il allait illustrer avec son roman *Ukigumo* (Nuages à la dérive) (1887-1891). Les deux cent soixante-cinq années de l'époque d'Edo (1603-1868) se trouvaient ainsi reléguées aux oubliettes de l'histoire. Les lettres japonaises seraient réalistes ou ne seraient pas. Ce que le Japon voulait imiter de l'Occident ce n'était point une douceur de vivre, un souci de perfection que l'Europe et les Etats-Unis lui reconnaissaient bien volontiers dans l'ordre des arts. Non, l'Occident donnait le ton ailleurs. "Il serait tout à fait injuste de dénier à l'Occident l'amour des choses parfaites. Mais il s'y exerce de préférence dans les arts qui reposent sur les sciences mathématiques. Au moins est-ce là que ses applications aujourd'hui nous frappent le plus vivement, dans les audaces de construction des ponts et chaussées, et surtout dans les admirables combinaisons des moyens mécaniques par lesquels l'homme s'est asservi les forces naturelles et a domestiqué les éléments comme l'eau, l'air et le feu"⁴. Franchissant monts et rivières, le progrès que FUKUZAWA Yukichi appelait de ses vœux, avançait donc à toute vapeur, amenant ses trains et sa grisaille, les "Campagnes hallucinées" et les "Villes tentaculaires" de Verhaeren. Il restait à la littérature à traquer ces dépressifs Modernes "En ménage", à suivre les existences "A vau-l'eau".

L'époque d'Edo était alors victime des préjugés politiques et philosophiques de ceux qui, comme FUKUZAWA Yukichi, souhaitaient que des institutions "à l'européenne" vissent le jour. Cette attitude allait dans un sens opposé à celle du public cultivé occidental qui s'enthousiasmait de l'extraordinaire fertilité des arts de cette période. Par ailleurs, si l'on tient compte, comme Kafû, de la fidélité du Japon d'Edo à ses racines antiques, à la qualité de ses antiquaires, philologues, archéologues, archivistes, encyclopédistes, bibliographes, biographes, on constate un sens prodigieux de *continuité* entre son lointain passé et son présent, entre les influences venues du continent et lentement mûries au fil des siècles et les racines de la culture japonaise⁵. C'est à cette époque que des personnalités comme RAI

⁴ Cf. Ernest Chesneau, "Exposition Universelle, le Japon à Paris", in *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1878, pp. 385-387.

⁵ On remarquera que c'est à cette époque qu'un regain d'intérêt pour les traditions

San'yô (1780-1832) pouvaient cultiver l'histoire, la poésie, la philologie, la peinture, le dessin, la musique en d'harmoniques résonances⁶. Ce que l'ère Meiji, dans sa frénésie moderniste, semblait oublier, ces traditions qu'elle voulait réduire au silence, cette fantaisie⁷ qu'elle reniait, un écrivain allait au-delà des "modes" leur redonner vie : c'était IZUMI Kyôka.

"IZUMI Kyôka est mort. Nous exprimons nos respectueuses condoléances.

"Sa dernière oeuvre aura donc été "Jeunes pousses de volubilis"⁸, et dans cette oeuvre aussi apparaissaient deux fantômes de libellule et deux fantômes de femmes. Depuis les jours d'autrefois (où il écrivit) "L'Ermite du Mont Kôya"⁹, cet écrivain n'a laissé de décrire, sans lassitude aucune, des fantômes. Ces derniers temps, ils ne sont guère à la mode, et ainsi donc Kyôka s'en est allé, tel un virtuose plus suranné encore. Ces mots seront sans doute pris sous le ton de la plaisanterie, mais les choses à la mode et celles qui ne le sont point reposant sur de tels critères, c'est plutôt elles qui nous semblent en partie n'être que galéjades"¹⁰.

KOBAYASHI Hideo saluait ainsi la mort d'un écrivain que les cercles littéraires avaient rejeté, amateur de fantômes et de choses étranges, et dont l'oeuvre, dans l'alchimie de son verbe et la fantaisie

japonaises apparut. La notion d'études nationales (*kokugaku*) qui se voulait une reconstitution de la "mémoire savante" japonaise s'est faite sous l'égide d'intellectuels comme Kada no Azumamaro (1668-1736), KAMO no Mabuchi (1697-1769), MOTOORI Norinaga (1730-1801) et HIRATA Atsutane (1776-1843), consécutivement à la relecture des classiques chinois, dépouillés des "sens adventices", que pratiquaient les partisans des "études antiques" autour d'OGYÛ Sorai (1666-1728) et YAMAGA Sokô (1622-1685).

⁶ Cf. sur cette question et l'acuité des débats intellectuels de cette époque le livre de NAKAMURA Shin'ichirô, *Rai San'yô to sono jidai* (Rai San'yô et son temps), Tôkyô, éd. Chuôkoronsha, 1976.

⁷ Les notions de fantaisie, de fantastique, qui sont centrales tant dans les arts que dans les lettres de l'époque d'Edo, font l'objet de lumineuses analyses dans l'ouvrage de TSUJI Nobuo, *Kisô no Zufu* (Fantaisie des livres illustrés), Tôkyô, éd. Heibonsha, 1989.

⁸ Japonais *Rukô shinsô*, in *Kyôka zenshû*, Tôkyô, éd. Iwanami shoten, Vol. XXIV, 3e éd., 1988, pp. 664-718.

⁹ Cf. *Kôya hijiri*, in *Kyôka zenshû*, *op. cit.*, Vol. V, pp. 573-651.

¹⁰ Cf. "Kyôka no shi sono hoka" (Mort de Kyôka et quelques autres choses), in revue *Bungaku* (Littérature), février 1940.

L'ERMITE DU MONT KÔYA

de ses sujets, était promise aux étagères des bouquinistes et aux amateurs de curiosités. Le 9 septembre 1939, à 14h45 avait donc disparu, dans une relative indifférence, IZUMI Kyôka. Laissant à d'autres "romantiques" comme MISHIMA Yukio ou SHIBUSAWA Tatsuhiko le soin d'honorer sa mémoire, il s'en était allé rejoindre ces terres inconnues, d'où de sa plume magistrale il avait rappelé tant de fantômes et de spectres. TANIZAKI Jun'ichirô, dans un texte donné en mars 1940 à la revue *Tosho* (Bibliothèque), éclaire ce qu'il nous faut bien nommer la singularité de cet écrivain, si différent de l'ensemble de la production de son temps¹¹.

"A dire vrai, Kyôka au soir de sa vie donnait l'impression d'avoir été laissé de côté par son époque... De plus, il est indispensable pour nous, une fois au moins, de sonder l'univers de ce grand écrivain qui a traversé les trois ères de Meiji, Taishô et Shôwa avec un regard identique à celui que nous portons aux oeuvres de CHIKAMATSU ou de Saikaku.

"J'ai utilisé ici le mot 'particulier', mais, en vérité, il n'est pas d'écrivain qui se soit délecté dans un monde aussi 'particulier' et différent des autres qu'IZUMI Kyôka."

Qu'un homme de lettres, quelques mois après sa mort, se voit attribuer par TANIZAKI le statut de classique, voilà qui n'est pas sans surprendre. Mais, c'est précisément le choix du fantastique, de l'étrange qui confère à cet auteur un statut unique dans la littérature japonaise d'après l'ère Meiji. IKUSHIMA Ryûichi, spécialiste des lettres françaises du XIXe siècle et traducteur de Stendhal, dit ainsi :

"Quand je songe à IZUMI Kyôka, ce qui ne cesse de me surprendre, c'est cet enthousiasme et cette inflexible volonté à vouloir préserver un tel univers fantastique et plein de poésie, dans un Japon où, depuis Meiji, le courant principal était le réalisme. Même Kôyô, ce maître pour qui il avait tant de respect, reste, me semble-t-il, en dernier lieu, un auteur réaliste. En France par exemple, même au XIXe siècle où le réalisme était le courant littéraire principal, existaient un certain nombre de romanciers fantastiques. Nerval, parmi d'autres, en est un exemple représentatif. Dans la littérature japonaise contemporaine Kyôka

¹¹ Cf. édition de ce texte intitulé *Junsui'na 'nihonteki' na 'Kyôka sekai* (Le monde purement japonais de Kyôka), in *Kyôka zenshû, op. cit.*, Vol. séparé, pp. 4-5.

fait figure de cas unique et isolé"¹².

En 1900, au mois de février, il publiait un récit intitulé "L'Ermite du Mont Kôya", texte qui, avec les "Contes de pluie et de lune" d'UEDA Akinari¹³, fait figure de chef-d'oeuvre de la littérature fantastique japonaise. Ces pages rédigées au moment où le siècle basculait, jettent une sombre lumière à laquelle il nous faut associer, pour la mieux faire ressortir, celle des romans et récits fantastiques européens, genre qui, lui aussi, connaissait ses dernières prospérités avant la Grande Guerre et son exil Outre-Atlantique.

Quelques années seulement avant la parution de "L'Ermite du Mont Kôya", venaient d'être publiés en Angleterre deux romans qui offrent un contraste intéressant avec le texte de Kyôka. Il s'agit du *Tour d'écrou* d'Henry James et de *Dracula* de Bram Stoker, le premier publié en 1898, le second en 1897¹⁴. A l'inverse du Japon de Meiji, l'ère victorienne était celle des fantômes et des épouvantements, du Londres brumeux de Dickens et de Jack l'Eventreur¹⁵. Tandis que les écrivains du début de l'ère Meiji se lançaient avec ferveur sur les voies du réalisme, dans lesquelles ils entendaient à la fois affirmer leur "modernité" et leur confiance en des jours meilleurs, les milieux littéraires anglo-saxons, un siècle après les romans gothiques d'Horace Walpole (1717-1797) et d'Ann Radcliffe (1764-1823), faisaient leurs délices des spectres qui hantaient les demeures et les esprits. A l'optique rationnelle du XIXe siècle — rappelons nous les pages de Renan sur l'"esprit moderne et la science" — répondait une face de ténèbres et de peurs, de vénéneuses perversions et de monstres toujours prêts à venir hanter le sommeil de la raison.

La France du XVIIe siècle, ou l'Angleterre du XVIIIe, étaient des civilisations de la parole, une parole qui fleurissait dans les formes communes à toute la société lettrée, à ses règles et à ses usages. Les

¹² Cf. le beau recueil d'essais consacrés à Kyôka réunis sous le titre *Kyôka mangekyô*, (Kyôka, kaleidoscope), Tôkyô, éd. Chikuma shobô, 1992, p. 4 ssq.

¹³ Japonais *Ugetsu monogatari*, trad. française de René Sieffert, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Orient, 1956.

¹⁴ Cf. *The Turn of the Screw*, New-York, éd. Norton, 1982 et *Dracula*, Harmondsworth, éd. Penguin, 1976.

¹⁵ On consultera avec profit l'ouvrage de Julia Briggs, *Night visitors, the Rise and Fall of the English Ghost Story*, Londres éd. Faber & Faber, 1977. De même, on pourra lire l'introduction du *Victorian Book of Ghost Stories*, de Michael Cox, Oxford, Oxford University Press, 1991.

oeuvres littéraires constituaient l'appui et le complément d'une vaste production iconographique religieuse et, parmi la littérature, nombreux étaient les textes servant à la prédication et au sermon ; l'éloquence était celle de la chaire et du salon, de la rhétorique et de la conversation. Au Japon, la société lettrée de l'époque de Heian était régie par des cérémonies et des images, la littérature y trouvait sa force dans l'imitation des modèles anciens et dans leur pérennité épanouie, dans les salons et les fêtes de la cour impériale. Entre le Livre et l'Image, il n'y avait pas de séparation définitive. Ainsi les textes de prédication accompagnaient le plus souvent des oeuvres picturales ; le discours savant et populaire, écrit et oral, était un art de convaincre, de convertir. Dans cette société de Cour, cette "civilisation des moeurs", les arts florissants ne s'opposaient pas et n'existaient pas de manière autonome. C'est avec l'époque d'Edo qu'apparut une véritable culture du Livre, qui petit à petit supplanta celle de la parole. La notion de *grand écrivain* est un héritage du livre imprimé. Que l'on songe à IHARA Saikaku (1642-1693), UEDA Akinari (1734-1809) et autres TAKIZAWA Bakin (1767-1848). On peut comparer cette situation avec celle de cette autre République des Lettres que fut l'Europe de Voltaire ou de Goethe. Ce que le Japon d'Edo, comme l'Angleterre ou la France, apportait c'était la naissance de la littérature au sens moderne du terme. Pour reprendre le mot de Maurice Blanchot : "l'oeuvre est oeuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit."¹⁶ L'essor de la presse fut, avec la généralisation du livre, une nouvelle tribune sortant les lettres du public très limité qui avait été le leur. La littérature ainsi, quitta ces lois que l'ensemble des lettrés et des savants lui avaient données pour eux-mêmes, et, augmentant les tirages, chercha à toucher un plus large public. L'essentiel parmi la production dite "populaire" de l'ère victorienne paraissait dans des magazines bon-marché, de même les lettres d'Edo abondaient en "livres de lecture" (yomi hon) et en "livres illustrés" (kusa zôshi). C'est dans ceux-ci qu'apparurent bon nombre des thèmes de la littérature fantastique japonaise et ce dans une langue qui avait déjà pris ses distances avec celle des époques précédentes. Les élites continuèrent certes d'écrire dans un japonais classique mais, de même qu'une opposition se faisait jour entre la littérature savante et la littérature populaire, la langue japonaise subissait de radicaux changements, une tendance à l'unification que les "réformateurs" de Meiji n'allaient pas manquer d'amener dans la manière d'écrire. Les analyses d'Alexis de Tocqueville pourraient presque servir de guide pour suivre l'évolution de la langue littéraire

¹⁶ *L'espace littéraire*, Gallimard, coll. Idées, 1968, p. 31.

au Japon : "Non seulement tout le monde se sert des mêmes mots, mais on s'habitue à employer indifféremment chacun d'eux. Les règles que le style avait créées sont presque détruites. On ne rencontre guère d'expressions qui, par leur nature, semblent vulgaires et d'autres distinguées. Des individus sortis de rangs divers ayant amené avec eux partout où ils sont parvenus, les expressions et les termes dont ils avaient l'usage, l'origine des mots s'est perdue comme celle des hommes et il s'est fait une confusion dans le langage comme dans la société."¹⁷ Les recueils d'histoires de fantômes de l'époque victorienne trouvaient leur source dans ce changement d'attitudes à l'égard de la chose écrite et, aussi, dans les évolutions progressives de la sensibilité. L'époque de la "civilisation industrielle" était aussi celle d'une certaine stabilité sociale. Les terreurs et les bruits de chaînes ne suffisaient plus à un public rompu aux sanglantes descriptions de la Révolution Française, aux meurtrières guerres napoléoniennes¹⁸. Des frissons plus violents viendraient émoustiller les sensibilités populaires. Les démons et les spectres allaient de nouveau envahir le paysage littéraire, Goethe ne disait-il pas : "*Das Beste des Menschen liegt in Schaudern*" (le meilleur de l'homme est dans le frisson de l'horreur) ? De nombreux magazines apparurent en Angleterre pour cultiver ce goût de la terreur : *schilling schocker*, *Newgate novel*, *penny dreadful*, *sensational novel*. Ceux-ci ne manquèrent pas d'influer sur les récits fantastiques et aussi sur le roman policier qui fit simultanément son apparition comme genre. L'essentiel était le moment de publication qui, contrairement au Japon où les histoires étranges servent à rafraîchir par les délicieux frissons qu'elles procurent les nuits d'été, se situait un peu avant Noël. Dans l'histoire des formes littéraires, on note que ces revues et ces magazines firent progressivement passer le roman au second plan, au profit de la nouvelle, plus facile à insérer. Après cet engouement parti des revues et des périodiques de bas étage, de nombreuses revues littéraires se mirent à publier des récits fantastiques. Parmi celles-ci, *Argo*, *Temple Bar Magazine*, *Reynolds Magazine*, *The Strand Magazine*, où s'illustrèrent des écrivains comme Charles Dickens ou Joseph Sheridan Le Fanu. Dès le XVIII^e siècle on note une sécularisation des sociétés occidentales, où la présence de la mort qui jusque là avait été investie d'une fonction religieuse se libère pour devenir un objet ne renvoyant plus qu'à lui-même, une figure de style propre à susciter l'effroi¹⁹. La mort et le

¹⁷ *De la Démocratie en Amérique II*, éd. de François Furet, Paris, Flammarion, 1981, p. 87.

¹⁸ On se souvient de la manière fantasmagorique dont Carlyle évoquait les tableaux de la Révolution Française, cf. *The French Revolution*, Londres, 1837, Vol. I, p. 165.

¹⁹ On se reportera à l'excellent ouvrage de Walter Kendrick, *The Thrill of Fear*,

L'ERMITE DU MONT KÔYA

macabre longtemps associés au sentiment religieux devinrent des objets de curiosité littéraire, de plaisir. La sensibilité qui jusqu'au XVIII^e siècle avait été celle des *conchetti*, devenait selon le célèbre mot de Shelley la "séduction orageuse de la terreur" (the tempestuous loveliness of terror). Au Japon de même, la fin des guerres civiles et l'entrée dans la prospérité d'Edo amenèrent un goût pour le sensationnel, pour l'étrange libéré de sa teneur religieuse, en un mot pour le fantastique. C'est à cette époque que la coutume de se réunir à la nuit tombée pour se raconter des histoires étranges, en éteignant une chandelle à la fin de chaque récit, donnera naissance aux recueils appelés *Hyaku monogatari* (Les cent récits) où se presseront, monstres et démons, spectres et fantômes ; un bestiaire fantastique qui n'avait jamais quitté l'imaginaire, et auquel les lettres allaient donner une vie nouvelle. On peut, à la manière d'Erwin Panofsky, suivre le devenir de certains motifs qui, détachés des contraintes de l'iconographie et des textes qui l'appuient, se développent avec la plus grande fantaisie, la plus grande variété²⁰. Dans l'édition qu'il donne du *Kaidan zensho* (Compendium de récits étranges) d'HAYASHI Razan, YAMAGUCHI Tsuyoshi explique ainsi certaines évolutions des thèmes religieux vers le fantastique : "Les rouleaux enluminés décrivant monstres et apparitions prirent, les uns à la suite des autres, un tour étrange. Le peintre n'avait pas de manière figée. Et ce, parce que les figures et les formes qui se reflétaient à l'oeil nu et à l'esprit du peuple étaient devenues complexes et variées"²¹. A l'image du premier conflit mondial qui mettrait une sourdine sur les fantômes anglais, l'irruption du réalisme et son extension, au travers de ses avatars, sur l'ensemble de la production littéraire japonaise, sonna le glas d'un fantastique qui était une des catégories essentielles de l'esthétique japonaise. NATSUME Sôseki, une des "valeurs fiduciaires" de la littérature de cette époque pour reprendre le joli mot de Julien Gracq, exhortait Kyôka à choisir son camp : celui des lettres d'Edo ou celui du Japon de Meiji, celui des Anciens ou celui des Modernes²².

New-York, éd. Weidenfield et Nicholson, 1992.

²⁰ Cf. l'introduction de TAKADA Mamoru à l'ouvrage de TORIYAMA Sekien, *Ezu hyakki yagyô* (Le cortège des cent démons, édition illustrée), Tôkyô, éd. Kokusho kankôkai, 1992, pp. 8-16. On consultera également le numéro de juin 1993 de la revue *Taiyô* consacré à "Edo no underground" (Le monde souterrain d'Edo), Tôkyô, éd. Heibonsha.

²¹ Cf. *Kaidan meisaku-shû* (Choix des meilleurs récits fantastiques), Tôkyô, éd. Nihon meicho kankôkai, 1927.

²² Cf. le petit texte de Sôseki sur Kyôka dans *Kyôkaron shûsei* (Ensemble de textes critiques sur Kyôka), Tôkyô, éd. Tachikaze shobô, 1983, p. 134

C'est dans ce contexte, souvent hostile à sa manière d'écrire que, dans le numéro de février 1900 de la revue *Shinshôsetsu* (Nouveau Roman), IZUMI Kyôka avait publié *Kôya hijiri* (L'Ermite du Mont Kôya). Ce roman apparaît d'abord comme un apologue bouddhique, où un moine âgé raconte à un autre religieux plus jeune comment, au milieu des montagnes de Hida, en sa jeunesse, il fut soumis à la tentation et comment il la vainquit. Ces deux moines se rencontrent dans un train, symbole du progrès avançant même au sein des régions les plus reculées. La description de l'ermite dans le compartiment est révélatrice de ces zones d'ombre dans le récit que Kyôka aime à ménager : "Il me souvient qu'il avait sans doute du monter lors de l'arrêt à Kakegawa sur la ligne du Tokaidô, et, comme il se tenait en retrait, pareil aux cendres d'un mort, dans un coin de la banquette, la tête baissée, il n'avait pas particulièrement attiré mon attention"²³. Mais cet ermite, froid comme le monde de la mort qu'il semble évoquer, va s'animer, au cours d'une nuit dans une chambre d'auberge à Tsuruga, pour conter l'histoire édifiante, pleine de prodiges et d'effrois, de sa rencontre parmi les monts d'une magicienne qui change les hommes en animaux, nouvelle Circé en ces temps de chemin de fer. Car, entre les deux moines, outre la différence d'âge se lit la différence d'époque ; l'ermite est un moine itinérant qui parcourt à pied les régions les plus reculées — le titre du roman désigne ces moines itinérants qui prêchaient la Loi dans les provinces — tandis que son jeune homologue est un contemporain des trains et des voies ferrées, symboles bruyants du progrès qui s'étend partout dans le pays. Dans le *Dracula* de Bram Stoker, écrit quelques années auparavant, le narrateur Johnathan Harker se plonge dans les terreurs des forêts de Transsylvanie après un périple en train qui l'a transporté jusqu'à Budapest. Ce symbole de la distance, de l'entrée d'un monde dans un autre est une des caractéristiques des romanciers fantastiques, mais chez Kyôka il prend une autre dimension. Plusieurs de ses récits commencent en effet sur le quai d'une gare dans une province du Japon ; ainsi *Uta andon* (Lanterne du chant) publié en 1910²⁴.

"Le ciel était limpide, les étoiles, à la lueur de la lune, semblaient purifiées d'eau lustrale, de hautes ombres traversaient un passage à niveau fait de planches, sous la lueur vacillante de leur lanterne, en regardant, de ci de là, les arbres squelettiques ; c'étaient deux voyageurs qui étaient descendus à la gare de Kuwana."

²³ Cf. *Kyôka zenshû*, Vol. V, *op. cit.*, p. 575.

²⁴ *Idem*, Vol. XII, pp. 596-677.

L'ERMITE DU MONT KÔYA

中空は冴切つて、星が水垢離取りさうな月明に、踏切の棧橋を渡る影高く、灯ちらちらと目の下に、遠近の樹立の骨ばかりなのを視めながら、桑名の停車場へ下りた旅客がある。

Les romans de *Kyôka* s'ouvrent souvent sur un paysage inconnu dans lequel narrateur et lecteur se perdent. Les chemins, les ponts, les rivières sont autant de lieux symboliques du monde des hommes et de celui de l'étrange²⁵. Les événements singuliers y apparaissent comme des "visions" sur la rétine des personnages de chacun des récits, et les paysages sont toujours comme autant d'annonces d'un monde inconnu qui ne demande qu'à faire irruption. Le fantastique, dans la variété de ses manifestations, fait souvent appel à des êtres surnaturels qui sont les divinités tutélaires du lieu qu'elles hantent. Ainsi dans "L'Ermite du Mont Kôya", la magicienne ne fait montre de ses surnaturels pouvoirs qu'une fois mise en péril par les voyageurs parcourant les monts. Il n'y a presque jamais de menace de la part des fantômes et des spectres, mais plutôt une réaction de défense ; bien loin de symboliser un effroi par rapport au passé, ils sont au contraire de "grands blessés de la modernité", en train de livrer leur dernier combat contre l'oubli. Il faut lire dans ce kaléidoscope de l'étrange, dans ces *genius loci*, non point des "figures imposées" du genre, mais bien plutôt, comme *Kyôka* l'exprime lui-même, une "matérialisation de la sensibilité" de l'auteur²⁶. La magie qui anime ces pages tient aussi d'une espèce de sorcellerie verbale, de croyance presque animiste au pouvoir des mots. Celle-ci se manifeste au travers d'une langue qui joue sans arrêt, comme au bord du vertige, rassemblant des quatre coins de l'horizon et de l'histoire ce charroi de mots où se lisent les diverses stratifications de la langue japonaise. En cette période de transition dans laquelle il écrit, son style oscille entre un asianisme fait de détails, d'objets singuliers, de vêtements, de grain d'étoffes, et un atticisme où, dans l'usage des périodes et la maîtrise des figures et des tours, ressuscite l'ancienne majesté de la langue littéraire japonaise.

"Il n'est pas d'auteur qui aux ères de Meiji et Taishô ait utilisé au degré de *Kyôka* la langue parlée, la langue classique, le vocabulaire de la prose et de la poésie chinoises anciennes et bien d'autres mots encore. Mais il y a plus encore, s'il nous

²⁵ Cf. l'ouvrage sous la direction de SATAKE Akihiro, *Ten no hashi, chi no hashi* (Ponts du ciel, ponts de la terre), Tôkyô, éd. Fukuinkan, 1991, pp. 152-193.

²⁶ Cf. le texte intitulé *Yo no taido* (Mon attitude), in *Kyôka zenshû*, op. cit., Vol. XXVIII, pp. 693-698.

fallait chercher quelque objet de comparaison, il n'y aurait sans doute que les génies de l'époque de Muromachi qui composèrent les récitatifs des nô²⁷.

AKUTAGAWA Ryûnosuke saluait ainsi le style de Kyôka qui faisait de lui un "archange du fantastique". C'est sa manière d'écrire unique qui donne à ses oeuvres un charme auquel le temps qui passe n'enlève rien. Le choix de rythmes et d'échos, de formes d'écriture qui survivent dans la mémoire et la tradition, constituent autant de signes de ce dialogue que Kyôka, au fil de sa plume, poursuit, dans la suite des siècles, avec ces maîtres qu'il admire et cette langue japonaise qu'il voudrait porter à sa plus haute perfection. La mélodie, l'écume des mots, tels sont les éléments indispensables de son écriture. "Même dans la prose, il faut que le son sache tenir tête au sens, on n'est pas écrivain sans avoir le sentiment que le son vient lester le sens, et que le poids dont il est ainsi doté peut l'entraîner légitimement, à l'occasion dans de singulières excursions centrifuges"²⁸. Ainsi, les sangsues qui hantent les bois dans le récit et dont le nombre fait redouter au narrateur une horrible mort, sont-elles évoquées en ces termes :

"Ces terribles sangsues des montagnes, depuis les temps reculés de l'Age des Dieux, ont ici établi leur repaire, elles attendent que viennent les hommes et dans la longueur des temps, quand elles auront bu, ô combien de litres !, de leur sang, elles seront satisfaites ; à ce moment toutes sans exception le vomiront et, à cause de lui, la terre se dissoudra et les montagnes se changeront en d'immenses marais de sanies et de boue ; en même temps les grands arbres de ces parages où ne parvient jamais la lumière du jour, où la ténèbre règne à midi, se transformeront en sangsues, cela ne fait pas l'ombre d'un doute"²⁹.

此の恐しい山蛭は神代の古から此處に屯をして居て、人の来るのを待ちつけて、永い久しい間に何の位何斛かの血を吸ふと、其處でこの蟲の望が叶ふ、其の時はありつたけの蛭が不殘吸つただけの人間の血を吐出すと、其がために土がとけて山一ツ一面に血と泥との大沼にかはるであらう、其と同時に此處に日の

²⁷ Cf. *Akutagawa Ryûnosuke zenshû*, Tôkyô, éd. Iwanami shoten, 3e éd., 1978, Vol. VII.

²⁸ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, éd. José Corti, 1980, p. 148.

²⁹ Cf. *Kyôka zenshû*, *op. cit.*, Vol. V, pp. 594-595.

L'ERMITE DU MONT KÔYA

光を遮つて晝もなほ暗い大木が切々に一ツ一ツ蛭になつて了ふのに相違ないと、いや、全くの事で。

Cette peinture digne des cauchemars d'un Jérôme Bosch est une illustration, parmi d'autres, du refus de Kyôka d'accepter la sensibilité dominante de son époque. Sa vision est celle d'un humaniste, au sens du mot latin tardif *humanitas*, refusant l'autorité pour lui préférer la tradition. Le choix du fantastique lui permet de reprendre plusieurs des éléments d'un art d'écrire qui unirait sans les opposer les diverses composantes de l'esthétique japonaise.

Parmi celles-ci, il est une figure sur laquelle on ne saurait faire silence : celle de la femme.

"Ah, combien de temps s'écoula donc ainsi entre rêve et réalité, enfoui avec douceur dans la tiédeur de cette fleur aux parfums étranges et capiteux ? Mes pieds, mes hanches, mes mains, mes épaules, puis ma tête furent recouverts ; alors, en un sursaut je tombai à la renverse sur une pierre et allongeai mes pieds dans l'onde. J'étais sur le point de basculer quand la main de cette femme, de derrière mon dos, passa par dessus mes épaules et me pressa contre sa poitrine ; je m'y accrochai ferme"³⁰.

さあ、然うやつて何時の間にやら現とも無しに、慙う、其の不思議な、結構な薫のする暖い花の中へ柔かに包まれて、足、腰、手、肩、頸から次第に天窓まで一面に被つたから吃驚、石に尻餅を搗いて、足を水の中に投げ出したから落ちたと思ふ途端に、女の手が背後から肩越しに胸をおさへたので確りつかまつた。

Il y a chez les héroïnes de Kyôka plusieurs caractéristiques qui rappellent, par leurs vénéneuses et troublantes efflorescences, les "belles dames sans merci" du Romantisme et de la décadence occidentale. Privé de sa mère dans ses plus jeunes années, Kyôka, comme Edgar Allan Poe, conçut toute sa vie une esthétique où l'érotisme et la mort se mêlaient à la compassion ; à l'image de cette magicienne parmi les monts qui laissera s'échapper l'ermite au coeur pur. Beauté ténébreuse qui est vie et mort, mère et vierge, érotisme et pureté. De ces gestes qui attirent les héros dans les rets de la passion,

³⁰ *Idem*, Vol. V, p. 613.

ceux-ci retirent en un même geste et nectar et poison³¹. L'esthétique de Kyôka combine ainsi les deux extrêmes, celui de la femme fatale du décadentisme européen, fantôme qui ne se sépare jamais de ses appas, et celui de la mère aimante et consolante, vers laquelle s'envolent les âmes.

“Aux yeux égarés d' Akira la suie se reflétait comme une fleur répandant son parfum, les toiles d'araignée laissaient flotter d'ineffables effluves à son coeur palpitant, le monde en son entier avait rétréci à cette chambre, mais celle-ci lui semblait plus vaste que les océans, tantôt un pavillon de perles et d'ors, tantôt un palais, et, apercevant la pièce du fond, il s'agenouillait et se prosternait pour adorer celle qu'il prenait pour la déesse du chant”³².

明さんの迷つた目には、煤も香を吐く花かと映り、蜘蛛の巣は名香の薫が靡く、と心時めき、此世の一切を一室に縮めて、而して、海よりも尚廣い、金銀珠玉の御殿とも、宮とも見えて、令室を一目見ると、唄の女神と思ひ崇めて、跪き、伏拜む。

Il y a chez Kyôka un éternel féminin qui est une union du beau et du triste, idéal d'une beauté romantique à laquelle il donnera sa plus complète expression. Figures de dévotion et de mort, les femmes sont au fil de toute son oeuvre le symbole et l'essence de ses conceptions du Beau. Ses écrits sont, pour la génération des “Modernes”, invitation à un examen de conscience. Son art, mieux que nul autre, met en évidence les contradictions du langage et les conventions de tous ordres dont il est porteur. Son influence souterraine, comme ses fantômes qu'il aimait à décrire, s'est faite parce que au-delà des “modes” et des “mots d'ordre”, il a su rappeler que les formes littéraires n'existaient que dans la mémoire des siècles, dans la conversation des vivants et des morts. C'est ce consentement unanime du goût qui seul donne aux oeuvres leur lustre et leur mérite. Dans une société qui se voulait amnésique et veuve de ses traditions, comme un *lamento* dans une symphonie de Mahler, sa voix prend une force plus vive encore. Il s'en alla tel l'ermite à la fin du récit :

³¹ Keats dans sa célèbre *Ode to melancholy* définit cette vision de la femme en ces termes “ She dwells with Beauty-Beauty that must die;/ And Joy whose hand is ever at his lips/Bidding adieu, and aching Pleasure nigh/Turning to poison while the bee-mouth sips.”

³² Cf. *Kusa meikyû* (Labyrinthe d'herbes), in *Kyôka zenshû*, op. cit., Vol. XI, p. 326

L'ERMITE DU MONT KÔYA

“L’ermite du Mont Kôya ne me prodigua aucune leçon particulière quant à cette histoire ; le lendemain matin nos chemins se séparaient, et, alors que dans la tristesse des adieux, je le regardais attaquer l’ascension des monts enneigés, sa silhouette s’élevant à chaque pas sur la pente, dans le tourbillon des flocons de neige, paraissait s’en aller juchée sur les nuages”³³.

高野聖は此のことについて、敢て別に註して教を與へはしなかつたが、翌朝杖を分つて、雪中山越にかゝるのを、名残惜しく見送ると、ちらちらと雪の降るなかを次第に高く坂道を上る聖の姿、恰も雲に駕して行くやうに見えたのである。

³³ Cf. *Kyôka zenshû*, *op. cit.*, Vol. V, p. 651.