

Memoirs of the Faculty of Engineering and Design  
Kyoto Institute of Technology 51 (March, 2003)

## TROIS HORIZONS DE LECTURE<sup>1</sup> DU ROMAN *LES FEUX*<sup>2</sup>

D'après deux articles de l'écrivain Ôoka Shôhei<sup>3</sup> :

« Les Intentions poursuivies dans *Les Feux* »<sup>4</sup>

« L'influence de la littérature française dans *Les Feux* »<sup>5</sup>

Julie Brock

### RESUME

Nous concentrerons d'abord notre attention sur le nouvel éclairage que nous apportent sur le roman les deux articles que nous avons traduits<sup>6</sup>. La méthode sera celle de la critique d'esthétique : procédant par une analyse systématique des thèmes pour essayer de comprendre les mécanismes de l'œuvre et de la pensée de l'auteur, nous nous attacherons d'abord à dégager les principaux motifs de cette fiction de style autobiographique. Parmi ces motifs, le thème allégorique de la croix nous semble particulièrement important, car il fait ressortir le caractère antithétique des intentions poursuivies par le romancier selon qu'il les exprime à travers la narration romanesque ou dans ses articles sur le roman.

Nous suivrons les développements de l'auteur jusqu'à sa conclusion portant sur l'ouvrage de Denis de Rougemont *L'Amour et l'Occident*<sup>7</sup>. D'après le romancier, cet ouvrage contient « toutes les clés » nécessaires pour comprendre l'ensemble de son œuvre<sup>8</sup>. Affirmant sa filiation à une foi chrétienne issue de la tradition hérétique, il ajoute qu'à son avis, la religion chrétienne, reçue et pratiquée au Japon par des Japonais, ne peut être interprétée autrement que sous la perspective hérétique décrite par Rougemont<sup>9</sup>.

C'est ici que se pose le problème de la méthodologie critique. Il n'est pas question de contredire l'auteur : celui-ci est libre de penser et de croire ce qu'il veut. Mais la méthodologie que nous employons nous impose une condition : celle d'interroger toujours et seulement l'œuvre elle-même pour y découvrir d'éventuels indices d'une théorie sous-jacente. Or, il n'existe dans le roman aucun élément qui nous permettrait de comparer objectivement l'hérétisme d'Ôoka Shôhei et celui des cathares traités par Denis de Rougemont. Par ce motif, nous ne développerons pas la piste de l'hérétisme au-delà des aspects dévoilés par l'auteur. Nous en retiendrons seulement l'idée que ce dernier semble à la recherche d'une « clé » pour expliquer son œuvre — et peut-être pour s'expliquer à lui-même —, pourquoi elle lui laisse un sentiment d'insuffisance et de regrets<sup>10</sup>.

C'est donc à l'intérieur de l'œuvre que nous rechercherons cette « clé » : remarquant l'image récurrente des « feux » — ou plus exactement des fumées — qui jalonnent le roman et lui donnent son titre, nous soulignerons par ailleurs l'occurrence des fumées dans l'autobiographie de l'auteur<sup>11</sup> pour montrer que l'image des feux obsède le romancier depuis son enfance, lui procurant un

sentiment de peur qui va jusqu'au vertige. Enfin, un poème de Verlaine<sup>12</sup> cité dans « Les Influences de la littérature française » nous fournira un éclairage décisif. En effet, le romancier se réfère à l'Ancien Testament pour l'explication de ce poème de Verlaine : on y trouve dans les feux — les braises, les cendres et les charbons ardents — le symbole de la colère divine, de la pénitence et du châtement.

## INTRODUCTION

### *Le romancier, le conférencier et les lecteurs fantômes*

Le roman d'Ôoka Shôhei *Les Feux*<sup>13</sup> nous avait intéressée dès la première lecture pour différentes raisons qui ont motivé notre choix concernant la traduction. D'abord, c'est un roman sur la guerre, et plus exactement sur l'actualité de la guerre : une circonstance dans laquelle un homme peut se retrouver parfaitement seul. Ce degré de solitude que l'on retrouve chez Abe Kôbô 安部公房<sup>14</sup>, mais aussi Dostoïevski ou Edgar A. Poe<sup>15</sup>, nous intéresse particulièrement, car il permet de sonder les profondeurs de l'être humain considéré hors des liens habituels avec les autres. On dira que cette solitude n'existe pas « dans la réalité ». Mais au degré de l'intention, c'est néanmoins à ce degré de solitude que l'auteur cherche à se transporter pour le décrire. Le simple fait qu'il forme cette hypothèse démontre qu'il existe, ne serait-ce que dans un domaine idéal, un tel degré de solitude que la conscience n'atteint rien d'autre qu'elle-même dans le champ déserté des relations humaines.

Abe Kôbô décrit principalement le même phénomène : qu'il disparaisse entre les dunes de sable comme dans *La Femme des sables*<sup>16</sup> ou que son visage soit enseveli sous des chéloïdes comme dans *La Face d'un autre*<sup>17</sup>, ses personnages sont produits d'une soustraction au sens arithmétique du terme : ils comptent comme un de moins dans la société. Le personnage des *Feux*<sup>18</sup>, comparable en cela à ceux d'Abe Kôbô est pareillement « perdu de vue » par les autres, ne réapparaissant que par intermittences pour s'évanouir dans la nature tout aussitôt. Ainsi, c'est dans ce qu'on pourrait appeler un « angle mort » du paysage qu'Ôoka Shôhei installe son regard pour observer et décrire la transformation qui s'opère dans un homme entre le moment où il disparaît comme par évaporation et celui où il ressurgit de l'autre côté des barrières que nous appelons « réalité ».

Dans les conditions les plus ultimes de la survie, lorsque l'humanité a sombré dans « le cannibalisme et la prostitution »<sup>19</sup>, alors le personnage prend conscience d'être le seul survivant d'une espèce disparue, et la question humaine se pose avec acuité. Elle trouve chez Ôoka Shôhei des accents spirituels : existe-t-il un Dieu, une Providence, une preuve, un témoignage, quelque signe probant d'un destin proprement humain ? La réponse est évidemment contenue dans la question. Du moins, c'est ce que nous pensions au terme de la première lecture, qui nous avait convaincue d'avoir affaire — chose assez rare au Japon — à un écrivain chrétien.

Sans doute est-il sincère lorsqu'il déclare, dans les deux articles que nous présentons ici, vouloir faire la lumière sur les aspects irrésolus de l'œuvre. Ses réflexions, ses commentaires,

ses annotations nous permettront de découvrir objectivement le terreau dans lequel l'imagination plonge ses racines, les sources auxquelles elle s'alimente. C'est assurément ce « terrain de connaissance » qui fait l'objet du présent commentaire. Mais avant d'en venir à l'inventaire, disons tout de suite que si son analyse méthodique permet d'établir notre compréhension de l'œuvre sur des bases plus larges et plus précises, néanmoins elle n'apporte pas cette impression de vérité fulgurante que l'on ne trouve que dans le roman : peut-être justement, parce que certains aspects de l'écriture ont échappé à l'auteur, et parce qu'il en était inconscient. Les raisons pour lesquelles il a ressenti le désir de s'exprimer sur les aspects inconscients de l'œuvre et de rechercher dans des livres la source de ses souvenirs sont une sorte d'insatisfaction, un constat d'insuffisance. Mais ce sont peut-être les mêmes raisons pour lesquelles le roman existe, porteur d'une vérité qui n'est pas dans les livres mais uniquement dans *celui-ci*. Autrement dit, ce que l'auteur ressent comme un « manque » est justement ce que nous, lecteur, ressentons au contraire comme un aspect révélateur de l'œuvre : un trait de lumière, un éclairage porté sur les zones inconnues de notre propre mémoire. Si nous avons été à la place de ce personnage, qu'aurions-nous fait ? que nous serait-il arrivé ? comment aurions-nous réagi ? A ces questions le personnage romanesque apporte une réponse. Le personnage, soulignons-le, car le romancier s'efface une fois que le roman est dans les mains du lecteur. Il n'est plus alors cette conscience qui se projette à travers la végétation de Leyte à la recherche d'elle-même, en quête de son passé, de son histoire, afin d'en retrouver la trace et de la conserver. Cette conscience, qui était libre de se diriger vers les hommes ou vers Dieu à sa guise, la voici lourdement retombée dans le présent de la réalité sociale, lorsque l'auteur vient se présenter de lui-même au devant des lecteurs qui attendent des explications. « Comment pense un auteur de romans, comment est-ce que les idées lui viennent, quelles sont les influences qu'il reçoit ? » Avec d'autant plus de complaisance qu'il se pose apparemment lui-même ce genre de questions, il se propose de nous confier quelques secrets de fabrication du livre. Le voilà s'efforçant de nous expliquer le plan du roman, nous invitant à parcourir le même chemin, cette fois en sachant où « nous » allons et d'où « nous » venons.

« Nous » : cette marque du pluriel sous-entend une sorte de communion entre l'auteur et le groupe des auditeurs venus écouter sa conférence<sup>20</sup>. « Il est entendu, déclare Ôoka Shôhei à cette occasion, que toutes les personnes présentes ont lu *Les Feux*. » Le pluriel vient de cette hypothèse : « nous » sommes en relation les uns avec les autres par le fait que nous avons lu le même livre, et l'unité du sens que l'auteur s'appête à nous livrer — n'est-il pas à la meilleure place, le seul autorisé à exprimer la vérité « sur » l'œuvre puisque c'est lui-même qui l'a écrite ? — cette unité suppose une autre unité préalable, si évidente qu'elle est sous-entendue : l'horizon d'attente des auditeurs rassemblés après la lecture.

On vient donc, après avoir lu *Les Feux*, recueillir de la bouche de l'auteur l'explication de son roman, comme si l'auteur était habilité à lui donner un sens qui ne serait pas contenu dans le roman, comme si le roman ne suffisait pas à pourvoir à la nécessité du sens, comme si le lecteur était incapable de saisir de lui-même le sens qui lui convient. Que l'auteur fasse lui-même la critique de son propre roman suppose qu'il a émergé hors de l'œuvre. C'est ce qu'il fait en nous proposant comme une « clé » universelle de l'œuvre (de *toute* son œuvre et pas

seulement des *Feux*) la notion d'« hérétisme » puisée dans un ouvrage qui traite de l'hérétisme cathare dans la Provence du XII<sup>e</sup> siècle. Notre propos n'est pas de discuter le contenu de cette hypothèse, mais d'envisager le rapport inconscient qui se forme entre le romancier-conférencier et ses lecteurs-auditeurs à l'énoncé de cette hypothèse. La vérité est que le romancier s'adresse à une communauté de gens, qu'il en appelle à leur raison commune pour valider le sens de l'œuvre, et en particulier le caractère « hérétique » de la foi qui conduit le personnage.

Tout d'abord, cette appropriation du sens par l'auteur qui prétend nous en fournir les clés nous semble en contradiction avec la fonction essentielle du roman. Le propre du roman — et là est la création véritable de l'art ! — définit un lieu inaccessible par tout autre moyen que celui de la pure subjectivité. L'identification procède en effet d'une relation qui s'établit dans les profondeurs intimes de la conscience entre le lecteur et le personnage, et cette correspondance permet de faire exister un lieu enchanté où s'opère une fusion entre « moi » et un autre. Selon cette conception, la vérité qui se dégage de l'œuvre d'art est une fonction de la conscience humaine. Elle consiste en la faculté de croire qu'il existe un domaine de réalité où les rêves sont des réalités possibles, où l'on peut vivre le rêve d'un autre, et même, dans le cas du roman, saisir ses pensées dans l'instant où elles fusent : puisque ces pensées naissent simultanément sur la page et dans notre propre conscience.

Se laisser « prendre » par la lecture. Être soi-même — non pas le romancier qui refait le parcours de mémoire — mais le personnage qui découvre ce parcours pour la première fois. Poursuivre ce personnage et s'en servir comme guide dans une relation d'identité si parfaite que, même si le personnage n'existe pas dans la réalité, même s'il nous guide en terrain purement imaginaire, nous n'en gardons pas moins la conscience qu'il « existe » comme une part de l'expérience qu'il nous a été donnée de vivre. Cette expérience, où la conscience s'élance vers un alter ego dont elle partage la condition par la médiation du texte, nous la revendiquons à titre de lecteur. Quelle raison aurions-nous de lire des romans, si ce n'était le désir que nous ressentons de partager l'identité d'un autre, peut-être afin de vérifier qu'il est possible d'être compris ? Que nous importe la lecture du romancier ? Si ce dernier était encore vivant, nous lui dirions que les chemins de la liberté, pour le lecteur, passent par la fiction elle-même. Que le lecteur du roman ne s'identifie pas à une raison pseudo-universelle, rationnelle ou scientifique, que sa raison est plutôt dans la relation toute particulière, singulière et unique, qui l'unit avec le personnage : un autre individu qui lui ressemble parce que justement, ils sont tous les deux uniques, irrationnels, porteurs des passions, des mêmes angoisses, des mêmes désirs.

Imperceptiblement, l'explication d'Ôoka a pesé sur notre propre lecture comme un jugement, comme une censure : le personnage, qui était un individu sincère vis-à-vis de lui-même dans la solitude, est devenu un sujet ambigu : un « je » que l'auteur confond avec lui-même tout en marquant une distance, la marque dissimulée d'un « nous » reflétant une existence dualisée, dont on ne saura pas très bien en fin de compte quelle part revient au narrateur et quelle au romancier. Sous l'éclairage écrasant de la salle de conférence, les lecteurs-auditeurs apparaissent comme des fantômes dans le clair-obscur. Les « insuffisances » et les « regrets » avoués par l'auteur le ramènent ainsi dans les chemins battus, connus de chacun, reconnus de tous, balisés par cette lumière blafarde émanant des visages des lecteurs explicitement

comparés à des fantômes.

Si encore son intention était de nous conduire plus loin que le personnage ! Mais il est convaincu que l'expérience se vérifie par la répétition sans fin des mêmes parcours. S'il y avait quelque chose de japonais dans cette attitude, ce serait bien dans cette accumulation de jalons, d'indices, de repères, témoignant d'une volonté de baliser les chemins, fussent-ils ceux de la liberté<sup>21</sup>.

En dernière hypothèse, il ressort des analyses du romancier une sorte de confirmation de la peine d'internement infligée à son personnage. Non seulement à cause de son péché d'orgueil, mais parce que ce péché procède d'une conception « hérétique » de la foi et du Dieu chrétiens. Malgré sa volonté déclarée de « tout » dire sur le roman, on a l'impression que le romancier dissimule une vérité essentielle dans cette accusation qui demeure assez hermétique, — et dont on peut se demander si, par son hermétisme même : comme si la chose était entendue de tous les lecteurs-auditeurs, elle n'est pas une manière de refermer la porte de l'asile sur le personnage dont le péché symbolise l'arrogance, l'orgueil, le non-respect de la collectivité — toutes choses que l'on peut reprocher au christianisme occidental vu du Japon. C'est d'ailleurs dans le manque d'explicitation que nous formulons l'essentiel de notre critique à l'égard de ces articles d'Ôoka Shôhei : alors que *Les Feux* ne laisse aucune échappatoire au sentiment de mauvaise conscience qui s'attache à l'enfer des relations humaines — enfer auquel le lecteur est bien forcé de croire en lisant ce roman qui est aussi un témoignage sur la guerre —, en revanche les articles du romancier s'adressent à une assemblée civile, paisible et responsable, dont la conscience qu'elle a de l'unité d'elle-même est justement la barrière contre la folie : l'« orthodoxie » d'une cause entendue collectivement est un mur dressé contre l'hérétisme du sujet qui finalement se condamne lui-même à l'isolement en se prétendant unique et singulier aux yeux d'une divinité elle-même orgueilleuse parce que sélective.

Le rempart de l'orthodoxie nous semble bien symbolisé dans l'horizon d'attente du public dont Ôoka Shôhei présuppose l'unité dans la pénombre qui fait ressortir les visages comme autant de taches blanches. Se croyant obligé d'aviser son lecteur du sens qu'il convient de donner à cette œuvre, il ne fait au contraire, à notre avis, que porter de l'ombre sur les lieux mêmes que le roman veut éclairer. La condition de sa critique étant de réunir « toutes les lectures possibles » dans un seul horizon de lecture qui est le sien, cette condition a déterminé la nôtre. L'objectif de cette étude est d'inverser l'éclairage : les multiples lecteurs, quelles que soient leurs convictions et le degré d'« orthodoxie » qu'il y attachent, retrouveront leur liberté d'interprétation si le romancier passe dans l'ombre. Ou pour nous exprimer de manière plus conceptuelle : en démontrant que l'unité d'horizon est une barrière idéologique, nous tâcherons de montrer au moins qu'il existe plusieurs idéologies possibles. C'est à localiser, cibler, reconnaître ces barrières que s'attache notre critique, visant à démontrer la multiplicité des horizons, afin de restituer au lecteur ce qui lui appartient en propre : sur le chemin de sa liberté à lui, la découverte d'un passage entre le moment de la mort du personnage (symbolisée par l'oubli) et celui où il renaîtra des cendres sous l'aspect d'un écrivain rédigeant ses mémoires.

Grâce à Dieu, — c'est le cas de le dire ! — une correspondance s'installe entre le soldat Tamura et l'auteur autobiographique Ôoka Shôhei. Nous essaierons de mettre en pratique une méthode de lecture basée sur la contradiction initiale de ces deux personnages, de ces deux identités qui se chevauchent, se superposent dans les détails du récit, au point de se confondre parfois, et qui se divisent au moment de l'initiation : arrivé près des feux, Tamura se dépouille de l'uniforme du soldat. Il devient un homme sans souvenirs, sans illusions. La naissance de l'écrivain procède du dépouillement complet de ce personnage ainsi mis en demeure de « continuer à vivre après la mort ». Répondre à cette injonction est le principal motif de ce roman conçu comme une quête d'humanité.

La quête initiatique du personnage se conclut par le sacrifice, — on pourrait presque dire l'immolation — du soldat qui finit capturé par ses ennemis. Bourreau devenu victime, il abandonne aux autres le choix de son destin, lequel réside dans un asile d'aliénés. Supposons que l'auteur appelle « hérétisme » l'idée d'une subjectivité exclusive entre l'homme et Dieu, il règle ainsi son compte à la divinité qui inspire à l'homme la crainte du jugement face à la mort. Loin de l'asile d'aliénés, le romancier se retourne en direction des autres. Il se situe implicitement dans une réalité que nous pourrions dénommer « orthodoxe », puisqu'il se complaît dans un examen quasiment clinique de l'hérétisme du soldat Tamura. On voit que l'« hérétisme » relève principalement d'une perversion — au sens psychanalytique du terme — de la quête du soldat Tamura vers le salut. Le souvenir nécessaire au soldat pour effectuer sa transmutation dans la peau du narrateur, ce souvenir repose sur une relation exclusive de sa personne avec Dieu. Mais l'efficace du souvenir ne se ressent que du roman autobiographique, car pour ce qui est de l'écrivain Ôoka Shôhei en personne, avec un recul de plusieurs années, il est susceptible d'adopter le point de vue des lecteurs pour dénommer « hérétique » le chemin du soldat vers la croix et ses interprétations des versets bibliques, au profit d'une « orthodoxie » d'autant plus consensuelle qu'elle n'a même pas besoin d'être nommée. C'est à cette notion implicite d'« orthodoxie » obtenue par l'amalgame des lecteurs fantômes que nous avons réagi en voulant montrer que l'hérétisme — le sujet perverti par le caractère exclusif de sa relation avec Dieu — relève d'une conception implicite de l'orthodoxie en vigueur dans la salle, et dans un silence qui en démontre la parfaite évidence, jugeant que le salut d'un seul est inséparable du salut de tous.

#### *Note sur la méthode*

Cette étude s'appuie sur les méthodes de la critique d'esthétique, mises au jour au lendemain de la Seconde Guerre mondiale en Allemagne par Benjamin et plus tard Adorno, pour ne citer que les noms les plus célèbres de ce qu'on appelle l'Ecole de Franfort, dénomination quelque peu abusive puisqu'il s'agit plutôt d'une manière de commenter, d'étudier, de réfléchir sur les problèmes de l'art et de la culture, en procédant par une « immersion » dans l'œuvre étudiée, que celle-ci soit littéraire, poétique, cinématographique, musicale ou dramatique.

Ce principe de la méthode nous paraît très précieux car il évite de tomber dans les pièges habituels de la critique, à savoir d'attribuer à l'œuvre des idées surnuméraires (qui ne figurent

pas dans le texte) et à l'auteur des pensées qui ne correspondent pas toujours avec l'intention exprimée dans le texte. En cherchant à l'intérieur de l'œuvre les solutions aux problèmes qu'elle nous pose, c'est ainsi que nous avons découvert l'image de la fumée noire qui se dégage d'une cheminée d'usine à proximité du domicile de l'auteur, alors âgé de quatre ans. Celui-ci se rappelle — et note ce souvenir dans son autobiographie — que cette fumée lui faisait terriblement peur, et que son père était sensible à cette peur. La récurrence des feux dans le roman qui porte ce titre, ainsi que le symbolisme très lourd que cette image porte dans le roman, s'attache ainsi à un souvenir d'enfance : celui d'une présence mystérieuse, étrange, monstrueuse et terrifiante, travaillant dans les soubassements de l'usine comme si c'étaient les forges de l'enfer.

Ayant ainsi posé l'origine du « foyer spirituel » des feux dans l'anecdote des fumées qui terrifièrent l'enfant Shôhei dans son enfance, il nous reste à comprendre ce qui lui faisait si peur. Sur le combustible qui alimente la peur, nous tenons la solution de l'aveu de l'auteur. Poursuivi depuis l'adolescence par un vers de Verlaine dont il ne comprenait pas exactement le sens, il va, pour ses lecteurs et auditeurs du groupe de littérature Mita, exposer minutieusement les détails d'une recherche visant à préciser le sens des mots employés par Verlaine. Rappelant tout d'abord les précédentes traductions de Tominaga Tarô et Horiguchi Daigaku, il ajoute à leur interprétation une nuance de conception biblique. En effet, il a découvert dans le Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle la définition suivante des charbons ardents : une figuration symbolique du lieu qui s'offre comme cible à la colère divine. Le feu comme une préfiguration de l'enfer semble être retenu par l'auteur comme une base solide, car il consultera sur cette question Endô Shûsaku 遠藤周作<sup>22</sup> et différents missionnaires chrétiens, pour conclure à la convergence de leurs vues et des siennes.

Que Verlaine en écrivant ce poème eût éprouvé ou non le même sentiment que celui d'Ôoka Shôhei le déchiffrant avec peine, la question nous paraît délicate. Mais peu importe ! Pour l'écrivain, les mots détiennent une propriété essentielle : la conception des charbons ardents est enveloppée dans un mysticisme qui convient à l'auteur pour exprimer son propre sentiment dans son domaine de réalité à lui. Il se détache de Verlaine au point d'omettre de citer la deuxième partie — la plus importante — du vers qui l'aura mis sur la piste d'une quête mystique. Il cite incomplètement l'auteur dont il ne précise pas le nom. Le lecteur ou le traducteur qui passera sur ce point ne relèvera pas, faute d'indices, que la fiction rejoint ici le roman autobiographique, car les feux répondent à un appel au plus profond de l'homme qui se dirige vers eux.

Les explications de l'auteur sur les intentions et les sources du roman *Les Feux* sont parfois, comme on vient de le voir, extrêmement détaillées. Il n'épargne pas au lecteur les détails de ses hésitations, de ses doutes, de ses incertitudes, de ses contradictions et de ses incohérences, ce qui rend la traduction de ces articles un peu laborieuse parfois. Dans cet écheveau d'informations, nous nous en sommes strictement tenue à l'analyse systématique des thèmes conduisant à démontrer l'hypothèse qu'un cheminement initiatique se poursuit dans le récit d'inspiration mystique.

Malgré ses ressemblances avec l'analyse littéraire, la critique d'esthétique ne poursuit pas le même objectif. Ainsi, nous pointons du doigt la conclusion de l'auteur sur *L'Amour et l'Occident* qu'il présente comme un ouvrage de référence sur l'hérétisme, et — parce qu'il se reconnaît lui-même comme un hérétique — comme un éclairage apportant toutes les clés du mystère contenu dans ses propres romans.

Cette conclusion de l'article « Les Intentions poursuivies dans *Les Feux* » nous intéresse sous l'aspect théorique, mais dans la pratique Ôoka Shôhei ne nous donne aucun moyen d'apercevoir la relation qu'il fait entre l'orthodoxie et l'hérésie. Il se déclare du côté de l'hérésie, mais il ne nous dit pas par rapport à quelle religion dominante ou à quel l'ordre établi. Comme le Japon ne possède pas la tradition de l'Église catholique, romane et apostolique, on s'interroge sur ce que pourrait être une « tradition ayant valeur d'orthodoxie ». Nous la découvrons dans le présupposé qui fonde la structure du roman, à savoir dans le fait même que le soldat Tamura se caractérise par l'isolement. Que ce soit au degré de la fiction, de l'imagination ou du roman, le sujet demeure immuablement exclu de la réalité vécue en-dehors du roman. Tandis que le narrateur se morfond dans un asile psychiatrique, le romancier Ôoka fait un pas au-devant des lecteurs pour leur exprimer la différence qui existe entre lui et l'ancien soldat qui demeure à jamais enfermé, isolé et exclu. Le romancier, lui, est libre de venir au-devant de ses lecteurs. Il emploie cette liberté à leur présenter l'ouvrage de Denis de Rougemont comme une clé permettant d'ouvrir toutes les portes de l'œuvre, et se comportant comme un juge face au soldat Tamura, condamne celui-ci pour l'égoïsme, l'orgueil et l'impudence de sa foi soi-disant chrétienne. Nous nous demandons si cette condamnation ne traduit pas justement le principe de l'orthodoxie au Japon. S'il est vrai que les principes de la foi et de la spiritualité japonaises sont difficiles à mettre au jour en raison d'un syncrétisme des religions, des mysticismes et des spiritualités, il est néanmoins indiscutable — d'après la connaissance la plus intime que nous avons acquise par la lecture et par l'expérience — que la collectivité refuse, avec l'individu, les défauts qui le caractérisent, à savoir justement l'orgueil, l'arrogance et l'égoïsme. Que la quête mystique du soldat le conduisent vers un Dieu unique ne se manifestant que pour le sauver, lui, est justement ce qui semble aux oreilles occidentales comme un chemin initiatique. Ne pourrait-on pas, d'ailleurs, dénommer « chemin de croix » le passage où le personnage s'engage en direction de la croix ?

Mais le romancier présente comme une hallucination les « miracles » qui se produisent au long de ce chemin. Ces miracles valent pour des inventions pures et simples de l'auteur qui forge ainsi les jalons de la progression romanesque. Au bout du compte, il confesse l'illusion contenue dans cette œuvre, et conclut en substance que c'est la société dans son ensemble — sous-entendu : non pas un Dieu — qui fonde la loi et la morale. Cette norme de la reconnaissance sociale suffit en elle-même à justifier l'exclusion du soldat Tamura, condamné à expier loin des autres les errements qu'il doit à son orgueil. Ainsi, nous nous trouvons face à une critique implicite, de la part de l'auteur, de la morale chrétienne représentée par la foi du soldat Tamura.

Nous ne nous engagerons pas plus loin dans des questions de principe, mais nous soulignons qu'une analyse d'esthétique ne peut viser son objectif qu'à travers les lignes ; elle ne



cherche qu'à montrer du doigt les tensions qui s'exercent entre la réalité et la fiction.

Pour conclure sur les matériaux employés, notre corpus se compose de divers textes et citations, à savoir — sur le même plan, c'est-à-dire sans distinction d'ordre littéraire — les romans d'Ôoka Shôhei, ses articles et son autobiographie. Tous ces documents servent d'appui à notre questionnement sur l'œuvre, comprise dans son sens le plus large, à savoir toutes les formes qui peuvent servir de support à la pensée de l'auteur.

1. 三つの期待の次元
2. *Nobi* 野火 (*Les Feux*), *Oôka Shôhei Zenshû* 大岡昇平全集 (Œuvres complètes d'Ôoka Shôhei), v. 3, op. cit.
3. *Ôoka Shôhei* 大岡昇平 1909-1988 東京生れ。京大卒。早くから小林秀雄に学び、中原中也らを知り、スタンダールに傾倒。「俘虜記」「野火」から大作「レイテ戦記」に至る戦記文学や「武蔵野夫人」「花影」などがある。
4. *Nobi no ito* 野火の意図 (*Les intentions poursuivies dans Les Feux*), *Oôka Shôhei Zenshû* 大岡昇平全集 (Œuvres Complètes d'Ôoka Shôhei) v. 14, op. cit.
5. *Nobi ni okeru furansu bungaku no eikyô*, 「野火」におけるフランス文学の影響 (*Les influences de la littérature française dans Les Feux*), *Oôka Shôhei Zenshû* 大岡昇平全集, v. 16, op. cit.
6. 「『野火』の意図」と「『野火』におけるフランス文学の影響」については筆者が翻訳し、パリ第七大学の修士論文、指導教授 Prof. Jean-Jacques Tschudin, Cécile Sakai, フランスにおける日本研究雑誌に出版予定。
7. Rougemont (Denis de) ルージュモン, *Ai ni tsuite* 愛について — エロスとアガベ —, trad. Suzuki Kenrô 鈴木健郎 et Kawamura Katsumi 川村克己, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1959.
8. 『野火』は僕の書いたものの中で、特異なもので、どうしてこういうものになったか、疑問だったのですが、最近読んだドニ・ド・ルージュモンの『恋愛と西欧』(邦訳『愛について』)の中に、『野火』と僕の他の小説、或いは僕の文学観全体を結ぶ鍵を見つけたので、以下その説を紹介して、この文章を終わりたいと思います。*Nobi no ito* 野火の意図 (*Les intentions poursuivies dans Les Feux*), op. cit., p. 190.
9. 日本へ来たキリスト教は異端になるというのが、僕の見当です。*Nobi no ito* 野火の意図 (*Les intentions poursuivies dans Les Feux*), *ibid.*, p. 190.
10. 僕が自分で一番果たさなかったことが多いと思っている作品『野火』について、これまで何も書かなかったのは、右の中村の忠告に従ったわけですが、僕はこれから一年外国へ行って来る予定です。飛行機が落ちたり、或いは交通事故で死ぬかもしれない、というのは取り越し苦労がすぎるとしても、その間にどう考えが変わるかも知れず、或いはこの作品の失敗など全然気にしないことにならないとも限らないので、未練のある今のうちに、『野火』を書きながら考えたことその他を、すっきり吐き出してしまいたいと思います。*Nobi no ito* 野火の意図 (*Les intentions poursuivies dans Les Feux*), *ibid.*, p. 173.
11. *Yônen* 幼年 (Enfance), *Ôoka Shôhei Zenshû* 大岡昇平全集 (Œuvres Complètes d'Ôoka Shôhei), *ibid.* v. 11, 1994.
12. « Ô Dieu vous m'avez blessé d'amour », Verlaine (Paul) ポール・ヴェルレーヌ, *Chie* 知恵 (Sagessc), dans ヴェルレーヌ詩集 (Recueil de poèmes de Verlaine), trad. Horiguchi

- Daigaku 堀口大学訳, Shinchôsha, 新潮社, 1995. On trouvera la texte du poème en annexe.
13. *Nobi* 野火 (Les Feux), *Oôka Shôhei Zenshû* 大岡昇平全集 (Œuvres complètes d'Ôoka Shôhei), v. 3, op. cit.
  14. Abe Kôbô 安部公房 1924-1997. Il nous semble proche d'Ôoka pour les mêmes raisons que ce dernier reconnaît vis-à-vis de Dostoïevski et d'Edgar Poe : tous ces auteurs définissent un état de conscience propre à des hommes solitaires.
  15. Dans son article portant sur les influences de la littérature française (ou plus proprement de la littérature occidentale) Ôoka Shôhei reconnaît lui-même la filiation de son œuvre avec celles de ces deux auteurs.
  16. Abe Kôbô 安部公房, *Suna no onna* 砂の女 (La Femme des sables), *Abe Kôbô Zenshû* vol. 16 安部公房全集, Shinchôsha 新潮社, 1998. Trad. française Georges Bonneau, Paris, Stock, Bibliothèque cosmopolite, 1979.
  17. Abe Kôbô 安部公房, *Tanin no kao* 他人の顔 (La Face d'un autre), *Abe Kôbô Zenshû* vol.18 安部公房全集, Shinchôsha 新潮社, 1999. Trad. Ôtani Tsunemaro et Louis Frédéric, Paris, Stock, Bibliothèque cosmopolite, 1987.
  18. *Nobi* 野火 (Les Feux), *Oôka Shôhei Zenshû* 大岡昇平全集 (Œuvres complètes d'Ôoka Shôhei), v. 3, op. cit.
  19. 男がみな人喰い人種であるように、女はみんな淫売である。 *Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.* p. 129. Les hommes sont tous des cannibales et les femmes toutes des prostituées : telle est la conclusion du narrateur des *Feux*. Telle est également l'hypothèse de ce roman.
  20. L'article sur les influences de la littérature française a en effet donné lieu à une conférence de l'auteur à l'Institut franco-japonais de Tokyô en 1971. A la demande du groupe de littérature Mita, l'auteur donna la même conférence en 1972 à l'université Keiô. Le texte fut publié la même année par cette université.
  21. Disons que l'auteur se fait involontairement le héraut d'un processus de banalisation visant à une interprétation consensuelle, d'où ressort l'idée d'« orthodoxie », en opposition avec l'« hérétisme » du personnage romanesque dont la subjectivité n'est pas conforme à la norme sociale. Il faut bien qu'il existe a priori ce consensus - établi sur les normes d'une certaine orthodoxie - pour justifier l'enfermement du personnage au motif de ses convictions hérétiques.
  22. Endô Shûsaku 遠藤周作 1923-1996 カトリック信者として日本のキリスト教受容を追求し、同伴者イエスという独自の認識を展開。

## PREMIER HORIZON

### Une fiction de style autobiographique

#### *L'intention générale*

Nous n'avons pas l'intention de revenir en détail sur le texte dont la traduction est directement accessible. Nous nous limiterons seulement à indiquer les principaux passages qui nous ont permis d'approfondir notre lecture de l'œuvre ou d'acquérir de nouvelles connaissances sur la pensée de l'auteur.

Nous apprenons tout d'abord que la rédaction des *Feux* a duré cinq longues années, depuis le moment où l'idée en est venue au romancier jusqu'à ce qu'il en ait terminé les remaniements. Un journal qu'il tenait au moment de la rédaction lui permet d'évoquer avec précision l'état d'esprit dans lequel il en a rédigé certains passages, quelles réflexions lui sont venues au cours de ce travail, et les objectifs qu'il en a dégagés au fur et à mesure. Pour aller directement à l'essentiel, soulignons que la première motivation de l'auteur se situe dans l'ordre de l'hygiène mentale : rapatrié du front, il évoque un sentiment de rupture qui l'isolait à la fois de sa famille, de ses proches, de la société en général et même de son environnement habituel<sup>1</sup>. Nous ne pensons pas nous tromper en suggérant que le motif du roman — un homme écrivant ses « mémoires » afin de guérir de son amnésie — est inspiré d'une expérience personnelle. Même si lui-même n'a pas souffert d'amnésie — ce point reste obscur dans le texte — il est fort probable que la perte de mémoire soit le vecteur essentiel du romancier qui cherche peut-être, non pas comme son personnage à retrouver les souvenirs enfuis, mais au contraire à se délivrer des souvenirs trop envahissants qui l'empêchent de jouir du moment présent. Ce travail de mémoire ne cherche à rétablir l'ordre des faits que pour soutenir un examen de conscience de la part du personnage : ce qui importe à ses yeux est un jugement moral et spirituel. « Non, il n'a pas commis de crime. Eblouissant moment de la résurrection ! »<sup>2</sup>, s'écrie Ooka Shōhei, en précisant tout de suite que cette révélation n'a rien d'autobiographique.

En cinq ans, la situation du Japon a changé. Lorsque commence la guerre de Corée, le roman n'est pas encore terminé et le romancier indique une nouvelle motivation qui n'était pas inscrite dans ses premières intentions : celle d'un militantisme contre la guerre<sup>3</sup>. C'est probablement vers la fin du roman qu'il convient de chercher des indices : nous pensons à la conclusion désabusée du personnage sur l'humanité des hommes : « tous des cannibales ! » et sur l'humanité des femmes : « toutes des putains ! »<sup>4</sup>. Nous pensons aussi, mais c'est un avis personnel, au dernier acte de la mutation spirituelle qui constitue l'essentiel de la quête du personnage en vue de se comprendre lui-même : il se revoit au milieu du carnage de la guerre, tel un ange exterminateur que Dieu aurait envoyé sur la terre afin de punir les êtres humains de leur égoïsme. Se comparant à l'archange Michel, il se charge de terrasser le dragon<sup>5</sup>. Celui-ci est bien sûr une métaphore de la guerre, mais peut-être aussi, plus profondément, une métaphore des cruautés dont les êtres humains sont capables, par un égoïsme atavique, latent

en temps ordinaires, et brutalement révélé au grand jour dans la terreur que suscite le danger. Terrasser le danger de la guerre, dans cet ordre d'idées, revient à en finir avec l'égoïsme suscité par la peur.

### *Le cycle temporel*

Le texte nous apprend une foule de détails sur les tâtonnements de l'auteur au début de la rédaction des *Feux*. Nous y découvrons comment il en vient finalement à commencer le roman sur l'image des feux de broussailles, dont le personnage cherche sans cesse à se rapprocher, et qu'il reverra par la suite comme le souvenir le plus récurrent de son errance<sup>6</sup>. Si celle-ci peut soutenir la comparaison avec une quête, l'objet de cette quête serait justement de retrouver le moment où le narrateur, au moment de l'action, s'est retrouvé près des feux. C'est là, écrit-il à la fin de ses mémoires, qu'il a été frappé d'un coup derrière la nuque par un guérillero qu'il n'avait pas vu venir, qu'il a été fait prisonnier, livré à l'armée américaine par laquelle il a été secouru et soigné. C'est là aussi qu'il a perdu la mémoire. Parmi tous les souvenirs oubliés, le dernier, l'ultime, — et celui qui lui rendra tous les autres — est donc le moment où il sera parvenu près des feux. Tout le roman est un chemin visant à retrouver ce lieu de la mémoire, et ce chemin forme une boucle puisque le narrateur commence à retrouver la mémoire lorsqu'il se souvient d'avoir aperçu des feux dans le lointain<sup>7</sup>. Il s'en rapproche à mesure que le récit progresse jusqu'au moment où il aura rejoint ce lieu. A la fin, lorsque le souvenir lui revient qu'il s'est trouvé près des feux, il peut enfin revivre la scène de l'agression dans laquelle il avait justement perdu la mémoire. Ainsi la quête se conclut dans cet épisode où le temps se referme en une boucle : le temps de l'action se noue avec le temps du récit dans une suture parfaite, et cette boucle effectuant un aller-retour dans le passé constitue, pour le personnage qui réchappe ainsi de l'amnésie, la guérison attendue : le moyen de continuer à vivre même après la mort<sup>8</sup>.

Cette mort n'est pas physique. Elle indique clairement une transformation — nous évoquons plus haut une mutation spirituelle — qui commence dès la première aperception des feux et se termine une fois que le récit est écrit, la mémoire revenue. Alors, la question est éclaircie de savoir ce qui attirait l'attention du personnage, depuis le début de son errance, en direction des feux. Les feux constituent par conséquent une marque du destin. Pour le moins ils exercent une force irrésistible qui conduira le personnage en direction d'un but, transformera son errance en une quête, et déterminera l'objet des réflexions auxquelles se livre principalement l'auteur. La détermination de cet objet, nous y voyons le mobile profond du roman aussi bien que du récit qu'il contient, la raison d'être de cette fiction de style autobiographique.

### *Une refiguration du temps*

Nous observons deux lignes temporelles distinctes, selon que nous adoptons le point de vue du romancier ou celui du narrateur. Mais nous notons également la coïncidence qui réunit au même moment, sur le même lieu symbolisé par les feux, la « mort » du personnage (sa perte de mémoire) et la « résurrection » du romancier (dont l'objectif est de rompre avec le sentiment de « rupture » avec les autres). Les deux temporalités, qui étaient parallèles, se rejoignent sur

ce point où la vie et la mort se manifestent simultanément. Cette concordance impossible est pourtant une réalité dans l'ordre du voyage intérieur où nous conduit le romancier : c'est justement à prendre conscience d'une réalité impossible qu'il nous convie à travers la pratique romanesque conçue comme un voyage dans la conscience d'un « troisième homme » : le personnage. De ce troisième degré ressort un point de vue unique produit de la synthèse du romancier et de son double qui écrit.

Que l'impossible soit devenu vrai, ce point de vue est purement imaginaire. Mais ce degré imaginaire découvre sa réalité dans l'existence du personnage conçu comme sujet de l'action proprement dite. A ce degré, le sujet n'écrit pas, il n'a pas conscience de marcher vers un but. Sa marche est une errance, et sa conscience est absorbée dans les incertitudes et les tourments — symbolisés par l'errance — qui précèdent la mort. Soulignons au passage que ce degré est aussi celui du lecteur : dans la « marche » du livre, celui-ci est obligé de suivre cette quête inconsciente à travers un paysage inconnu, dont il serait vain de s'efforcer à déchiffrer le plan. Mais retenons avant tout que la dualité du romancier et du narrateur se résoud dans l'unité du sujet proprement dit.

L'impression de vérité qui se dégage de l'œuvre romanesque provient de cette construction en miroir. Jusqu'alors retenu dans les zones obscures d'une mémoire défaillante, le sujet se délivre à travers l'écriture des mémoires : au degré de la narration, la délivrance est une manifestation du souvenir revenu. Mais au degré du roman, le même souvenir est justement ce que l'auteur dissimule jusqu'à la conclusion où le pseudo récit autobiographique se termine en même temps que le roman. On voit que le romancier opère comme un prestidigitateur : il dissimule quelque chose dans sa manche et va le ressortir pour conclure le roman. Le « quelque chose » qu'il dissimule est un souvenir. C'est une fraction du temps, un moment dont l'oubli justifie le roman.

A la conclusion du livre, on s'aperçoit que l'amnésie était un artifice romanesque, un moyen ne visant qu'à faire tomber la nuit afin de faire revenir le jour. (Les métaphores de la nuit et du jour ne sont pas dans le roman. Nous aussi, commentateurs de l'œuvre, devons bien recourir à des artifices pour expliciter le procédé d'opposition qui fonde le mécanisme de l'œuvre.) Cependant, de l'aveu même du romancier, les supposées « mémoires » du narrateur sont nées de ses propres souvenirs. Ainsi, le dédoublement du romancier procède d'une division de la conscience, permettant de faire passer ses propres souvenirs dans la mémoire d'un « autre ». Creusant un trou dans la mémoire du narrateur, le romancier remplit ce trou en y mettant les souvenirs dont il dispose. A cette étape nous vient la réflexion suivante : si les souvenirs absents dans la mémoire de l'un sont les mêmes qui sont trop présents dans la mémoire de l'autre, alors la différence entre le romancier et le narrateur s'annule. Le souvenir et l'oubli se confondent dans la même impossibilité de revenir au temps de paix. D'où la nécessité commune au romancier et au narrateur de faire marche arrière dans le temps, afin de retrouver dans le passé un aiguillage qui pourrait les faire revenir dans le présent.

Dans un roman qui pose avec cette acuité le problème du temps, il n'est pas étonnant de trouver au passage une critique de la théorie bergsonnienne. En effet, si Bergson propose une

conception de la temporalité comme un mouvement linéaire et ininterrompu, on trouve ici l'exemple d'une existence marquée par la rupture. Symbolisée par la division du romancier et de son double, la rupture s'exprime en terme d'altérité. Voyons comment cette altérité se résoud : entre le moment où le personnage aperçoit les feux et celui où il sera parvenu auprès d'eux, une distance est franchie du « lointain » au « proche ». Ce rapprochement géographique correspond à la durée du roman. La narration s'installe dans ce rapprochement ; elle définit un espace nécessaire pour joindre bout à bout ces deux moments du temps séparés par une barrière : « avant » et « après » la guerre. Ainsi l'idée d'une discontinuité dans le temps constitue la raison d'être de ce roman. Mais en même temps, la première motivation du romancier est de retrouver le souvenir de l'instant où s'est produit la rupture. Cet intervalle de temps, comme un maillon manquant dans la chaîne temporelle, est précisément l'objet perdu sur le champ de bataille et retrouvé dans le champ du roman. Dans cette perspective, le romancier ne semble finalement contredire la thèse bergsonnienne que pour mieux lui donner raison<sup>9</sup>.

A la lecture de nombreuses œuvres d'après la Seconde Guerre mondiale, nous avons observé que la notion de « rupture » est employée par de nombreux auteurs. Par sa récurrence, cette notion semble même l'une des conséquences les plus universelles de la guerre sur la psychologie humaine. Que la rupture soit de l'ordre de la sensation, et que cette sensation soit douloureuse et insupportable, voilà qui est hors de doute. Que les romanciers d'après guerre, eux-mêmes victimes du syndrome dont ils sont les premiers diagnosticiens, cherchent un remède dans la nécessité de retrouver le sentiment de la continuité, et qu'ils emploient leurs propres souvenirs comme un moyen pour combler le temps qui leur a manqué, nous considérons la chose entendue. Il semble même que, plus fortes sont les souffrances de la rupture, plus impérieux se fait ressentir la nécessité de retrouver le sentiment de l'unité. Combien cette illusion est nécessaire au confort et à la paix de l'esprit, c'est ce que montre à nos yeux la littérature d'après guerre, à laquelle l'œuvre d'Ôoka ne fait pas exception.

### *Une refiguration de l'espace*

Le romancier et le narrateur, dont l'alternative se présente dans la construction en miroir, concentrent leur attention dans la même direction. Peu importe que l'histoire se déroule à Leyte ou à Mindoro : nous sommes aux Philippines, dans une période caractérisée par le débarquement américain et la débâcle de l'armée japonaise. La fiction romanesque et le récit autobiographique racontent la même histoire. L'homme dont il s'agit porte en lui-même la résolution de l'altérité, puisqu'il est l'objet unique d'un double regard. En même temps, il porte en lui le germe de l'altérité, étant destiné — sans le savoir — à devenir le futur narrateur des mémoires.

La continuité sans faille de l'expérience relatée dans le roman est fournie par l'existence des feux, et la volonté, d'abord inconsciente puis de plus en plus tendue à mesure que le personnage s'enfonce dans la végétation de l'île, de rejoindre ces feux signalant une présence humaine. Qui est l'« autre » ? La question se pose en temps de guerre, c'est-à-dire avec une cruelle obligation de méfiance<sup>10</sup> : l'être humain qui se trouve là-bas, auprès des feux, est-il ami ou ennemi, instrument de salut ou menace de mort ? Ainsi se résume la problématique du personnage qui ne

cesse de tourner autour des feux, physiquement tout autant qu'en pensée et en imagination, puisque les feux avivent le désir d'une rencontre<sup>11</sup>, et rappellent en même temps le danger de cette rencontre qui pourrait fort être la dernière.

### *Peintures d'une personnalité naufragée*

La solitude est peinte avec les couleurs du paysage : l'environnement naturel est ressenti comme une présence humaine<sup>12</sup>, explique l'auteur. Pour le personnage, l'humain personnifié par la végétation de l'île est à l'image de ses compagnons de perdition : une présence hostile et sans générosité. Son sentiment vis-à-vis de la nature ira jusqu'à la haine, mais une haine dont il est lui-même l'unique et la seule victime. Comment pourrait-il faire souffrir les montagnes et les cours d'eau ? Comment pourrait-il se venger d'une terre où ne poussent que des arbres sans fruits et de maigres racines ? Il est aussi impossible de réparer l'injustice qu'il serait vain de manifester la moindre révolte. Privé de toute possibilité de réagir aux moqueries et aux railleries de la nature — qui fait pousser les noix de coco si haut qu'un homme affaibli ne peut pas les atteindre — cette circonstance suffirait à expliquer l'indétermination du personnage, l'inhibition de ses sentiments, ses incertitudes, son égarement. Mais l'auteur cite le Tsutomu de *La Dame de Musashino*<sup>13</sup> comme un autre de ses personnages auquel il a voulu donner un caractère entièrement passif, sans autre ressource que l'inertie, c'est-à-dire la capacité de « se laisser agir »<sup>14</sup>. Ainsi souligne-t-il vigoureusement son intention de dépeindre un personnage uniquement livré à l'action extérieure. Il se réfère d'abord à Dostoïevski, qui, le premier, a défini l'homme contemporain comme un « homme sans caractère ». Il précise même de nombreux passages de Dostoïevski dans lesquels il a trouvé l'inspiration des tableaux de la solitude<sup>15</sup>.

Mais le modèle dostoïevskien s'efface : « Même si j'admets la clairvoyance et la lucidité de Dostoïevski, écrit l'auteur en substance, j'éprouve une trop grande nostalgie pour les personnages à forte personnalité que l'on rencontre chez Balzac ou Stendhal. »<sup>16</sup> Finalement, il se rend à cette évidence qu'« on ne peut pas courir deux lièvres à la fois ». Le modèle dostoïevskien s'efface encore davantage dans le rappel d'Edgar Poe, de qui *Les Aventures d'Athur Gordon Pim*<sup>17</sup> « offrent un cadre général au roman *Les Feux* »<sup>18</sup>. Afin de préciser cette ressemblance, il cite encore « Une Descente du Maëlstrom<sup>19</sup> » qu'il a lu dans son adolescence. Depuis cette époque, déclare-t-il, il avait conservé le souvenir du sentiment qui habite le naufragé dans le moment même où son bateau est pris dans un tourbillon et sur le point de s'engloutir. Plus que la peur, c'est la curiosité qui envahit le personnage, et cette curiosité, l'amenant à constater que les objets de forme plate s'enfoncent plus rapidement que les objets de forme ronde, va d'ailleurs lui apporter le salut, puisqu'il lui en viendra l'idée de quitter le navire en s'accrochant à un tonneau<sup>20</sup>.

Revenons maintenant sur la passivité qui, selon l'aveu de l'auteur, caractérise les personnages de la *Dame de Musashino* et des *Feux*. Tout d'abord, il indique clairement et explicitement que l'absence de volonté de ces personnages n'est pas une marque du hasard, mais de sa volonté à lui, de sa propre détermination en tant que romancier : il a voulu dépeindre des personnages sans volonté propre. La référence à Dostoïevski est brève et immédiatement contredite par des allusions à Stendhal et à Balzac. Par conséquent, la référence à Edgar Poe

nous semble plus significative. Nous savons que l'auteur a lu Edgar Poe dans son adolescence. Il avait donc déjà dans la tête l'idée du naufrage, et même des naufrages récurrents dans l'œuvre de Poe, lorsqu'il s'est trouvé participer à la débâcle de l'armée japonaise aux Philippines. Dans la conclusion des « Intentions », il comparera d'ailleurs la débâcle à une dérive en haute mer, à la différence près que les bateaux, en l'occurrence, sont des îles<sup>21</sup>. Nous supposons que, si *Les Aventures d'Arthur Gordon Pim* ont une résonance si forte dans les *Feux* que l'auteur lui-même éprouve le besoin de reconnaître publiquement la filiation, c'est peut-être parce qu'il aurait inconsciemment assimilé son expérience de la défaite à un naufrage. Enfin, la raison la plus subjective de cette filiation ne peut être que cette « curiosité » que l'auteur reprend à son compte et dont il forme l'attribut essentiel de son personnage<sup>22</sup>.

### *L'instrument du salut*

La passivité du personnage est donc une contrainte que s'impose l'écrivain. Il avoue cependant l'énorme difficulté qu'il éprouve à faire mouvoir des personnages sans détermination. Il en appelle à la curiosité dont témoigne Edgar Poe pour trouver une solution à l'inertie de son personnage. Sur cette base, nous formons l'hypothèse que l'inertie du personnage n'est peut-être pas une simple velléité de style que l'écrivain se serait imposé en vue de renouveler la pratique romanesque, mais une contrainte beaucoup plus fondamentale imposée par l'authenticité même du témoignage qu'il dissimule dans un roman. Ce qu'il veut exprimer sans pouvoir l'explicitier plus clairement serait peut-être une expérience qu'il aurait vécue — mais pas lui seul, d'où la nécessité du roman — comme soldat. Incorporé par une force qui domine sa propre volonté, il fait allusion à plusieurs reprises à des études qu'il aurait lues après la guerre, traitant par exemple de l'infantilisation des soldats, en particulier lorsqu'ils sont envoyés sur le front. La passivité n'est-elle pas la première qualité d'un soldat, en tout cas dans le sens où l'entend le romancier : une passivité consistant à ne jamais rien décider par soi-même et à se laisser porter par le mouvement comme un fétu emporté par la vague ? La littérature — au moins autant que la réalité militaire — lui permet de pousser cette logique jusqu'au séisme de la défaite, où les plus valides resteront encore pour un moment du côté de l'ordre et de l'organisation, tandis que les plus faibles, les malades, les blessés, devenus une charge insupportable pour la collectivité, sont jetés sans scrupule et sans ménagement hors du navire dénommé « campement » ou « hôpital » et livrés aux éléments de la nature. Ainsi lorsqu'il s'impose un personnage dépourvu de caractère, l'auteur ne fait que choisir le point de vue d'un bon soldat. Supposons celui-ci habitué à obéir aux ordres, ne faisant jamais rien de sa propre initiative, qu'advient-il de lui dans des circonstances où personne ne sera là pour lui dire ce qu'il doit faire ? Sa haine de la nature témoigne peut-être inversement de son amour pour l'organisation militaire. Privé de cette organisation, il n'est pas seulement livré à la nature hostile et abhorrée, mais à la destruction de tous les repères qui font le bon soldat. Perdant son identité d'assaillant, sa position est celle d'une proie vulnérable à tous les dangers.

Or, c'est justement le sentiment de sa vulnérabilité qui excite la curiosité du personnage. Comme le naufragé du roman d'Edgar Poe, il observe son environnement, à la recherche d'un instrument pour son salut. Il découvre alors une croix surplombant le clocher d'un village.



*Allégorie de la croix*

Cette croix apparaît dans le lointain comme un arbre mort. Mais la silhouette est trop rigide pour être celle d'un arbre. Le personnage contourne l'objet à distance, et découvre ainsi la deuxième branche qu'il n'avait pas aperçue sous l'angle initial : il s'agissait d'une croix.

Mû par une impulsion, et sans vraiment réfléchir, il décide de se diriger vers la croix. Celle-ci se dresse forcément au-dessus d'un clocher, autour de ce clocher il y a forcément des maisons, et dans ces habitations doivent forcément exister des gens. Dès le moment où il aperçoit la croix dressée vers le ciel, une double direction se fait jour, dans un sens pointant vers le ciel — siège de la puissance divine — et dans l'autre pointant en contrebas vers la terre, domicile des hommes. Qu'il se rapproche de Dieu ou qu'il se rapproche des hommes, il est clair qu'il s'attache à la croix — comme le naufragé à son tonneau (et peut-être pour les mêmes raisons, si l'on conçoit que les dieux s'enfoncent moins vite que les hommes dans les tourbillons du temps) — pour chercher le salut. Par ce mouvement, il sort de son indétermination : il part à la rencontre de « quelqu'un », Dieu ou homme, afin de ne plus être seul.

Dans le village où il débouche après sa longue course en solitaire, il n'y a que des corbeaux et des chiens. Il met un moment avant de comprendre que les taches grises qui jonchent les rues sont des cadavres. Rien que des morts ! L'instant suivant, il entre dans l'église et subit une hallucination auditive. Croyant entendre quelqu'un prononcer les mots : « De profundis », il se retourne pour chercher d'où vient cette voix. Comme il n'y a personne, il se rend compte que cette voix était la sienne. Il n'avait pas eu conscience de parler à haute voix. Le sens du « de profundis » est développé à l'aide de deux citations de la Bible :

Des profondeurs je crie vers toi, Seigneur : écoute mon appel !...<sup>23</sup>

Je lève les yeux vers la montagne : d'où viendra mon salut ?<sup>24</sup>

Les cadavres qui jonchent les rues signifient qu'il est en danger dans ce village, car s'il y revenait quelqu'un, il ne pourrait s'agir que d'un survivant, donc d'un ennemi. Pour la première fois, le personnage ressent le danger d'une mort imminente. Sans doute cette conscience le transforme-t-elle en un assassin potentiel, car lorsqu'un couple de Philippins surgira dans le presbytère, il tirera un coup de fusil sur la femme. Soulignons que le romancier se flatte d'avoir écrit les meilleures pages de son œuvre en racontant ce meurtre. La terreur communicative, amplifiée par les cris, le coup de fusil ressenti comme une détente, peut-être simplement pour faire taire ces cris : on peut en effet analyser dans cette scène le mécanisme du meurtre, et comment le cri de la victime rencontre un écho fatal, le coup de fusil qui vient terrasser la peur en réponse à la peur.

Le meurtre de la femme intervient donc juste au moment où le personnage vient de se rapprocher de la croix à la recherche du salut. La croix symbolise, après le meurtre, une charge morale que le personnage porte désormais en lui-même. Cette charge est également l'affaire du romancier. Celui-ci avoue avoir complètement perdu le fil du récit dans l'émotion que lui a

procurée la rédaction du meurtre, et confie l'énorme difficulté qu'il a éprouvée à retrouver une direction dans laquelle le roman pût retrouver son équilibre<sup>25</sup>.

Deux éléments se conjuguent dans ce passage pour donner matière à la suite du roman. Premièrement, le personnage découvre entre les lattes du plancher ce que le couple de Philippins était venu chercher dans le presbytère : une réserve de sel. La femme décédée et l'homme enfui sans demander son reste, le personnage s'empare de ce trésor qui lui sera précieux pour sa propre survie dans la période de famine qui va suivre, et aussi comme monnaie d'échange avec les compagnons qu'il rencontrera sur sa route. Deuxièmement — mais ce passage n'appartient pas à la version actuelle du roman — il découvre dans le presbytère une Bible dont il se servira comme de papier-toilette. Un peu gêné d'utiliser les Écritures pour un usage aussi prosaïque, il déchire les pages en commençant par la dernière. C'est ainsi qu'il découvre un passage de Matthieu dans le Nouveau Testament<sup>26</sup> :

Regardez les oiseaux du ciel. Qui ne sème pas ne récolte pas et ne peut mettre de provisions dans son grenier<sup>27</sup>.

Dans l'édition actuelle, ce verset demeure sous la forme allusive du titre d'un chapitre : « Les oiseaux du Ciel »<sup>28</sup>. Mais dans l'article, le romancier mentionne le verset tout entier, dont le personnage devra se souvenir lorsque le problème se présentera de manger ou non de la chair humaine.

### *Le syndicat des cannibales*

Cette expression récurrente, le romancier déclare l'avoir entendue d'un témoin. Dans le récit, le terme de syndicat suggère une association organisée, une bande, un groupe, ayant ses propres lois et fonctionnant selon une hiérarchie donnée. Rien d'étonnant à cela, puisque ces groupes sont issus de l'armée en débandade : l'ordre qui se défait d'un côté se recompose de l'autre ! Il ressort de l'article que l'auteur n'a pas été le témoin direct d'actes d'anthropophagie. D'ailleurs il reconnaît avoir usé d'artifices pour forcer la vraisemblance du récit, comme par exemple l'entrée en scène des vétérans de Nouvelle Guinée. L'auteur reconnaît que ces personnages sont complètement imaginaires ; ils servent à forcer la crédulité du lecteur qui, sans ces éléments, n'admettrait sans doute pas la réalité des scènes d'anthropophagie. Pour clore la question, il indique qu'il a seulement entendu parler de certains cas qui se seraient produits aux Philippines pendant la déroute japonaise, et que dans l'hypothèse où ces faits eussent été avérés, ils n'eussent pu se dérouler que dans les derniers mois de la déroute, lorsque plus de dix mille soldats s'étaient ralliés à Palompon, affamés, souvent blessés, et que leur nombre diminuait de jour en jour. S'il y a eu des cas d'anthropophagie, écrit-il toujours au conditionnel, ils ne peuvent avoir eu pour cadre que cette odyssée comparable aux grands naufrages de l'humanité, quel que soit le sens — propre ou figuré — que l'on donne au naufrage<sup>29</sup>.

La gradation dans l'horreur — l'anthropophagie venant au dessus du meurtre dans

l'ordre de gravité des crimes — permet à l'auteur d'établir cette double morale, qui semble d'ailleurs l'une des clés principales du livre : « J'ai tué, mais je n'ai pas mangé ! »<sup>30</sup> (sous-entendu : « de la chair humaine »). Le fait est bien connu. Pour les lecteurs japonais, *Les Feux* est le seul roman d'après guerre témoignant des actes d'anthropophagie qui se seraient commis parmi les soldats japonais aux Philippines. L'intérêt du roman réside par conséquent dans la question « A-t-on ou non le droit de manger de la chair humaine ? ». Remarquons que le romancier pose la question du côté de ceux qui n'en ont pas mangé. Il écrit que le roman aurait pris une toute autre tournure s'il avait choisi l'option contraire.

Dans la conclusion de l'article, Ôoka Shôhei se demande : Après tout, qui a dit qu'il ne faut pas tuer ? Ce sont les hommes qui en ont décidé ainsi, en se basant sur le fait que le meurtre est nuisible à la collectivité. Il en va de même pour l'anthropophagie. On en trouve des traces dans les sociétés d'une époque très ancienne, encore dépourvues de la juridiction qui caractérise une société consciente d'elle-même<sup>31</sup>, c'est-à-dire consciente que l'intérêt de chacun réside dans l'intérêt de tous<sup>32</sup>. Il conclut que si des cas d'anthropophagie peuvent se produire dans la civilisation actuelle, cela ne peut arriver que dans des situations extrêmes où la civilisation semble si éloignée qu'elle ne peut plus être considérée comme d'aucune ressource. Alors l'organisation sociale tombe en ruine, les règles morales deviennent obsolètes, les valeurs reconnues au titre de « bien » ou de « mal » s'annulent, et une nouvelle forme de « société » prend forme et consistance, dans laquelle, comme dans le monde sauvage, les prédateurs règnent sur leurs proies<sup>33</sup>.

Les lecteurs japonais seront sans doute en majorité d'accord avec cette conclusion, les lecteurs occidentaux aussi, et nous-même n'échappons pas au sentiment général. Mais ce consensus auquel nous convie le romancier s'appuie sur l'hypothèse que la société elle-même est « civilisatrice ». Autrement dit, qu'un monde sans juridiction, sans autre loi que celle du nombre et de la force du nombre, où les hommes et les femmes révèlent leur goût de la chair et du sang, qu'un tel monde est pure imagination, digne des récits extraordinaires d'Edgar Poe, à moins qu'il ne s'agisse d'une abstraction vague nous ramenant à des temps ancestraux. Cette théorie du romancier n'est pas en contradiction avec le vécu du personnage, dont l'expérience est souvent comparée à celle d'un marin pendant le naufrage. Mais rappelons la conclusion du narrateur : Les hommes sont « tous des cannibales » et les femmes « toutes des prostituées »<sup>34</sup>. L'idée d'une société civilisatrice est bien loin d'une telle conception ! Ainsi, il apparaît clairement que le romancier n'endosse pas pour son compte la conclusion du narrateur.

Le romancier n'est pas le personnage : c'est la règle de tous les romans. Aussi nous n'avons pas à reprocher au romancier son détachement sur le plan moral. Pour les besoins de l'analyse, nous soulignons seulement que romancier et narrateur ne poursuivent pas les mêmes intentions, et que, parvenus au bout de leurs œuvres respectives, ils ne cohabitent pas dans le même présent.

1. Pour exprimer le sentiment de la rupture, il utilise les mots 人間との乖離, 自然との乖離, *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), op. cit., p. 175.
2. 主人公は自分が罪を犯していなかったという発見に酔っている。「おお、輝しき復活の時！」

*Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), *ibid.*, p. 176.

3. 23年の初稿と、26年の「狂人日記」を比べて、(中略) 23年ではただ良心の問題であったのが、癡狂しなければ、良心を保てない戦争を呪うことに、焦点が合わされました。そして小説は反戦小説と受け取られたのです。*Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), *ibid.*, p. 189.
4. 男がみな人喰い人種であるように、女はみんな淫売である。*Nobi* 野火 (Les Feux), *op. cit.*, p. 129. Trad. *op. cit.* p. 193.
5. 天使というのは、主に羽を生やして遊び戯れている子供として表象されるのですが、ガブリエルとかミカエルとか、お告げに来たり、竜を退治するような大人の強い天使もいるわけでして、私の場合の天使は、竜退治の天使です。*Nobi ni okeru furansubungaku no eikyô* 「野火」におけるフランス文学の影響 (Les influences de la littérature française dans *Les Feux*, *op. cit.*, p. 502.)
6. 私はあの忘却の灰色の期間が、処々、粒を立てたように、野火の映像で占められているのを感じる。それに伴う何の感情も思考もないが、映像だけは真実である。(中略) 煙を見れば、必ずそこへ行ったのだ。*Nobi* 野火 (Les Feux), *op. cit.*, p. 131-132. Trad. *op. cit.* p. 196-198.
7. 野火の映像が浮ぶ。比島の山野に彷徨中、行く手にあがる野火があったのを思い出す。探求の感じも似ている。野火の下に行ってみると、人がいなかったのを思い出す。『「野火」の意図』に引用された日記, *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), *op. cit.*, p. 176.
8. しかし声は私の耳にすら届かない。声はなくとも、死者は生きている。個人の死というものはない。死は普遍的な事件である。死んだ後も、我々はいつも目覚めていねばならぬ。日々に決断しなければならぬ。これを全人類に知らさねばならぬ。しかしもう遅い。*Nobi* 野火 (Les Feux), *op. cit.*, p. 134. Trad. *op. cit.* p. 200.
9. しかし人間は偶然を容認することは出来ないらしい。偶然の系列、つまり永遠に堪えるほど我々の精神は強くない。出生の偶然と死の偶然の間にはさまれた我々の生活の間に、我々は意志と自称するものによって生じた少数の事件を数え、その結果我々の裡に生じた一貫したものを、性格とかわが生涯とか呼んで自ら慰めている。ほかに考えようがないからだ。*Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 127-128. Trad. *ibid.* p. 190-191.
10. それが単なる野火であるにせよ、ないにせよ、その下に燃焼物と共に比島人がいるのは明瞭であった。そして我々にとって比島人はすべて実際は敵であった。*Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p.19.
11. 野火ははじめは比島人に対する恐怖の記号であったが、食人組合より脱出後は、進んで野火を探していたのを思い出す。食人を避けたと信じながら、野火の下にいる比島人を探していたのである。*Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), *op. cit.*, p. 176.
12. 飢えた「私」にとって、自然は最早恩恵的ではなく、嘲笑的或いは敵意をもって現われる。(小説の最後の段階では、「私」は自然を憎まねばならない) *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), *ibid.*, p. 181-182.
13. Musashino Fujin, 武蔵野夫人 (La Dame de Musashino), *Oôka Shôhei Zenshû* 大岡昇平全集 (Œuvres complètes d'Oôka Shôhei), *op. cit.*, v. 3, 1994.
14. 『武蔵野夫人』にしても、最初主人公を無性格として提出しておきながら、次第に性格を与えないと人物を動かすのに不便を感じ、最後には性格形成を作品の進行とするようになる例です。*Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), *op. cit.*, p. 178.

15. ドストエフスキイ、罪と罰 Dostoievski, *Crime et Châtiment*, trad. D. Ergaz, Paris, Gallimard, Folio, mai 1999. (米川正夫訳) 平凡社, 1964 白痴 *L'Idiot*, trad. A. Mousset, Paris, Gallimard, Folio, juin 2000. (木村浩訳) 新潮社, 1970
16. 現代人が無性格であるとは、ドフトエフスキイがおいた礎石で、それは動かないと思うのですが、一方僕にはスタンダールやバルザックの性格人間に郷愁があり、結局二兎を追っても、一兎も得ないこととなります。 *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), op. cit., p. 178.
17. Edgar A. Poe, ゴオドン・ピムの物語 *Aventures d'Arthur Gordon Pim*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, Folio, 17 janvier 2000. ポオ全集 3 (谷崎精二訳) 春秋社, 1969.
18. 『野火』の全体のワクになっているのは、ポーの『ゴールドン (ゴオドン)・ピム』という長編小説です。「野火」におけるフランス文学の影響 (Les influences de la littérature française dans *Les Feux*), op. cit., p. 497.
19. Edgar A. Poe, *Une Descente du Maëlstrom*, メエルストルムの渦、ポオ全集 3 (谷崎精二訳) 春秋社, 1969.
20. (『メエルストルムの渦』について大岡昇平は次のように語っている。) 大渦に舟ごとまかれた漁夫は、助からないと覚悟してしまった時、不思議に好奇心が湧きます。舟は漏斗状に傾いた、渦巻の壁に沿って廻りながら中心部に近づいて行きますが、主人公は色々の浮遊物の間で、どういう形のものが後になるか先になるかに興味を持ちます。その結果は丸いものが平らなものよりおそいのを発見し、舟をすてて樽をかかえて、水に飛び込むことによって、渦の消滅する時間までに中心に巻きこまれずにすむのです…… *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), op. cit., p. 181.
21. こんどの太平洋戦争で離れ小島におき去られた日本兵の間に行われたのは、それが固定した舟に似ていたからでしょう。 *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), op. cit., p. 188.
22. 僕はここに「自分の絶望を見究めようという好奇心」を仮定したのですが、好奇心はポーの『メールストロームに吞まれて (メエルストルムの渦)』からヒントを得ています。(中略) この「好奇心」は中学生の時読んだ時から、不思議に印象に残っていたものです。 *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), *ibid.*, p. 188.
23. 「われ深き淵より汝を呼べり。主よねがはくはわが声をきき……」少年の時暗誦した旧約の詩句が頭の中で甦った。しかし会堂の天井に添って移行する私の眼に映る、比島の見すばらしい会堂の内部には、何も私の呼声に答えるものはなかった。 *Nobi* 野火 (*Les Feux*), op. cit., p. 60. Trad. op. cit. p. 95.
24. 「われ山にむかひて目をあぐ、わが助けはいづこより来るや」 *Nobi* 野火 (*Les Feux*), *ibid.*, p. 60. Trad. *ibid.* p. 95.
25. 「僕は自分の書いたもので、この部分 (殺人の場面) に一番自信を持っています。」「ここで人を殺したために、小説は予定のコースからはずれて、もとへ戻すのに苦しむことになりました。」 *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), *ibid.*, p. 183.
26. 新約聖書 マタイ伝第 6 章
27. 「空の鳥を見よ、播かず刈らず、倉に収めず」 *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), op. cit., p. 185.

28. 「空の鳥」 *Nobi* 野火 (*Les Feux*), op. cit., p. 104. Trad. op. cit. p. 160.
29. そこ (パロンボン) へ行っても、セブへ渡る舟はなく、一万人以上が終戦時まで、だんだん減りながら残っていて、事実食人の行われたのは、この地域のようなようです。 *Nobi no ito* 野火の意図 (*Les intentions poursuivies dans Les Feux*), op. cit., p. 185.
30. ……最後に「殺しはしたが、食べなかった。」という二重のモラルを發明出来た…… *Nobi no ito* 野火の意図 (*Les intentions poursuivies dans Les Feux*), op. cit., p. 185.
31. L'auteur écrit seulement que le meurtre est interdit car il est jugé « nuisible à la société ». (voir note suivante). Mais pour que la société juge de ce qui est bien ou mal en fonction du profit ou du dommage qu'elle en retire, il faut bien qu'elle ait conscience d'elle-même ! En termes plus généraux, il faut bien que les individus aient pris conscience d'exister « socialement » pour que leurs actes soient jugés nuisibles ou profitables à « l'ensemble ».
32. 歴史家は昔地上に食物が少なかった時、人類は喰べあったと平気で書いているくらいで、人類を猿の親戚と認めるなら、ついでに食人を人性の自然としても、少しもさしつかえはありません。それが禁止されるのは、殺人がいけないのと同じ理由で、社会に有害だからです。 *Nobi no ito* 野火の意図 (*Les intentions poursuivies dans Les Feux*), *ibid.*, p. 192.
33. こういう事態に対して、社会以外に制約があるとは考えられません。しかし戦場という、社会の外で行われる道徳は全然別でもいいはずで、そこで進んで人肉を喰うのは、むしろ解放になるのではないか。その解放の保障者として、キリストを考えられないか、ということです。 *Nobi no ito* 野火の意図 (*Les intentions poursuivies dans Les Feux*), *ibid.*, p. 192-193. (この論文では、食人と殺人は社会では禁止されていて、そこからの「解放」という概念だけを扱っている。この解放された社会の代表者をキリストにすることは、自分自身に対して異端的だと言う小説家の自由な解釈であろう。 Nous retenons ici seulement l'idée de « libération » des lois sociales qui interdisent le meurtre et l'anthropophagie, et nous laissons au romancier, - qui se dénomme lui-même hérétique - la liberté de son interprétation sur le message christique.)
34. 注16参照。