

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

TROISIEME HORIZON

Une critique du roman par le romancier

Julie Brock

Communauté du souvenir

La signification du roman s'inscrit à travers ces étapes qui conduisent le lecteur depuis le moment où le soldat est chassé du camp militaire jusqu'au moment où il sera revenu au sein de la société — si l'on ose dire, puisqu'il est enfermé dans un asile ! — . La ligne temporelle du roman accompagne le mouvement de retour du personnage qui, d'abord contraint à s'éloigner des autres, fera ensuite l'effort de se rapprocher d'eux par sa volonté propre, vecteur de force du récit aussi bien que du roman.

Le lecteur est ainsi d'abord plongé dans le domaine de la plus grande solitude, symbolisée par la nature où la végétation tient la place de l'environnement social, et aggravée par la terreur inspirée par les hommes et les femmes de rencontre, compatriotes ou étrangers : tous ennemis. Mais un fil presque imperceptible attache notre sujet à la réalité du monde social : le fil de l'écriture qui doit forcément conduire le personnage en d'autres temps où il pourra, en écrivant ses mémoires, réfléchir à son expérience passée. Ainsi le « Journal d'un fou » nous rapporte dans le présent du personnage, devenu narrateur de sa propre histoire, et le lecteur reprend pied à travers ce chapitre dans une actualité qui n'est plus celle de la guerre mais de la paix revenue. Il reconnaît d'ailleurs les marques d'un monde plus familier : le simple fait qu'il existe un asile psychiatrique est un repère indiquant une organisation sociale. Cette impression de « retour » à la réalité du monde contemporain est encore plus nette si l'on considère les deux articles du romancier comme faisant globalement partie de son œuvre¹. Nous quittons ici le domaine de l'art, de l'imagination et du roman pour entrer dans le champ du commentaire critique et d'une conception objective « sur » le roman. La nécessité du roman, dans cette perspective plus globale, serait justement de pouvoir accéder à ce moment attendu où l'on referme les pages du livre. Alors le romancier peut s'associer avec ses lecteurs dans une délibération commune et en connaissance de cause.

Une odeur de sainteté

Peut-être les horizons d'attente du lecteur divergent-ils selon que celui-ci est japonais ou occidental. En effet, nous — Occidentale — n'avions pas été particulièrement choquée, en première lecture, par les scènes que nous pourrions presque dire « annonciatrices », ni par les descriptions des « miracles » comme celui de la parole venue du ciel accompagnée d'une pluie de fleurs. Nous avons évidemment discerné le caractère hallucinatoire de tels « miracles », mais — et c'est là qu'intervient le fond culturel de la lecture — nous avons accepté le « miracle » comme une vérité pour le personnage. D'ailleurs, l'hypothèse d'une vérité purement subjective,

quelle qu'elle soit, constitue à nos yeux le fond de tous les bons romans et n'est pas discutable en soi. Mais la vérité portée par le roman appartient-elle seulement au sujet romanesque, et l'intention du romancier n'en est-elle pas une autre fonction ? Telle est la problématique posée par Ôoka Shôhei lorsqu'il revient sur son sujet pour lui attacher — hors du champ romanesque — un certain nombre d'éléments « objectifs » : extérieurs au roman parce qu'ils n'y sont pas formulés.

Dans le roman déjà, nous pouvions discerner quelques signes dévoilant le regard critique du romancier. Ainsi, le narrateur appelle « illusions » les croyances et la foi qui marquèrent son enfance, et qualifie de « méthodique » l'apprentissage qui accompagne la croissance jusqu'à l'âge adulte où cette méthode portera des fruits dénommés « épicurisme » et « rationalité ». Cependant, il semble que cette construction laborieuse qui va des premières illusions de l'enfance à la rationalité de la personnalité adulte se pulvérise dans l'expérience qui nous est relatée dans le roman au titre purement subjectif. Comment parler d'épicurisme lorsqu'on meurt de faim ? Et quel soutien peut-on attendre de la raison lorsque le monde a sombré dans le chaos ? Au moment où le sujet se rend compte que les principes du goût et de la raison ne fonctionnent plus dans une réalité nouvelle et insoupçonnée où règne le désordre, c'est justement alors que le souvenir lui revient, porté par le symbole de la croix, des « illusions » de l'enfance. Se dirigeant vers la croix sans savoir si son destin est de vivre ou de mourir, mais penchant du côté de la mort, il revient sur cette « illusion », et celle-ci apparaît désormais comme seule et unique possibilité de remplir sa brève destinée d'une signification. Arrivé au croisement le plus important de sa vie — après lequel il sera trop tard — il n'a de cesse de rechercher dans ses souvenirs les fondements d'une raison plus essentielle que la « méthode » de son adolescence.

Réduit à l'espérance de vivre encore quelques instants — et conscient que ce seront les derniers — c'est pour ainsi dire un « abrégé de la méthode » que le narrateur, — aidé par le romancier — recherche dans une compression de toutes les connaissances acquises. Les structures mentales, que l'on pourrait croire solide dans le cas d'un épicurien rationaliste, semblent avoir imploré sous le coup des émotions, et les connaissances laborieusement acquises sont pour ainsi dire pulvérisées, ne laissant sur le champ de la conscience que des bribes de poèmes, de psaumes et de paroles bibliques, comme « les oiseaux du ciel », « les lis de la vallée », etc. Dans la cosmogonie hostile du monde en guerre, seuls flottent encore à la surface de la conscience les souvenirs épars d'une éducation religieuse que le narrateur croyait avoir oubliée. Tous ces souvenirs se rassemblent autour de la croix bien visible qui lui sert de destination, et le mouvement dans lequel il s'engage — dans lequel il engage sa destinée — ce mouvement en direction de la croix se détermine dans le souvenir retrouvé de l'enfance, ou pour l'exprimer plus précisément : dans les croyances de l'enfant qu'il vient de retrouver.

Dans le temps de l'action, le narrateur est en effet une identité de l'enfant : il retrouve, en même temps que les souvenirs du catéchisme, le principe qui les rendait cohérents à ses yeux d'enfant. Il souligne d'ailleurs lui-même l'essence de ce principe : s'il tient aussi solidement à cette croix qu'il ne pourra plus en détacher son regard, c'est justement parce qu'il se souvient

de l'enfant Jésus, son héros, son ami d'enfance. Redevenu comme un enfant par une sorte de régression mentale, un symptôme bien connu, écrit-il, chez les soldats qui ont connu l'épreuve du front, il va plus loin que de la subir comme une victime : l'enfant se fait reconnaître, il montre une direction, et l'adulte découvre en lui un éclairage, une orientation, une possibilité d'agir. Entre l'enfant et lui, aucune distance ne vient s'interposer, pas même l'intervalle du récit qui se donne pour une relation fidèle, sincère et autobiographique.

L'appel de la croix, la volonté de répondre à cet appel qui vous domine, et jusqu'aux hallucinations que d'aucuns appelleraient des visions célestes, tous ces jalons contribuent au raisonnement postulant l'existence d'une justice divine et qui, poussé jusqu'à ses dernières conséquences, aboutit dans le fait que le personnage en viendra à s'identifier avec un ange, envoyé sur terre avec la mission d'exterminer le Mal. Le meurtre final est produit par l'identification du personnage avec un Dieu ulcéré, à qui il prête ses propres sentiments de colère. Ni le lecteur ni le personnage ne sauront si le meurtre a été commis ou non. En revanche, nous savons avec certitude que l'intention du personnage était d'accomplir la sentence divine. La volonté et le jugement qui le conduisent à tirer un coup de fusil constituent la réponse envoyée par Dieu, ou pour le dire en termes plus objectifs : le seul jugement possible aux yeux de l'enfant est une condamnation des hommes qui « chassent le singe ».

Ainsi la construction du roman s'inscrit-elle dans la logique infallible d'un enfant, et particulièrement d'un enfant nourri des idées humanitaristes telles que peuvent les enseigner les missionnaires chrétiens dans les écoles japonaises². Elle révèle une conception de la foi chrétienne par un auteur japonais, et le fait est assez rare pour nous intéresser au titre d'une simple curiosité. Mais ce qui constitue l'objet d'une réflexion plus profonde sera précisément la nécessité que le romancier a éprouvée par la suite de publier, de commenter, de déployer à l'usage des lecteurs les références, les outils, les motifs de son travail romanesque, et notre intérêt sera d'autant plus vif que la principale information constitue une véritable dénégation de la foi du personnage. Celle-ci est réduite au titre d'un banal symptôme de régression infantile, et le romancier nous transporte très loin du champ de bataille lorsqu'il conclut qu'après tout, les historiens n'éprouvent pas le besoin de prendre des pincettes pour mentionner que l'anthropophagie faisait partie des mœurs dans les sociétés primitives³. Il est donc inutile, conclut-il en substance, de se boucher le nez pour attester que des cas pourraient bien se produire encore aujourd'hui si les hommes venaient à manquer cruellement de nourriture⁴. On voit que l'archange Michel a repris des ailes pour s'envoler bien loin de la salle de conférence où le romancier s'applique à démonter l'appareil qu'il avait savamment construit !

La clé de l'hérétisme

L'impression que l'auteur fait marche arrière par rapport au roman n'a rien d'étonnant. Le roman, c'est-à-dire l'œuvre d'imagination, ouvre un champ de liberté extraordinaire : la conscience se projette dans les zones inconnues et peut aller aussi loin que le scripteur est capable de la suivre. Au contraire, les chemins de la critique sont déjà balisés par l'œuvre : le raisonnement, l'analyse et le commentaire suivent la réalité — que l'on ne peut indéfiniment

que relire, sans jamais la dépasser ou la devancer d'une ligne — du roman qui est déjà écrit. Par conséquent, lorsque la critique vient du romancier lui-même, il nous paraît légitime de lui demander quel besoin il éprouve — plutôt que d'écrire un nouveau roman — de revenir sur ses pas. A-t-il oublié quelque chose dans l'œuvre déjà écrite ? Que vient-il donc y rechercher ? Une clé, répond-il, qui ouvrirait les portes de toute son œuvre et en ferait communiquer toutes les parties entre elles.

Cette clé, selon lui, est façonnée par Denis de Rougemont dans sa thèse intitulée *L'Amour et l'Occident*⁵. Le romancier parle de cet ouvrage comme d'une piste fondamentale permettant de comprendre les mécanismes les plus intimes de toute son œuvre⁶. Non seulement *L'Amour et l'Occident* pourrait figurer le lieu d'accomplissement de toutes ses intentions, dans *Les Feux* aussi bien que dans tous ses autres romans, mais, ajoute l'auteur, il expliquerait même la seule intelligence possible du christianisme par les esprits japonais⁷. Remarquant par ailleurs que l'introduction à *L'Amour et l'Occident* tient lieu de conclusion dans l'article sur « Les Intentions » d'Ôoka Shôhei, nous constatons qu'il marque également le lieu d'accomplissement de cet article. Finalement, toutes les intentions de l'auteur convergent dans l'objectif de cette théorie qui, d'après le romancier, expliquerait toute son œuvre, cette découverte justifiant elle-même le présent article dont l'objet est de la faire connaître !

Après une si majestueuse introduction, le lecteur attendrait quelques explications sur la doctrine hérétique elle-même : quels seraient donc ces éléments de connaissance indispensables pour comprendre la relation des Japonais avec la religion chrétienne ? En quels termes le romancier lui-même se situe-t-il par rapport au Christ adulte ? Quelle part discerne-t-il entre le délire de son personnage et une pensée qui serait de l'ordre d'une mystique personnelle admise dans les normes sociales ? Sur toutes ces questions il ne répond pas un mot.

Ayant lu l'ouvrage de Rougemont avec le plus grand intérêt, nous en avons retenu pour l'essentiel, premièrement la conception d'une divinité consolatrice — non pas transcendante mais immanente —, deuxièmement le refus de croire à l'incarnation divine dans la personne du Christ, troisièmement l'idée que le Bien et le Mal se distribuent dans l'alternance de la lumière et des ténèbres. Répondant ainsi à ce que nous croyons être une curiosité du lecteur, nous n'irons pas plus loin dans son édification. En effet, qu'il nous suffise de remarquer une chose : s'il est effectivement tentant de rapprocher les fondements de la religion cathare avec une conception « hérético-chrétienne » japonaise, il apparaît impossible de prouver cette hypothèse. Quel rapport y aurait-elle entre les mythologies japonaise et le berceau iranien de l'hérétisme cathare ? Comment l'influence des cathares serait-elle parvenue au Japon ? Ces questions en tout cas dépassent nos compétences, comme elles dépassaient probablement aussi celles d'Ôoka Shôhei. Lorsque ce dernier voit dans la spiritualité japonaise des traits de ressemblance avec une spiritualité chrétienne « hérétique », on croit qu'il nous indique une piste, mais celle-ci ne va pas plus loin qu'une impression vague et finalement — dans l'état des connaissances actuelles — injustifiée. D'ailleurs notre auteur se montre prudent : on notera qu'il n'explicite rien, à deux détails près mentionnés dans l'article : le refus du baptême et le refus de l'Eglise, professés par le théologien japonais Uchimura Kanzô 内村鑑三⁸.

Laisant à d'autres le soin d'examiner la pertinence de cette hypothèse concernant le

caractère « hérétique » de la foi chrétienne au Japon et dans l'attente d'une démonstration convaincante, nous abandonnons à Ôoka Shôhei la découverte de cet horizon qu'il contempera tout seul. En effet, sa conclusion constitue à nos yeux le point de rupture entre le travail du critique et celui du romancier : si le créateur peut analyser son œuvre sur les bases mêmes qui participent de la création — une somme d'intuitions ou de convictions intimes — sans se soucier de les justifier, il n'en va pas de même pour le critique, dont l'objectif est justement d'élaborer un système d'analyses sur la base d'arguments démontrés.

Autrement dit, le roman ne manque pas à son objectif lorsqu'il efface les frontières de la science. Au contraire, le « manque » de vérité objective donne lieu à l'expression d'une vérité subjective, et celle-ci constitue la raison même du roman. La nécessité de l'art n'est-elle pas une force novatrice, créatrice, inventive, l'imagination seule permettant au sujet humain de découvrir une issue aux impasses où le conduisent, justement, la raison objective ? Mais lorsque l'œuvre d'imagination et la critique procèdent de la même intuition, comme Ôoka en offre ici un exemple frappant, il n'est pas étonnant de constater que la vérité romanesque soit mise en doute sans pour autant que la critique soit en mesure d'apporter une contrepartie objective. Il nous semble également que le procédé n'est pas sans danger. Car supposons qu'un lecteur familier de l'œuvre d'Ôoka Shôhei s'intéresse à la critique du romancier sur son œuvre : il lira ses articles, écouter ses conférences, et en sortira convaincu que la foi chrétienne du romancier, si elle existe, ne peut se réclamer que de la tradition hérétique du moyen âge provençal. Ôoka donne même à entendre que la tradition hérétique du christianisme s'incorpore aisément à la tradition japonaise en général. Assimilant ainsi l'hérétisme chrétien à la seule voie praticable du christianisme au Japon, il ouvre l'horizon d'un nouveau syncrétisme possible. Mais on voit combien cet horizon reste brumeux et vague.

L'orgueil noyé dans l'eau du torrent

Le mot « hérétique » ne possède pas seulement le sens historique que lui donne par exemple la tradition cathare. Dans une acception plus générale du terme, il pourrait signifier que le romancier ne se satisfait pas des croyances de son personnage, dans le sens où il ne lui reconnaît pas les fondements d'une foi « véritablement » chrétienne. Si mon personnage était chrétien, écrit-il, ce ne pourrait être que dans un sens blasphématoire et sacrilège⁹. Pour comprendre de quel blasphème il s'agit, relisons les dernières lignes des *Feux* :

Et si j'avais été frappé à la nuque par un assaillant inconnu au moment précis où mon orgueil allait me faire commettre un acte irréparable ?¹⁰

Souligné par nous, le mot « orgueil » montre bien ce que le romancier reproche à son personnage. Or, celui-ci s'enfonce dans le sentiment d'orgueil qu'il confond avec le sentiment de la foi. Voici les dernières lignes du roman :

Et si c'était par amour que Dieu avait pensé à ce coup ? ...

Et si celui qui avait frappé était le géant qui m'avait offert sa propre chair sur la colline

au soleil couchant, quand j'étais affamé ? ...

Et s'il était une réincarnation du Christ ? ...

Et si en vérité c'était pour moi seul qu'il avait été envoyé dans ces collines des Philippines ? ...

Alors, loué soit le Seigneur !¹¹

« Pour moi seul » : nous soulignons ces mots qui expriment le motif du jugement de l'auteur contre son personnage. L'« orgueil » de celui-ci consiste à se croire, seul contre tous, supporté et guidé par un Dieu dont l'existence se manifesterait individuellement et non pas collectivement —, un Dieu qui distribuerait ses grâces à chacun personnellement et non pas indistinctement à tous, un Dieu qui représenterait pour ces raisons l'essence et le garant de la personne en tant qu'individu. Cet « orgueil » constitue le fondement de la foi chrétienne manifestée par le personnage, et en même temps le défaut de cette foi dont le romancier souligne le caractère « blasphématoire » et « sacrilège ».

Ainsi, l'idée d'avoir « un Dieu pour soi tout seul » résume à la fois la démente du personnage et justifie son internement. La foi du personnage n'a de motif dans le roman que pour soutenir son caractère de folie : c'est ce qui ressort avec force des « Intentions » dans lesquelles Ôoka Shôhei se défend, à titre personnel, de croire à un Dieu pareil. Comme nous l'avons déjà mentionné au début de cette étude, le romancier conclut que la sagesse et le bon sens sont du côté de la « société » qui érige les lois en fonction de la conscience qu'elle a d'elle-même : un acte est jugé bon ou mauvais « selon qu'il est profitable ou nuisible à l'ensemble des hommes »¹².

Situé dans la conclusion des « Intentions », l'allusion est rapide, mais suffisamment claire et explicite pour justifier notre conclusion : ce qui nous avait semblé en première lecture une confession criante de vérité, justement parce qu'elle comportait l'idée essentielle — totalement subjective et donc indiscutable — d'une relation personnelle et intime avec la divinité, cela même est contesté par le romancier qui nous propose une vision profane du jugement moral en remplaçant Dieu par « la société », et en sortant la vérité de sa contexture subjective pour la placer dans le champ de la collectivité, où elle devient forcément objective puisqu'extérieure à l'individu¹³ : une vérité s'appliquant à tous puisqu'elle échappe à chacun... En résumé, le romancier condamne la foi de son personnage à cause du sentiment du péché — qu'il ressent comme un blasphème — à l'idée qu'un homme pût se croire distingué parmi les autres, élu et mandaté par la divinité. Le lecteur occidental sera plus étonné devant ce demi-tour effectué par le romancier que devant l'expression de la foi qui se dégage du roman !

Sans entrer dans le détail d'une discussion qui, là encore, dépasse nos compétences, nous nous demanderons tout de même, à la fin, pourquoi Ôoka Shôhei s'attache au christianisme au point d'en faire le motif principal des *Feux*. Est-ce uniquement pour en réfuter l'orthodoxie qu'il s'acharne à construire une pensée où le sujet se détache comme un être singulier ? Avant de quitter le Japon pour aller vivre à l'étranger pendant quelques temps, le romancier tourne son objectif en dérision : je pourrais mourir dans un accident d'avion ! Sur le ton de la

plaisanterie, il fait cependant bien comprendre à ses auditeurs et lecteurs qu'il est fort important pour lui — et même qu'il s'en fait un devoir avant de mourir — de rechercher, dans *Les Feux*, ce qu'il peut bien y avoir oublié !¹⁴

Pourquoi donc le romancier revient-il sur ce roman ? Le personnage n'est-il pas tout à fait guéri ? N'est-il pas en état de sortir de l'enfermement où il est condamné « pour cause d'amnésie » ? Et s'il demeure un aliéné bien qu'il ait recouvré la mémoire, quel pourrait être le souvenir qui compromet encore sa liberté, un souvenir si déplaisant que le romancier éprouve tant de peine à le retrouver ? Car si le narrateur a dû passer par la rédaction de ses mémoires, c'est pour faire ressurgir ce souvenir à la fin ! Et ce souvenir est au fond le même motif pour lequel le romancier se fait un devoir de revenir sur ce roman afin de s'en expliquer devant les lecteurs. Il veut dire « toute » la vérité sur le roman, mais à la conclusion de son article, il nous renvoie à une thèse bien éloignée de notre sujet, portant sur les troubadours et sur l'esprit chevaleresque dans la Provence du XII^e siècle ! En désignant au lecteur un horizon lointain, certes intéressant et sans doute même utile pour comprendre son œuvre, — puisqu'il le dit ! — en même temps le romancier donne l'impression de vouloir détourner notre attention du problème qui réside dans les intentions *du roman*, et qu'il déplace sur le plan idéologique. Ne pouvant accepter cette conclusion qui nous apparaît comme un défaut de méthodologie critique — et soulignant au passage que c'est peut-être sur ce point que le roman trouve sa limite — nous proposons de rechercher une solution plus objective à l'intérieur de l'œuvre, en utilisant les commentaires de l'auteur à titre indicatif.

Les feux comme une réminiscence inconsciente ?

Le souvenir manquant nous semble contenu dans la référence à Verlaine. En effet, nous avons montré que le vers de Verlaine fonctionne comme une amorce dans le déclenchement du délire qui conduira le personnage à se prendre pour un messager de Dieu, missionné sur la terre pour terrasser les ennemis « de Dieu », c'est-à-dire l'humanité tout entière, composée de « putains » et de « cannibales ». Mais si nous avons compris cela, c'est uniquement parce que le romancier s'en explique dans « Les Influences de la littérature française ». Si nous n'avions pas disposé de cette indication ultérieure, comment aurions-nous deviné le fonctionnement de ce mécanisme psychologique ? Et même si nous avons décelé par nous-même l'allusion à Verlaine, par quelle astuce aurions-nous pu démêler les subtilités du raisonnement — ou plutôt de l'inspiration poétique — associant les mains « qui n'ont pas travaillé » et l'idée « de les faire travailler » pour désigner les méchants à la justice divine, voire pour exécuter elles-mêmes le jugement de Dieu ? Cette association, essentielle pour la compréhension du drame psychologique — car sinon, comment expliquer le phénomène qui conduit le personnage à s'identifier à l'archange Michel ? — est volontairement omise dans le roman. Le romancier s'en explique : il n'était pas sûr de son interprétation, c'est pourquoi il a préféré s'abstenir de citer le deuxième vers contenant les mots « charbons ardents »¹⁵. Or, dans l'absence de ce terme, il est impossible au lecteur de saisir la moindre relation entre les mains et la colère divine.

Mais nous tenons maintenant — et de source authentique — le renseignement qui nous manquait pour saisir, comme un fil invisible, la ligne de force qui traverse le roman. En effet,

cherchons à replacer dans le texte l'image des « charbons ardents » qui en a été volontairement omise. Où trouvera-t-on des « charbons ardents » sinon dans la braise qui couve sous les feux de broussaille, ces feux dont le narrateur contemple les fumées avec une attirance mêlée de peur, qu'il compte et recompte même dans ses rêves, qui constituent le point de départ et le point d'arrivée de sa course, et qui même donnent son titre à ce roman ?

Ces feux apparaissent dès le début de l'errance solitaire, dans un chapitre d'ailleurs intitulé « Des feux dans la plaine »¹⁶. Ce sont pour la plupart des feux alimentés par la paille de maïs que les Philippins font brûler après la récolte. Grâce à ces feux, les sentinelles japonaises sont averties de la présence des Philippins, c'est-à-dire des ennemis. Mais d'autres feux servent de signaux dans la guérilla menée par les résistants philippins. Le soldat Tamura, rompu à l'exercice de guet, repère ainsi deux colonnes de fumée de forme caractéristique. Il s'en souviendra en rêve la nuit suivante, mais ce n'est que plusieurs jours après, en apercevant encore un autre feu, qu'il sera frappé par la coïncidence de ces feux qui l'avaient marqué par leur forme bizarre, et le fait que le lendemain, l'hôpital avait été systématiquement pilonné¹⁷.

Il convient de remarquer que la plupart des descriptions ne portent pas sur les feux proprement dits. Ce sont plutôt les fumées qui attirent l'attention des sentinelles — et du soldat Tamura. Ainsi,

La fumée que je voyais de l'autre côté du torrent était si fournie que je n'avais aucun doute sur le volume de ce qui brûlait¹⁸.

Un peu plus loin :

Je voyais toujours le feu de l'autre côté du torrent. Et maintenant, il y en avait deux. (...) La fumée du bas montait, épaisse et bien droite, mais celle du sommet de la colline était soudain rabattue par un vent d'altitude qui la faisait s'effiloche en éventail. Tandis que la fumée d'en bas montait avec énergie comme pour se mesurer à la pesanteur de l'air, celle d'en haut se dressait fièrement, s'écoulait et flottait, indécise, jouant avec le vent dans le ciel¹⁹.

Un troisième feu surprend le personnage dans sa marche :

Immobile, je regardais la fumée²⁰.

Avant de s'endormir, cette nuit-là, il revoit comme en rêve les deux colonnes de fumée qu'il a croisées dans la journée :

Celle du sommet de la colline se pliait à angle droit comme un clou tordu dont l'extrémité était sans cesse agitée de tremblement comme l'aiguille d'une boussole²¹.

Nous en savons assez pour attacher ces images de fumée à un souvenir très ancien que le narrateur relate dans le volume de son autobiographie intitulé *Enfance*²², et plus précisément dans le passage où l'auteur décrit le nouveau quartier de Kôgaichô où il vient de s'installer — vers l'âge de trois ans — avec sa famille²³ :

L'image la plus forte qui me reste de la maison est celle d'une cheminée qui s'élevait au-dessus des maisons basses, de l'autre côté de la rue. Elle se dressait, noire, dans le ciel rougeoyant du crépuscule. La plupart du temps elle était là, debout, solitaire, mais il y avait des jours où elle vomissait une fumée dense. La fumée, rabattue par le vent, penchait toujours du même côté. Je n'ai pas le souvenir qu'elle ait jamais changé de direction. J'ai l'impression qu'elle partait toujours vers la droite, c'est-à-dire vers le nord²⁴.

Arrêtons-nous un instant pour comparer cette impression avec celle du soldat lorsqu'il contemple le premier feu :

L'existence même dans le paysage de ces fumées de forme différente heurtait le bon sens météorologique et me fit une impression bizarre²⁵.

Voici la suite de la description des fumées dans le volume sur l'enfance :

On m'avait dit que c'était la cheminée de la centrale électrique . Qu'est-ce que c'était qu'une « centrale électrique » ? On m'avait sans doute appris que c'était là qu'on produisait l'électricité pour alimenter les lampes électriques. (Je ne me souviens pas d'avoir connu les lampes à huile)²⁶.

La signification de la fumée en appelle une autre. Nous sommes ici sur l'île de Leyte :

Le fantassin doit considérer la nature du seul point de vue de la nécessité. Le moindre accident de terrain lui sert d'abri pour se protéger des balles, tandis qu'une plaine verdoyante ne représente qu'une distance dangereuse à traverser le plus vite possible²⁷.

Ainsi :

Elles [les fumées] qui cernaient habituellement notre horizon (...) pouvaient être annonciatrices de guérilla²⁸.

En arrêt devant le deuxième feu, le narrateur médite sur la signification qu'il pourrait receler :

Il était impossible d'allumer des feux en suivant une progression, pour « me faire aller » dans une certaine direction. C'était évident, si l'on comparait ma condition de soldat

isolé à la fonction sociale que représentait l'élaboration d'un feu de brousse. C'était uniquement le hasard qui me les avait fait voir « à la suite » lorsque, marcheur solitaire, j'avais choisi un itinéraire plutôt qu'un autre²⁹.

Puis, ne découvrant personne auprès du troisième feu et se rendant compte que sa peur était sans fondement, il ajoute :

Mon inquiétude était liée à cette curieuse confusion des sens que j'éprouvais depuis que j'avais quitté mon pays³⁰.

A ce moment du récit, le narrateur vient d'expliquer que la confusion des sens est une caractéristique de la psychologie des soldats que l'on a, comme lui-même, forcés à traverser la mer pour aller se battre dans une contrée inconnue, où le moindre accident de terrain peut lui servir de rempart et où un terrain dégagé le place en vue de ses ennemis. « Les aspects variés de la nature n'ont de signification à ses yeux que du point de vue strictement stratégique. « Lorsque cette cohérence [d'un point de vue strictement stratégique] est ébranlée, alors le pressentiment de la mort en profite pour s'installer. »³¹

Le « pressentiment de la mort » se justifie certes pleinement dans la logique d'un roman sur la guerre : si c'était la mort qui lui avait fait voir ces feux à la suite afin de le faire aller dans une direction donnée ? A cette pensée, le hasard se transforme en nécessité, et le feu apparaît déjà comme une destination fatale. Mais nous postulons que cette sorte de « pressentiment » existait déjà dans l'enfance. Nous en donnons pour preuve la manifestation suivante :

En tout cas, j'avais peur de cette fumée que la cheminée rejetait.

En même temps que cette cheminée noire commençait à vomir sa fumée noire, surgissait en moi-même la sensation que le monde environnant se mettait à bouger. En exagérant un peu, je pourrais dire que c'était comme si le monde se renversait³².

Soulignons les sensations qui envahissaient Ôoka enfant à la vue de la fumée de la centrale électrique : l'impression de sentir le monde se retourner sous ses pieds, et, accompagnant la sensation de vertige, un incompressible malaise : peut-être une prémonition de la nausée qui trouvera sa pleine expression dans *Les Feux* ?

Son premier regard sur les feux suscite, comme nous l'avons marqué, un malaise, un trouble qui s'attache au « pressentiment de la mort ». Mais les feux disparaissent à partir du moment où il découvre la croix. Dirigeant vers elle sa marche inquiète, il ressent cependant à nouveau un sentiment étrange : l'impression d'avoir déjà vécu le moment présent.

Je fis mon possible pour essayer de retrouver des circonstances analogues dans mon passé, mais en vain. Pour une raison étrange, je me trouvais bloqué à la porte de mon

souvenir sans pouvoir entrer à l'intérieur³³.

Le narrateur explique ce phénomène en lui donnant le nom de « fausse réminiscence », précisant :

Selon Bergson (c'est ici que Bergson est mentionné pour la première fois), c'est un phénomène qui apparaît à l'instant où la vie, toujours en avance sur le souvenir, arrête inopinément sa progression (...) et que le souvenir seul dépasse automatiquement la conscience³⁴.

Cette définition pourrait s'appliquer aussi bien au phénomène qui accompagne la perception des feux, ou plutôt à ces colonnes de fumée qui jalonnent la marche du personnage jusqu'à ce que la croix l'en détourne. En effet, les feux lui apparaissent d'abord comme des indices de la mort qui le dirige en organisant pour lui une sorte de jeu de piste. Ils recouvrent une sorte de vision prémonitoire de la fatalité qui le rapproche inexorablement de la fin, et seule la croix servira de contrepoids à cette fatalité, calmant provisoirement son pressentiment de mort et lui redonnant courage et espoir en lui offrant un espoir de salut. Mais s'agit-il réellement d'une prémonition ? L'élément autobiographique nous permet d'incliner plutôt pour une réminiscence, mais une réminiscence refoulée, peut-être parce que cette colonne de fumée qui s'échappait de la centrale électrique fut la cause d'un réel traumatisme. Cette prémonition de l'enfance deviendrait donc réminiscence dans l'expérience de l'adulte, de même que la prémonition du personnage, encore inconsciente au degré de l'action romanesque, deviendra réminiscence lorsque le même personnage sera devenu narrateur de sa propre histoire. La réminiscence des feux comme accomplissement d'un sentiment prémonitoire pourrait expliquer la division qui s'opère dans la psychologie du romancier aussi bien que du personnage : le même moment est à la fois un moment vécu pour la première fois, et la réminiscence d'une peur inconsciente.

Je sens qu'un nombre infini de fumées montent de la plaine de Musashino qui entoure l'hôpital. Je sens que cette période grise d'amnésie est semée de feux de brousse qui sont comme des petits cailloux. Ils ne s'accompagnent d'aucune pensée ni d'aucun sentiment. C'est l'image seule dans sa vérité. (p. 106)

A cette image s'attache le souvenir manquant :

Puis, soudain, le souvenir de toute ma période d'amnésie m'est revenu. (p. 196)

L'image d'un large feu de brousse, avec des flammes à la base, s'élevait avec vigueur. (p. 197)

On peut ainsi voir apparaître l'objet de cette peur enfantine dans les flammes qui

alimentent les fumées. Ces flammes rappellent d'ailleurs l'image d'un feu rougeoyant aperçu dans le lointain de l'île de Leyte :

Cette lumière me faisait peur. Car j'avais moi aussi du feu au fond du cœur. (p. 145)

A la fin, se dirigeant droit vers la flamme qu'il aperçoit en lui-même en même temps que dans le paysage :

Je me dirige vers les feux, je vais à l'endroit où se trouvent les Philippins. Je vais infliger leur châtement aux hommes qui ont fait souffrir Dieu. (...)

Puis :

Le feu est arrivé. Un feu sans raison qui brûle les herbes qui m'entourent et progresse rapidement. Il lève la tête, ouvre la bouche et fond sur moi. Derrière la fumée, comme toujours, des hommes rient. 199-200

Et enfin, avec l'impression que des colonnes de fumées lui traversent le cerveau :

L'ange déchu que j'étais dans le monde antérieur, porteur d'un fusil, voulait peut-être manger les hommes pour leur infliger une punition. Là était sans doute le secret désir qui me poussait à chercher les hommes qu'on trouvait forcément près des feux. (201)

Ainsi nous découvrons l'objet couvé par la peur dans les flammes qui s'élèvent parmi les fumées, dans le feu brûlant comme un grand incendie. Dans l'hypothèse où les « charbons ardents » seraient inconsciemment assimilés aux feux de broussaille, et fidèlement à l'optique du romancier qui interprète cette image dans un contexte biblique, les flammes comme expression de la colère divine ne sont-elles pas les flammes de l'enfer ?

CONCLUSION

Un horizon mythologique : l'enfer

La perception des feux marque le commencement du roman et le premier repère du personnage dans la solitude. Il continuera de poursuivre les feux du regard tout au long de sa course — il les comptera, il en rêvera la nuit, il supputera la rencontre qui pourrait se produire auprès des feux, synonymes à ses yeux de présence humaine. Se rapprocher des feux pourrait être un remède contre sa trop grande solitude. Il n'est plus mention des feux à partir du moment où il aperçoit la croix. C'est qu'elle aussi est synonyme de présence humaine. Les humains sont bien présents, en effet, mais sous forme de cadavres, et la quête spirituelle du narrateur en quête d'une « âme qui vive », d'abord physique puisqu'elle ressort d'un désir de ne pas être seul, devient de plus en plus oppressante à mesure que le nombre de morts augmente, jusqu'au

moment où il prend conscience que les autres survivants sont des anthropophages : alors sa solitude devient complète, totale et absolue, car il refuse de se compter au nombre de l'humanité si celle-ci est devenue anthropophage. Alors, sombrant dans le délire de mort et de destruction qui a entraîné toute l'humanité symbolisée par les occupants de l'île, il détermine son attitude, et résolument se dirige vers les feux.

Il ressent la « rupture » tout d'abord comme une perte de repères, ou plutôt comme une perte de signification des lieux quand ceux-ci n'évoquent aucun souvenir et ne sont que des reliefs géographiques sur une carte inconnue, et cette impression d'étrangeté d'un monde où domine la stratégie du meurtre et de la survie, s'accompagne d'une rupture avec l'humanité dangereuse, hostile, peuplée d'ennemis, devenue anthropophage. Le malaise grandissant est inscrit dans cette vision des feux qui a marqué le romancier dans son enfance. Pour d'obscurres raisons inconscientes, les colonnes de fumées symbolisent — ou plutôt incarnent — les premières angoisses de l'enfance, la perte de confiance dans les valeurs des adultes, dans l'autorité du père, dans la belle ordonnance de la société. En même temps, ces fumées s'attachent à l'encens du poème de Verlaine, et plus profondément à la colère divine qui se manifeste dans les braises fumantes — et qui se manifestait peut-être déjà dans la fumée de la centrale électrique qui troublait le sommeil de l'enfant. Une fois qu'il aura pris le parti de la colère, et justifié ce parti en épousant la volonté de Dieu, notre personnage n'aura plus peur des feux. C'est qu'il a déchiffré la carte du paysage. Il a compris la signification des feux grâce à la signification du poème de Verlaine : les feux étant le signe de la colère divine, il se range à l'ordre divin.

Résumons brièvement l'ordre d'apparition des fumées dans la vie et dans l'œuvre d'Ôoka Shôhei : la première apparaît dans l'autobiographie. Elle se situe au dessus de la centrale électrique dans le quartier de Kôgaichô. La deuxième apparaît dans ses études sur la Bible en vue de comprendre le sens d'un poème de Verlaine qui l'obsède. Cette apparition des fumées est explicitement assimilée par l'auteur³⁵ à l'image des « charbons ardents » qui fait le lien entre la Bible et le poème de Verlaine. La troisième enfin se dessine dans le paysage de Leyte. Grâce à ces trois indications de feux et de fumées, un cheminement se fait jour, le « foyer » de ces différentes fumées se concentrent en un malaise inconscient.

Je pleurais à grands cris. Et tandis que je pleurais ainsi, mon père me disait : « Tu as vu, Shôhei, voilà que la cheminée s'est remise à fumer³⁶.

Le narrateur, le personnage et le romancier se réunissent en un sujet parfaitement éclairé par cette source de lumière qui provient de l'enfance. Autrement dit, ce faisceau croisé réunit les trois degrés du sujet dans une seule unité inscrite dans l'inconscient.

Sa crainte devant le père était assez forte pour remplir les prières de l'enfant Shôhei : on se souvient de l'avoir vu, dans son *Enfance*³⁷, implorer les dieux de le transformer en fille. Plus tard, il découvrira la morale chrétienne, et « s'enflammera pour sa doctrine romantique ». Notre hypothèse est que l'image du Créateur se superpose à celle du géniteur : la crainte ne fait que

grandir en proportion des connaissances bibliques à mesure que s'installe dans la conscience la notion chrétienne du Père. L'idée d'une puissance illimitée peut seule être à l'origine d'une peur aussi effrénée qu'elle touche à la structure inconsciente et qu'elle prend les aspects d'une épouvante impossible à raisonner. La morale « il ne faut pas manger » (sous-entendu « de l'homme ») se comprend dans la crainte d'être dévoré à son tour par les flammes de l'enfer.

Ainsi la force qui imprime une direction à ce roman, et la même direction à l'action de son personnage, cette force est une représentation de la mauvaise conscience qui se serait formée dans la petite enfance en rapport avec l'autorité du père et se serait consolidée sur le terrain spirituel en rapport avec l'image mythologique du Père qui punit les méchants en les envoyant en enfer. Lieu géographique et temporel, les feux symbolisent d'abord un lieu de la mémoire. Mais pour atteindre ce lieu ensemble et au même moment, et ainsi reformer l'unité d'une existence qui s'est brisée « pendant » la guerre, nos trois sujets : le personnage, le narrateur et le romancier sont forcés de passer par un aiguillage commun.

Nous avons vu que même les commentaires du romancier sur le roman ne suffisent pas pour atteindre avec précision le lieu sur lequel les trois degrés de la représentation se croisent : nous les découvrons dans la représentation mythique de l'enfer. Celle-ci, dans la structure psychologique du romancier, est assimilée à l'enfer catholique, mais, à notre avis, l'enfer est une représentation suffisamment répandue pour que nous puissions postuler l'universalité de ce lieu mythologique. Ainsi la prémonition, la crainte ou la réminiscence des « feux » découvre un fondement universel dans cette représentation des enfers qui focalise les angoisses de l'humanité.

Hérétisme et orthodoxie

Il est fort intéressant que le romancier lui-même essaie de se dégager du caractère allégorique des thèmes. Ainsi, il évoque l'« hérésie » du personnage, un terme qu'il va puiser dans le livre déjà cité : *L'Amour et l'Occident*. Nous nous proposons d'aller un peu plus loin dans cet ordre d'idées afin d'approfondir la signification de l'hérésie. Tout d'abord, nous remarquons que cette hypothèse procède implicitement d'une opposition entre orthodoxie et hérétisme d'une part, et plus explicitement — par le titre même de l'œuvre citée — entre Occident et Japon d'autre part. En inversant les termes de cette opposition, ne pouvons-nous pas concevoir que l'auteur fonde sa conclusion sur l'hypothèse implicite d'une « orthodoxie » de la pensée japonaise ? En plaçant la société japonaise du côté de l'hérétisme, l'auteur induit en effet que l'orthodoxie « japonaise » serait fondée sur ce qui serait dénommé « hérétisme » en Occident. L'identité qui en ressort n'est fondée, comme on le voit, que d'une opposition avec l'Occident qui représente l'altérité, et la structure du sujet « japonais » se produit de cette soustraction de « l'autre ». Rien d'original dans cette définition, sinon qu'elle s'applique ici à l'idéologie religieuse, aux croyances et autres phénomènes psychologiques touchant à la spiritualité.

Nous ne prétendons pas répondre à une question que le romancier lui-même écarte consciencieusement concernant ses propres convictions³⁸, ni encore moins alimenter une discussion qui dépasse largement le cadre de cette étude. Mais puisque le romancier définit

l'« orthodoxie » du comportement japonais vis-à-vis de la divinité chrétienne en utilisant le terme occidental d'« hérétisme », et parce que les sources diverses nous permettent d'approfondir les termes de cette contradiction dans les limites de l'œuvre, nous nous permettons de noter ici deux remarques qui viennent immédiatement à l'esprit.

La première est que ce péché d'« orgueil » — qui constitue la folie du personnage, la source de l'hérétisme et en même temps le motif pour lequel il est condamné à l'enfermement — est imputable à tous les croyants qui espèrent de même « être choisis ». En d'autres mots, le fait que l'élection des âmes soit individuelle est le fondement même de la foi chrétienne : pour un croyant, la divinité est seule juge des actions humaines. Par conséquent, c'est à la divinité elle-même que le romancier adresse un reproche d'orgueil : cette divinité tyrannique dont les pouvoirs infinis comprennent celui de soupeser les âmes et de leur accorder l'éternité à titre individuel ! Orgueil suprême de la divinité qui aurait créé tous les hommes pour n'en élire que quelques-uns ! Au fond, c'est Dieu lui-même que le romancier condamne pour l'inégalité dans laquelle sont tenus les hommes.

La deuxième remarque s'articule sur ce point : si le fait de se croire « élu parmi les autres » est un blasphème, cela induit forcément qu'il existe dans la conscience du romancier un « lieu sacré » qui se trouve ainsi profané. Nous avons vu qu'il conteste l'idée de « justice » basée sur l'inégalité. Inversons donc la proposition : si l'idée de justice était admissible par le romancier au titre d'une doctrine sacrée — dans une acception qui serait pour lui « orthodoxe » — ne serait-ce pas une justice qui se garderait de distinguer les individus pour eux-mêmes, et accorderait le salut aux âmes liées « toutes ensemble » ? Telle serait la marque d'humilité requise pour une divinité digne de ce nom ! On reconnaît dans cette esquisse le visage de Kannon 觀音, la divinité de la miséricorde, et l'expression de la piété bouddhique — très populaire au Japon depuis Shinran 親鸞³⁹ — qui professe le salut pour tous les hommes.

Méditation au bord du torrent

A ces deux remarques incidentes s'ajoute enfin une indication concernant le « salut » que les hommes peuvent attendre de la mort, dans une vision profane où le mot destin remplace le mot Dieu. Dans ce passage situé au début du roman, le personnage n'a pas encore été frappé par les hallucinations et autres miracles qui constituent le germe de sa folie. Il contemple l'eau du torrent :

La mort n'était déjà plus une idée, mais une image palpable. Je m'imaginai sur la rive, le ventre déchiqueté par ma grenade. Je pourrais sans doute, mon corps se décomposerait en divers éléments, et la majeure partie de ma chair, dont on disait qu'elle était composée aux deux tiers d'eau, se liquéfierait pour aller se mélanger au torrent.

J'observai à nouveau l'eau devant moi. Elle coulait dans un murmure qui m'était familier depuis ma jeunesse. Elle passait par-dessus les pierres, faisait des détours, sans cesse renouvelée avant de disparaître. C'était le spectacle du mouvement perpétuel.

Je poussai un soupir. Si je mourais, nul doute que ma conscience serait réduite au néant,

mais mon corps se fondrait dans le grand univers et son existence ne s'arrêterait pas là. Je vivrais éternellement.

S'il me fut donné d'avoir une telle illusion, ce fut certainement parce que cette eau était « en mouvement »⁴⁰. (p.52-53)

On n'observe aucune référence chétienne dans cette représentation universelle et cosmique de l'existence après la mort. Le corps subit une transformation chimique et moléculaire, et l'esprit — s'il existe encore — est dans la conscience de cette libération du corps en une infinité de particules atomiques. . .

Ni chrétienne ni hérétique, cette conception de l'existence après la mort constitue peut-être le lien le plus consensuel entre l'écrivain « rationaliste » et ses compatriotes. Dans ce lien disparaissent les notions de bien et de mal, et même la notion de rétribution des actes. Or, cette conception se donne en première hypothèse : notre narrateur se définit lui-même d'abord comme un « rationaliste ». Logique avec lui-même, il ne s'attache qu'à la matière physique de l'existence humaine. On voit cependant que cette hypothèse est vite dépassée par les atrocités dont il a été le témoin. Réveillant une angoisse récurrente, évocateurs du châtement divin, les feux en appellent à une dimension qui dépasse les limites de la raison objective, à un degré de conscience si profond que l'on peut y découvrir la source d'une force spirituelle qui chemine de feu en feu, de fumée en fumée, — « comme si les feux étaient autant de petits cailloux blancs », écrit l'auteur — en quête de son salut. Posant son sujet à la frontière entre la vie et la mort, c'est à rechercher la connaissance la plus intime de l'être — la connaissance de l'âme — que procède cette construction romanesque. Ce n'est pas le moindre mérite de cette œuvre que de dépasser l'hypothèse rationaliste afin de poser la question de l'être au fondement de l'existence humaine.

1. voir note liminaire p. 12 et suivantes.
2. 大岡昇平は12歳の時に青山学院中等部に入学し、そこでキリスト教の感化を受けた。
3. les historiens n'éprouvent pas le besoin de prendre des pincettes : 歴史家が平気で書いている。(三つの期待の次元「一つ目の次元」注41参照)
4. 実際には食人はもっと簡単に行われたし、バイロンの詩でもポーの小説でもあっさり喰べています。(中略) 人類を猿の親類と認めるなら、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。 *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), op. cit., p. 192. (その続きは、三つの期待の次元「一つ目の次元」注44参照)
5. Rougemont (Denis de) ルージュモン, *Ai ni tsuite* 愛について — エロスとアガベ —, op. cit.
6. 三つの期待の次元「一つ目の次元」注7参照
7. 三つの期待の次元「一つ目の次元」注8参照
8. Uchimura Kanzô 内村鑑三 1861-1930 教会的キリスト教に対して無教会主義を唱えた。教育勅語への敬礼を拒みいわゆる不敬事件を起こし、また非戦論を唱道。雑誌「聖書之研究」を創刊。著「基督信徒の慰め」「求安録」など。
9. これ等の句の中で僕が主人公を最後まで倨傲の中におき、信仰に達せしめていないのに注意して

- 下されば幸いです。 *Nobi no ito* 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), op. cit., p. 190.
10. もし私が私の傲慢によって、罪に堕ちようとした丁度その時、あの不明の襲撃者によって、私の後頭部が打たれたのであるならば *Nobi* 野火 (Les Feux), op. cit., p. 135. Trad. op. cit. p. 201.
 11. もし神が私を愛したため、予めその打撃を用意し給うたならば — もし打ったのが、あの夕日の見える丘で、飢えた私に自分の肉を薦めた巨人であるならば — もし、彼がキリストの変身であるならば — もし彼が真に、私一人のために、この比島の山野まで遣わされたのであるならば — 神に栄えあれ。 *Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 135. Trad. *ibid.* p. 201.
 12. それ (食人) が禁止されているのは、殺人がいけないのと同じ理由で、社会に有害だからです。(三つの期待の次元「一つ目の次元」注44参照) これを解釈すると、行為の善悪の判断は、それが社会にとって有害かどうかによるはずである。
 13. En disant que c'est « la société » qui décide d'interdire le meurtre, le romancier considère que la loi est un facteur de progrès et de civilisation. Dans la perspective de notre discussion, il nous paraît utile de souligner qu'il fonde explicitement cette loi sur le contrat social et non pas sur le commandement divin : « Tu ne tueras pas ». Que la société, en « se reconnaissant comme telle », démontre par cette loi qu'elle contient en elle-même les germes de la civilisation, c'est nous qui l'ajoutons sur la base de nombreuses lectures, comme celle de Jean-Jacques Rousseau.
 14. 三つの期待の次元「一つ目の次元」注10参照
 15. 三つの期待の次元「二つ目の次元」注29にすでに述べたように、大岡は自分の解釈に自信がなかったので、シャルボン・アルダンの句を引用しなかった。
 16. 野火 (『野火』第三章)
 17. 私は突然気がついた。私が野火を見た翌朝は、丁度病院が組織的砲撃を受けた日であり、その時我々の大多数が逃げた方向の山からも、野火が上がっていたことを。私がこの因果的関連を、この時に捉えたのは奇怪である。 *Nobi* 野火 (Les Feux), op. cit., p. 53. Trad. op. cit. p. 83.
 18. 今見る川向うの煙は、明らかにその下で燃やされる物の大きな量を思わせる、幅広の盛んな煙であった。 *Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 12. Trad. *ibid.* p. 19.
 19. 川向こうには依然として野火が見えた。いつかそれは二つになっていた。(中略) 麓の野火は太く真直にあがったが、丘の上の野火は少し昇ると、空の高い所だけに吹く風を示して倒れ、先は箒のようにかすれていた。麓の煙が空気の重さと争うように、早く勢込めて騰るのに対し、丘の煙は細く高く、誇らかに騰って、空の風と戯れるように、揺れて靡いて流れていた。 *Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 15. Trad. *ibid.* p. 23.
 20. 私はその煙を眺めて立ち尽した。 *Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 16. Trad. *ibid.* p. 24.
 21. やがて野火の映像が現われた。それは視神経が暗い臉の裏に放射する光の文様に、私は半ば眠った脳髓の恣意が附与するところから従って、自由な変形を受けていた。(中略) 丘の上の煙は、折釘のように直角に折れ曲って、折れた先は磁針のように、絶え間なく不安に揺れた。 *Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 30. Trad. *ibid.* p. 44.
 22. Ôoka Shôhei, *Yônen* 「幼年」 (Enfance), éd. Kôdansha 講談社, bungeibun 文芸文庫 (Art et littérature, coll. de poche), 1990.
 23. 大岡昇平が筭町に引っ越したのは3歳の時だった。青山学院中等部に入学してキリスト教の感化を受けたのは12歳の時だった。しかし『幼年』に書かれているように、大岡が14、5歳の頃に

自分の幼年時代を熱心に回想したのは、キリスト教の「幼児のごとくならざれば天国に入ることを得じ」という教えの影響のためだった。その文句は『「野火」の意図』にも引用されるので、三歳の恐怖の記憶に後から「神の怒り」「地獄の炎」という解釈を付け加えたのではないかと考えられる。

24. 筈町の家から残った最も鮮烈なイメージは、通りの向い側の低い屋根の上に、遠く聳える煙突のイメージである。夕焼けの空を背景に、くっきりと黒く、突出していた。それはふだんはぼつんと立っているだけだが、どうかすると盛んに煙を吐く日があった。煙は風に吹かれて一方に倒れる。その方向が変ったような記憶はない。いつも右の方へ、つまり北に倒れたような気がする。*Yônen* 「幼年」(Enfance), op. cit., p. 17.
25. この気象学的常識に反した、異なる形の煙の一つの風景の中の共存は、奇妙な感覚を与えた。*Nobi* 野火 (Les Feux), op. cit., p. 15 Trad. *ibid.* p. 23.
26. 「発電所」の煙突と教わっていた。「発電所」が何であるか、筈町の家には電灯が来ていたから(私にはランプの記憶はない)、その電気を作るところだと教わっていただろう。しかしとにかくこの煙突が煙を吐き出すのが、私にはこわかった。*Yônen* 「幼年」(Enfance), op. cit., p. 17.
27. 歩兵は自然を必要の一点から見なければならぬ職業である。土地の些細な凹凸も、彼らにとって弾丸から身を守る避難所を意味し、美しい緑の原野も、彼にはただ素速く越えねばならぬ危険な距離と映る。*Nobi* 野火 (Les Feux), op. cit., p. 11. Trad. *ibid.* p. 17.
28. それは上陸以来、常に我々の地平を飾っていた。(中略) 煙の動向に注意すべきであった。ゲリラの原始的な合図かもしれないからである。*Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 12. Trad. *ibid.* p. 19.
29. 私の行く先々に、私が行くために、野火が起るということはあり得なかった。——兵士たる私の位置と、野火を起すという作業の社会性を比べてみれば、それは明らかであった。私は孤独な歩行者として選んだコースの偶然によって、順々に見たにすぎない。*Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 16. Trad. *ibid.* p. 24.
30. 私の不安はやはり内地を出て以来の、奇妙な感覚の混乱に属していた。*Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 16. Trad. *ibid.* p. 25.
31. 明らかにこうした観念と感覚の混乱は、私が戦うために海を越えて運ばれながら、私に少しも戦う意志がないため、意識と外界の均衡が破れた結果であった。(中略) 作戦の必要により、あなたこなた引き廻される、彼(歩兵)の眼に現われる自然の雑多な様相は、彼にとって元来無意味なものである。この無意味さが彼の存在の支えであり、勇気の源泉である。もし臆病或いは反省によって、この無意味な統一が破れる時、その隙間から露呈するのは、生きる人間にとってさらに無意味なもの、つまり死の予感であろう。*Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 11. Trad. *ibid.* p. 17.
32. その黒い煙突が黒い煙を吐き出すと同時に、私を取り巻く世界全体が、なにか動き出すような内部感覚が、私の中に起るらしいのである。誇張していえば、世の中がひっくり返るような感覚である。*Yônen* 「幼年」(Enfance), op. cit., p. 17.
33. 私は出来るだけ過去に類似の状況を探してみたが、無駄であった。それは記憶の外側の、紙一重のところまで来ていながら、不明の原因によって、中に入り得ないようであった。*Nobi* 野火 (Les Feux), op. cit., p. 50. Trad. op. cit., p. 78.
34. ベルクソンによれば、これは絶えず現在を記憶の中に追い込みながら進む生命が、疲労或いは虚脱によって、不意に前進を止める時、記憶だけ自動的に意識より先に出るために起こる現象である。*Nobi* 野火 (Les Feux), *ibid.*, p. 51. Trad. *ibid.* p. 78.
35. dans sa conférence sur les « Influences de la littérature française.

36. 私は声をあげて泣いた。その泣いている私に、「ほら、昇平、煙突がまたけむ吐いてるぞ」とわざと教える父の声のようなものが、動力化されたこわい世界の中から、聞えて来たような気がする。Yônen「幼年」(Enfance), op. cit., p. 17.
37. Yônen「幼年」(Enfance),「二つ目の次元」注13参照
38. 大岡の神の観念は曖昧だとか、結局無宗教だとか言われるのですけれども、それは私自身のほうが知っているわけですし、たとえば、いっとうおしまいに行に、キリストが自分——人のためにフィリピンに遣わされたのであれば、神に栄あれ、という句がありますが、これはたいへんな冒瀆であって、作者としてはその句で主人公が何の信仰にも達していないことを示してあるつもりです。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. 505. 僕が主人公を最後まで倨傲の中におき、信仰に達せしめていないのに注意して下さい。いくら小説家といえども、僕は自分の知らないものに、人物を導くことはしなかったつもりです。Nobi no ito 野火の意図 (Les intentions poursuivies dans *Les Feux*), op. cit., p. 190.「二つ目の次元」注18も参照
39. Sinran 親鸞 1173-1262 悪人正機説 阿弥陀仏の本願は悪人を救うことが目的であり、悪人こそ往生するにふさわしい機根であるという説。(『広辞苑』第五版)
40. 死は既に観念ではなく、映像となって近づいていた。私はこの川岸に、手榴弾により腹を破って死んだ自分を想像した。私はやがて腐り、様々な元素に分解するであろう。三分の二は水から成るといふ我々の肉体は、大抵は流れ出し、この水と一緒に流れて行くであろう。私は改めて目の前の水に見入った。水は私が少年の時から聞き馴れた、あの囁く音を立てて流れていた。石を越え、迂回し、後から後から忙しく現われて、流れ去っていた。それは無限に続く運動のように見えた。
- 私は吐息した。死ねば私の意識はたしかに無となるに違いないが、肉体はこの宇宙という大物質に溶け込んで、存在するのを止めないであろう。私はいつまでも生きるであろう。私にこういう幻想を与えたのは、たしかにこの水が動いているからであった。Nobi 野火 (*Les Feux*), *ibid.*, p. 35. Trad. *ibid.* p. 52-53.

* 日本語の注釈の編集に協力して下さい、大学院生の小原菜穂さんに厚くお礼申し上げます。