

ÔE Kenzaburô,
L'ÉCRIVAIN
PAR LUI-MÊME

Entretiens avec Ozaki Mariko

Traduit du japonais
par Corinne Quentin

OUVRAGE TRADUIT AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE



Éditions
Philippe Picquier

Titre original : *Ôe Kenzaburô sakka jishin o kataru*

© 2007, 2012, Kenzaburô Ôe, Mariko Ozaki

Editions française publiée avec l'autorisation de Kenzaburô Ôe et
Mariko Ozaki, par l'intermédiaire du Bureau des copyrights français, Tokyo.

© 2014, Editions Philippe Picquier
pour la traduction en langue française

Mas de Vert

B.P. 20150

13631 Arles cedex

www.editions-picquier.fr

Conception graphique : Picquier & Protière

En couverture : © Philippe Pelletier

Mise en page : Christiane Canezza – Marseille

ISBN : 978-2-8097-1046-5

Chapitre 1

COMMENT JE SUIS DEVENU L'ÉCRIVAIN QUE JE SUIS

FACE À CINQUANTE ANS DE VIE D'ÉCRIVAIN

J'ai soixante et onze ans. Au début de l'année dernière (2005), le jour de mon soixante-dixième anniversaire, j'ai eu le sentiment de passer un cap particulier dans ma vie. J'ai alors décidé d'entamer une réflexion sur cette dernière partie de ma vie à partir de cette frontière.

En réalité, cette idée ne m'obsède pas quotidiennement. Mais au bout d'un an, à soixante et onze ans, j'ai la sensation de changements aussi bien physiques que mentaux. En clair : je sens bien que je deviens un vieil homme. C'est pourquoi, ayant vécu un peu plus de soixante-dix ans et ayant écrit mon premier roman à vingt-deux ans, soit il y a un demi-siècle, je pense que c'est le bon moment pour regarder en arrière ma vie d'écrivain.

Je suis ravie de commencer ces entretiens. Je pense que c'est avec beaucoup de précautions que vous parlerez de ce que vous avez fait jusqu'à présent. Car je sais que toutes vos conférences, vous les écrivez préalablement, souvent plusieurs fois, que les entretiens, tables rondes et autres rencontres auxquels vous participez, quand ils sont publiés, vous tenez



Dernière année au lycée de Matsuyama, 1952.

à les relire et à les corriger minutieusement. Connaissant la rigueur que vous avez toujours voulu maintenir dans l'expression orale qui diffère de l'écrit, je ne pouvais pas envisager de vous interroger à bâtons rompus. C'est pourquoi j'ai lu tous vos livres, et beaucoup à propos de votre biographie, avant de préparer mes questions, en espérant qu'elles mèneront aussi à des développements inattendus.

Je pense que je ferai moi aussi des découvertes inattendues. Mes romans et essais, une fois rédigés, j'en consolide le contenu et le style au fur et à mesure de corrections successives ; c'est ce que j'appelle mon « habitude de romancier ». A l'occasion de nos entretiens, je suis intéressé par le fait de laisser librement la parole à l'homme que je suis et qui a le sentiment de ne plus être rien d'autre qu'un romancier. Cela fera sans doute apparaître mes faiblesses, des parties de moi qui restent toujours immatures. Car le fait d'accompagner ces discussions par des images filmées, c'est-à-dire des éléments que je ne peux pas réécrire, fera peut-être apparaître un « moi » qu'il m'est impossible de consciemment maîtriser... Malgré tout, j'ai plus de soixante-dix ans, j'ai un certain entraînement à l'exercice des interviews, je pense donc être arrivé à un point où je peux exposer mon avis. J'espère donc pouvoir parler de ma vie avec l'assurance nécessaire pour avancer aussi vers une conclusion.

CE MONDE DES MOTS DÉCOUVERT PENDANT L'ENFANCE

A l'université, dès le début de mes études de littérature française, j'ai appris que, dans la langue française, l'expression orale, la narration et l'argumentation écrite

appartenaient à des registres de langue différents. A l'époque de ma naissance, au milieu des années 1930, Louis Ferdinand Céline commençait à écrire et j'ai appris que c'était lui qui avait introduit dans la littérature française un style d'écriture proche du langage oral. Un exemple célèbre est celui des trois points de suspension : il aurait ainsi créé une forme de phrase se poursuivant sans fin, une écriture proche du récit oral.

A l'époque je me suis dit que dans la langue japonaise, oral et écrit ne différaient pas particulièrement. Au Japon, le style *genbun-ichitai* établi à l'ère Meiji¹, qui a unifié expression orale et écrite, ne prévaut-il pas encore aujourd'hui dans la littérature contemporaine ? Pourtant, je me souviens qu'enfant, dans mon petit village de montagne d'Ose, au milieu de l'île de Shikoku dans la préfecture d'Ehime (aujourd'hui appelé Uchikochô-ôse), j'avais senti qu'il existait deux langues. L'une était celle parlée dans la vie quotidienne et elle me paraissait destinée aux personnes faibles, sans pouvoir. Lorsqu'une personne importante s'adressait à un adulte du village, la langue dans laquelle ce dernier répondait donnait vraiment une impression de servilité. Une langue qui semblait incapable de transmettre la rationalité d'un adulte. Bien qu'enfant, il m'est arrivé de me dire que les gens vivant avec ce genre de langue ne pouvaient sans doute pas progresser.

C'était pendant la guerre. Chez moi on fabriquait une pâte à papier, à partir d'une sorte de daphné, qui était envoyée à l'Imprimerie nationale pour l'impression des billets de banque. Une matière parfaitement

1. La littérature japonaise utilisait traditionnellement une langue de l'écrit mais à partir de l'ère Meiji (1868-1912), un mouvement littéraire s'est développé recherchant la coïncidence entre langue écrite et parlée, un style appelé *genbun-ichitai*.

blanche était expédiée dans des emballages calibrés tant pour le poids que pour le volume. Mon père avait fabriqué une machine pour cette opération. Ce modèle de travail était considéré comme un modeste exemple du soutien d'« arrière-garde » de l'industrie privée du département d'Aichi. Le gouverneur est venu faire une visite. Un de ses subordonnés a demandé à mon père de faire fonctionner la machine à emballage. Normalement elle devait être manipulée par deux personnes contrôlant chacune un côté mais mon père était seul car tous ceux qui travaillaient chez nous avaient été réquisitionnés pour le front. Mon père a donc répondu qu'il ne pouvait pas faire fonctionner la machine. Mais le commissaire de police qui était présent dans la délégation lui a ordonné de le faire, avec des mots du genre : « Toi, montre-nous ! » ou peut-être « Montre comment ça marche ! » J'ai compris que mon père était froissé. Mais il s'est levé et a fait des allers et retours d'un côté à l'autre de la machine pour la faire fonctionner malgré tout... Je me souviens d'avoir alors fortement ressenti qu'il y a des paroles qui permettent à ceux qui ont le pouvoir de faire pression sur les autres, des paroles auxquelles les faibles ne peuvent pas s'opposer, et que mon père était de ceux-là.

Pour donner un exemple de la parole des faibles, lorsqu'on demandait à ma mère : « Que penses-tu de ceci ? », elle répondait : « Ce doit être bien » et c'était tout. L'expression « ce doit être bien » a deux significations : dans l'une, l'affirmation « c'est bien » est renforcée par le « doit », dans l'autre, « c'est bien mais il y a peut-être un problème » comprend une certaine réserve, un certain démenti, ce qui fait que finalement on ne savait pas exactement ce que pensait ma mère. Cette façon de s'exprimer était courante dans mon village. Et moi je me disais que c'était regrettable.

Le « récit fondateur » pour vous a été, semble-t-il, le conte ancien Okofuku que votre grand-mère et votre mère, dans le hanare¹ de la maison familiale, vous racontaient comme en chantant, avec des accents étrangement brusques. C'est ce que vous écrivez dans votre ouvrage Watashi toiu shôsetsuka no tsukurikata (« Comment s'est construit le romancier que je suis »).

C'est exact. Et ce qui m'a particulièrement impressionné dans leurs « récits », c'est le fait que ma grand-mère et ma mère qui, le reste du temps, s'exprimaient donc d'une façon ambiguë utilisaient alors un autre langage. Elles parlaient la langue de transmission de la tradition du village. Elles racontaient la petite histoire du village. Et pour attirer l'attention de l'auditeur, elles utilisaient une langue qui était très précise. Elles ne livraient pas simplement la vérité ou des informations, elles construisaient un récit. Et l'idée que j'en ai tirée, en tant qu'auditeur, c'est qu'il existe une langue orale pour raconter des histoires et une autre pour les discussions de la vie quotidienne. Et que ce qui est important, c'est le soin à apporter à ce que l'on raconte plusieurs fois, encore et encore, comment on raconte une histoire, donc. C'est pourquoi j'ai fait en sorte de me souvenir exactement des récits de ma mère et ma grand-mère. Et que je les ai même parfois retranscrits par écrit.

Il y a des récits qu'il ne faut pas manquer d'entendre, qu'il faut conserver par écrit... Vous avez donc pris conscience de cela très tôt. Vous dites aussi que l'histoire d'Okofuku était particulièrement intéressante, qu'à chaque fois qu'on vous la racontait vous étiez passionné et

1. Petit pavillon séparé du bâtiment principal.

que le fait qu'on vous la raconte par bribes faisait d'autant plus fonctionner votre imagination.

Oui. Le récit de ma mère était constitué de fragments. Dans l'opéra on parlerait de compilation de « grands airs ». Ce qui est raconté ce ne sont que les scènes les plus intéressantes mais les unes à la suite des autres, elles forment un grand axe. C'est selon cet axe que les scènes se déroulent. Il s'agit des deux jacqueries qui ont eu lieu dans ma région dans la seconde moitié de l'époque d'Edo, appelées émeutes *Okofuku Sôdô* (1866) et *Ozu Sôdô* (1871). C'est surtout la première émeute qui constitue la toile de fond de l'ensemble. Ma grand-mère me racontait les petites scènes les plus intéressantes comme s'il s'agissait du seul grand récit d'*Okofuku*.

Okofuku était le leader de la jacquerie et avait pour dessein de renverser tous ceux qui, comme je l'ai décrit tout à l'heure, exerçaient un pouvoir dans notre village. L'histoire raconte comment il rassemble les personnes défavorisées du village pour constituer des forces vives puis gagne la ville installée plus bas le long de la rivière et s'y fait aussi des alliés pour augmenter encore la puissance du mouvement. Ce chef *Okofuku* commet des erreurs risibles mais c'est une personnalité attachante et j'ai gardé son modèle en tête tout au long de ma jeunesse.

Cet Okofuku apparaîtra ensuite sous diverses formes dans vos romans, par exemple dans Le jeu du siècle (Man'en gannen no futtobôru) ou M/T et l'histoire des merveilles de la forêt (M/T to mori no fushigi no monogatari). Dans la famille Ôe, raconter et écouter des histoires, la tradition orale, faisait partie de la vie quotidienne ; quelles histoires avez-vous entendues à propos des racines de la famille Ôe et du fait qu'il s'agissait d'une famille de samourais ?

Ma grand-mère m'a seulement dit que mon arrière-grand-père était enseignant dans la vallée, sur le domaine d'Ozu¹. Je pense qu'il était un des derniers initiés aux Lettres chinoises, disciple surtout d'Itô Jinsai car mon père conservait avec soin ses livres *Rongokogi* ou *Môshikogi*. J'aimais bien le mot *kogi* (savoir ancien). Ce mot se retrouve dans le nom du personnage Kogito qui se superpose à l'auteur que je suis, dans la *Trilogie des pseudo-couples* (*Okashi na futarigumi*).

Le jeune Ôe, lui, en voyant des gouttes d'eau scintiller sur les branches d'un plaqueminier, se dit : « J'ai été influencé au point que ma vie a totalement changé d'orientation. » En effet, « grâce au léger tremblement des feuilles d'un plaqueminier, j'ai découvert l'ensemble de la forêt entourant notre vallée. Si on ne regarde pas bien les choses, tout est indifférent, tout est mort. C'est pourquoi il ne m'était plus possible de ne pas regarder attentivement les arbres et les plantes. Je suis alors devenu un enfant dont l'attention était toujours plus ou moins attirée vers ce qui l'entourait, si bien que le directeur de l'école m'ayant repéré, je me faisais gronder presque quotidiennement. Je n'avais pourtant pas l'intention de changer ma nouvelle façon de vivre et, c'est après ce temps passé à regarder des gouttes de pluie que, une fois la guerre terminée, j'ai écrit le premier poème de ma vie. » (Comment s'est construit l'écrivain que je suis).

Ce poème, ce sont les quatre lignes maintenant devenues célèbres :

1. Domaine féodal gouverné par le château d'Ozu, correspondant à la préfecture d'Ehime actuelle. Comme tous les autres domaines, il a disparu en 1871 avec l'abolition du système féodal.

*Sur les gouttes de pluie
Le paysage se reflète
Dans les gouttes
Un autre monde se trouve.*

Le Ôe Kenzaburô qui observe attentivement le monde existait donc déjà alors que vous alliez avoir une dizaine d'années.

Oui. D'une certaine manière, c'est grâce aux réprimandes des professeurs que j'ai vraiment pris conscience et senti physiquement que « si on ne regarde pas avec attention, c'est comme si on ne regardait pas ». C'est ce que j'ai découvert par moi-même, c'était la sagesse de mes jeunes années. Et j'ai ensuite réalisé assez rapidement que regarder mais aussi penser, c'était mettre en mots. Je me souviens très bien de ce qui a fait naître ce poème et c'est bien ce que vous avez cité : je pense qu'il s'est effectivement opéré un grand changement chez moi alors que j'étais en quatrième année d'école primaire.

J'ai d'abord découvert ce qu'était « penser ». Quand on tape sur les touches d'une machine à calculer, que ce soit pour une équation du troisième degré ou pour autre chose, le résultat apparaît instantanément ; j'ai d'abord cru que penser c'était la même chose, c'était trouver instantanément une réponse. J'admirais les personnes qui pouvaient ainsi donner une réponse sur-le-champ. Et si penser était recevoir une réponse par le biais d'une puissance comme descendue du ciel, alors je me disais que moi, qui n'étais pas capable de donner une réponse sans avoir réfléchi longtemps, je ne valais rien. Mais j'ai fini par comprendre que penser c'était plutôt empiler des mots et les faire tenir ensemble. Et j'ai eu l'impression qu'ainsi un rêve s'était brisé...

Vers la même époque, je me suis aperçu que j'étais quelqu'un qui ne regardait pas bien les choses. Nous étions allés en excursion scolaire, à environ une heure de marche de là, dans une ville au bord de la mer, et au retour on nous a demandé d'écrire à propos de la mer. Voici ce que j'ai écrit : « Je pense que j'ai de la chance de vivre dans la montagne. Si ma maison était sur la côte, j'aurais toujours devant les yeux le mouvement des vagues, j'entendrais toujours leur bruit, ce serait impossible de vivre dans le calme. » Le professeur m'a fait remarquer : « Ce que vous avez écrit est blessant pour les gens qui habitent au bord de la mer. Moi qui viens d'arriver dans ce village de montagne, je trouve justement qu'on y entend beaucoup de bruits. »

Cela m'a troublé et, de retour chez moi, j'ai continué à y réfléchir. J'étais tellement contrarié que je n'ai pas pu dîner. Le matin, au réveil, j'avais faim et je suis donc sorti cueillir un des kakis mûrs sur le plaqueminier en contrebas de la maison, au bout d'un petit chemin de pierre. Tout en mangeant j'ai regardé la montagne de l'autre côté de la rivière. Il n'y avait presque pas de vent mais les branches des arbres bougeaient, leurs cimes oscillaient. Cette montagne que je croyais calme était-elle donc si agitée ? J'ai regardé les feuilles et les branches du plaqueminier devant moi et j'ai vu qu'elles étaient humides de rosée. Et je me reflétais dans cette rosée. Je me suis alors aperçu que si jusque-là j'avais pensé que la montagne était calme, c'était parce que je ne regardais pas bien et sans doute parce que je n'écoutais pas bien non plus.

Je me suis dit que dorénavant je regarderais les choses attentivement. Que j'écouterais attentivement. C'est ainsi que j'ai commencé à observer les choses avec une attention si passionnée que les gens disaient : « Quand on se promène avec Ôe, il faut

sans cesse s'arrêter pour regarder et écouter. Il est un peu bizarre. »

C'est à peu près à la même époque que votre mère vous a donné, ente autres, Les aventures de Huckleberry Finn de Mark Twain et Le merveilleux voyage de Niels Holgersson de Selma Lagerlöf?

J'avais déjà reçu des livres avant mais ceux-là je les ai beaucoup lus. Ils faisaient le lien entre ce qui est disjoint, ce qui est « vu » et ce qui est « entendu ». C'est le « récit » qui relie ces choses. Ces livres ont été utiles pour m'en convaincre.

L'époque de votre quatrième année de primaire correspond à l'année 1944. C'est la dernière phase de la seconde guerre mondiale et, de plus, juste après le décès de votre grand-mère, c'est au tour de votre père de mourir soudainement. Et puis votre village subit une grande inondation. N'est-ce pas pour vous une période où le monde des réalités pénètre violemment dans votre champ de vision ?

Vous avez raison. Mon père et ma grand-mère sont morts en 1944. Comme je suis né en 1935, j'avais donc neuf ans. Ma grand-mère était âgée et souvent malade. Elle était assez étrange, il lui arrivait de nous faire peur ou rire en faisant semblant d'être morte. Quand elle est décédée, ça n'a pas été un choc. Par contre, pour mon père... C'était la veille du premier jour d'hiver, les enfants devaient passer d'une maison à l'autre en frappant le sol avec une baguette de paille, et en attendant leur passage pour leur donner une récompense, mon père avait bu jusque tard dans le salon attendant au magasin. En tant que fils de la famille, j'étais assis à côté de lui. Généralement il m'adressait peu la parole mais ce

soir-là il me parla beaucoup. J'aurais ensuite confié à ma mère que ce que racontait mon père était intéressant. C'est cette nuit-là qu'il est mort. Je pense qu'il a fait un arrêt cardiaque. Au réveil, tôt le matin, ma mère nous a dit : « Les enfants, papa est mort, il ne faut pas que vous crachiez en vous tournant vers l'ouest, et vous les garçons, il ne faut pas que vous fassiez pipi debout. » Et puis les voisins sont venus pour aider aux préparatifs des funérailles, on leur a donné les vêtements de mon père. En reconnaissant ces vêtements sur eux au moment des obsèques, je me suis dit que c'était ainsi que « le monde » se transformait.

Je n'étais pas particulièrement populaire parmi les autres enfants du village, mais comme je venais de perdre mon père, j'ai bénéficié ce jour-là d'un statut particulier, j'ai eu par exemple le privilège de monter le premier sur les échasses, c'était un jeu à la mode alors, elles étaient fabriquées par les plus grands. C'étaient des échasses suffisamment hautes pour pouvoir atteindre les fenêtres du premier étage de la maison. Je me souviens aussi qu'en marchant à cette hauteur j'ai eu une vision toute neuve du village.

Cette année-là, nous avons connu beaucoup de tempêtes, et particulièrement en automne, saison des typhons, il y a eu chaque semaine de fortes pluies et beaucoup de vent. La rivière Odagawa juste derrière chez nous était près de déborder à chaque fois. En ce temps-là, dès qu'il pleuvait, l'électricité était coupée. Dans le noir, nous, les enfants, nous nous rassemblions autour de notre mère. Nous allumions de faibles bougies. Dehors, le vent soufflait et toute la forêt grondait. La rivière coulait en faisant un bruit infernal. La situation épouvantable à laquelle avait abouti la guerre menée par le Japon en cette 19^e année de Shôwa (1944), était perçue aussi par les enfants. Dans la pièce où, solitaire, elle

tenait les livres de comptes, ma mère se lamentait souvent : « Que faire ? » et au fond de mon cœur je répondais : « Il n'y a rien à faire ! » Après la mort de mon père, nous ne savions pas comment nous allions vivre, et nous ne savions pas non plus ce qu'il allait advenir de notre pays. Cette réalité angoissante, terrible, violente au point d'écraser immédiatement toute résistance de notre part, c'est avec ces deux années 19 et 20 de l'ère Shôwa (1944-1945) que je l'ai découverte.

Que devenait votre fratrie ? Votre mère, comment encourageait-elle le jeune Kenzaburô ?

Nous étions une fratrie de sept. Ma sœur la plus âgée était partie aider un oncle travaillant dans les antiquités dans une ville qui, à l'époque, s'appelait Shinkyô en Mandchourie, une grande ville du nord-est de la Chine. Mon frère le plus âgé était aspirant dans la marine militaire et bien qu'il n'eût que seize ou dix-sept ans, il s'entraînait en vue d'intégrer le corps aérien de la marine. Mon autre frère aîné étudiait dans une école de commerce à Matsuyama. A la maison il restait donc une sœur juste un peu plus âgée que moi, moi et ensuite une petite sœur et un petit frère. C'est pourquoi j'étais finalement le seul garçon sur lequel il était possible de s'appuyer.

Personne ne pouvait être d'un quelconque soutien pour ma mère. Comme les vivres manquaient, elle cultivait un lopin de terre entre la maison et la rivière pour y faire pousser des légumes et, le visage sombre, elle travaillait sans cesse.

Les temps étaient durs... Beaucoup d'écrivains nés en 1935 ont relaté leurs souvenirs de l'époque de la défaite,

alors qu'ils avaient une dizaine d'années. Est-ce à cause de ce que cette époque comportait d'extrême ?

L'auteur dramatique Inoue Hisashi appartient à la même génération que moi. Son père était un homme cultivé mais il est mort et c'est sa mère qui l'a élevé. Les hasards de la vie ont fait qu'il a vécu en ville et moi dans un village de montagne, mais nous nous sentons proches du fait que notre enfance s'est déroulée à la même époque. A l'évidence c'est un intellectuel mais il n'est pas devenu professeur d'université, n'a pas travaillé dans une entreprise ni dans l'administration : il a eu une jeunesse un peu agitée puis est devenu auteur de théâtre. Furui Yoshikichi, qui a deux ans de moins que moi, a connu les grands bombardements aériens, à Yokohama il me semble, et bien qu'il soit un spécialiste de littérature allemande, il n'a pas voulu être professeur d'université et a choisi d'être écrivain.

Une guerre qui se termine par la défaite, une armée étrangère qui envahit le pays puis l'occupe, un nouveau régime étatique qui se met en place, c'est au milieu de tous ces changements que nous avons vécus entre dix et quatorze ans. C'est ainsi que nous avons appris que la société est en mouvement. C'est de là que nous vient le sentiment qu'elle est instable. Nous n'avons jamais imaginé un futur stable ni que la prospérité était acquise. C'est la guerre et les grandes transformations qui ont accompagné la défaite qui ont fait de nous des romanciers ou des auteurs de théâtre. Je pense donc que comprendre quand on est enfant que « les choses changent » a un effet sur le développement de l'imagination.

Edward Saïd qui est palestinien mais a grandi en Egypte, a suivi des études aux Etats-Unis et fait sa vie à New York, est lui aussi né en 1935 ; il est décédé en 2003 mais jusqu'à sa mort il a mené une vie tumultueuse

pendant laquelle il s'est exprimé et a agi politiquement en tant que Palestinien. C'était un fils de très bonne famille qui avait reçu une éducation choisie, mais c'était aussi un ami qui appartenait exactement à la même génération que moi et qui avait cette même sensibilité liée à l'époque vécue.

Vous appartenez aussi à cette génération de collégiens puis de lycéens qui ont connu la transformation du système scolaire japonais après la guerre.

Effectivement. A six ans, l'école primaire publique *Ose Kokumin Gakkô*¹ d'Ose où je suis entré appliquait le système éducatif allemand et l'a maintenu pendant deux ans après la fin de la guerre, si bien qu'avec Inoue Hisashi j'appartiens au seul groupe d'enfants qui sont entrés dans ces écoles publiques et y ont achevé leur cycle d'études. La guerre s'est terminée en 1945, la nouvelle Constitution a été promulguée en 1946 et mise en application l'année suivante, en 1947. En parallèle, un nouveau système éducatif était mis en place et une nouvelle forme de collège créée. Si un nouveau collège n'avait pas ouvert dans mon village, je n'aurais pas pu poursuivre mes études après le primaire. Dans les environs de mon village, il n'y avait pas de collège de l'ancien système, il fallait aller en pension à Matsuyama. Ceux qui le pouvaient étaient, je dirais, des enfants d'une certaine élite. Comme mon père était décédé, j'avais renoncé à poursuivre mes études. Or un collège du nouveau système a ouvert dans mon village et tous les enfants ont pu y aller. C'est ravi et prêt à faire de mon mieux que j'y suis entré. Un professeur nous a

1. Littéralement, école pour le peuple, à forte coloration nationaliste, pour éduquer le peuple du Japon impérial. Appellation traduite de l'allemand *Volksschule*.

montré la loi sur l'enseignement qui était dorénavant la base de l'éducation de tous les enfants. Je l'ai recopiée en me disant que c'était une bonne loi pour les enfants. Pourtant elle visait en fait le pays, pas nous, les enfants...

Les enseignants également montraient beaucoup de ferveur pour intégrer ce nouveau système démocratique et ils nous répétaient souvent, « soyez autonomes », « agissez démocratiquement ». J'ai été choisi comme chef du groupement des enfants d'agriculteurs et j'ai fait quelques exposés. En collaboration avec le professeur responsable de la formation professionnelle, nous avons emprunté au syndicat agricole des adultes ce qui équivaldrait aujourd'hui à cent mille yens et nous avons construit une grande volière où nous élevions environ deux cents poussins que nous vendions à des fermes.

Et puis une équipe de baseball a été créée et je me suis entraîné au lancer de la balle. J'ai lu, aussi. C'était une vie libre, active, bien remplie. Et c'est tout naturellement que, dans la continuité de ces années de collège, j'ai intégré le lycée du nouveau système scolaire dans la ville voisine.

Vous entrez au lycée en avril 1950. Le Japon est encore sous occupation et j'imagine qu'à travers le pays règnent toujours une certaine confusion et l'agitation de l'après-guerre. L'année suivante, vous quittez le lycée départemental et partez faire votre seconde année de lycée à Matsuyama, pour quelle raison ?

Selon la répartition des établissements scolaires du département d'Ehime, les élèves de la région qui allaient à Matsuyama, Uwajima ou Ozu étaient revenus dans le lycée du département. Parmi les élèves des

grandes classes, il y en avait qui venaient de classes préparatoires [selon l'ancien système]. Ces « grands » répandaient la terreur et la violence autour d'eux, si on était repéré par eux ou par les bandes de petits malfrats des clubs de baseball, on pouvait passer de très mauvais quarts d'heure. Personnellement j'avais un côté un peu rêveur et, avec l'esprit de liberté acquis au collège sous le nouveau régime, j'avais écrit que le club de baseball prenait à mon goût un peu trop d'envergure. J'étais donc dans leur collimateur et après quelques tentatives pour leur résister, j'ai fini par penser que le mieux était de changer de lycée. J'en ai parlé à ma mère qui m'a dit qu'elle comprenait et je me demande aujourd'hui si elle n'est pas allée en parler avec le directeur. En tout cas, au dernier trimestre de ma première année, mon professeur principal m'a annoncé qu'il avait été décidé de m'envoyer à Matsuyama. Je pense que c'est une décision qui a été prise pour tenter de sauver un élève des persécutions d'un groupe de délinquants en relation avec d'autres malfrats de la ville. C'est mon professeur qui a trouvé une pension pour mon hébergement et ma mère s'est arrangée pour rassembler l'argent nécessaire, et ainsi je suis parti à Matsuyama.

RENCONTRE AVEC ITAMI JÛZÔ

Dans ce lycée de Matsuyama, vous rencontrez Itami Jûzô dont vous épouserez la sœur cadette et qui, outre le fait de devenir ainsi votre beau-frère, sera un ami cher pour la vie. Itami était un beau jeune homme, très citadin dit-on.

Je pense que c'est la plus heureuse rencontre de ma vie. Le vrai nom d'Itami Jûzô est Ikeuchi Yoshihiro,

mais chez lui on l'appelait Takehiko. Sa mère était d'une très ancienne famille et c'était le surnom qu'elle lui donnait.

Jusqu'à là j'avais été un enfant qui lisait beaucoup, surtout des livres de sciences qui m'étaient donnés par des élèves de la filière scientifique de l'ancien système éducatif. Il y avait aussi quelques ouvrages de littérature et c'est vrai que j'étais particulièrement attiré par ceux-là. J'avais envie de voir l'édition originale des *Aventures de Huckleberry Finn* que m'avait donné ma mère quand j'étais dans le primaire, et dès que je suis arrivé à Matsuyama, je suis allé au Centre culturel américain et j'y ai trouvé un magnifique gros livre que j'ai décidé de lire sur place, assis à une grande table. J'y allais presque tous les jours et j'avais conseillé l'endroit à mes camarades de classe en leur disant que c'était très bien pour étudier. Mes camarades préparaient les examens mais moi je passais mon temps à lire Mark Twain. Comme je connaissais la traduction japonaise par cœur, j'arrivais à peu près à déchiffrer le texte anglais.

Et puis, se détachant de la masse des élèves qui venaient étudier là, il y avait un garçon qui semblait vraiment émancipé – nous portions tous l'uniforme de l'école mais lui avait un court manteau bleu marine –, il était très beau et tout le monde le regardait différemment. Il devait sans doute se sentir isolé. Alors que je venais d'arriver dans mon nouveau lycée et qu'on m'avait demandé de faire le ménage de la classe où je me retrouvais donc seul, il est venu me voir. « Tu t'appelles Ôe ? » « Oui. » « J'ai lu ce que tu as écrit. » Il avait lu un court texte que j'avais rédigé pour le petit journal de mon précédent lycée. Il était dans une section littéraire mais disait qu'il n'écrivait pas, par contre il dessinait bien. C'était un personnage surprenant ; s'il rencontrait quelqu'un qui semblait susceptible d'écrire, il l'encourageait à le faire. Il

m'a dit : « Ce que tu écris est intéressant » et nous sommes devenus amis. Plus tard, il est devenu le Itami Jûzô que nous connaissons.

Vers la même époque à laquelle vous rencontrez Itami, vous découvrez un des célèbres ouvrages de celui qui sera votre « maître pour la vie », Watanabe Kazuo. Il s'agit de « Fragments de la Renaissance française » (Furansu renensansu danshō) aux éditions Iwanami Shoten, réédité maintenant sous le titre « Les personnages de la Renaissance française » (Furansu renensansu no hitobito).

Je possède encore la première édition de cet ouvrage. Mon propre exemplaire était très abîmé mais Mme Watanabe a bien voulu m'en offrir un quand son mari, mon professeur, est décédé. Le livre est paru en septembre 1950, c'était le quarante-troisième titre d'une collection alors nouvellement créée par les éditions Iwanami. C'est l'année qui a suivi sa publication que j'ai changé d'établissement et suis arrivé à Matsuyama. J'avais seize ans. Matsuyama était une grande ville avec un quartier commerçant animé. A l'époque je n'avais pas d'argent mais je me rendais quotidiennement dans une librairie pour découvrir les nouveaux livres. Après les avoir minutieusement examinés, j'en choisisais un seul que j'achetais. Un recueil de poèmes de Nakahara Chûya, édité sous la direction d'Oka Shôhei, ou un recueil de poèmes de Tominaga Tarô. Tous deux dans la même collection de textes choisis des éditions Sôgensha. Et puis aussi des poèmes de Poe. La fréquentation d'Itami a rapidement renforcé mon intérêt pour la littérature. J'allais chez les bouquinistes et j'ai pu, par exemple, acheter à bas prix la belle première édition de *Sokuryôsen* (« Le bateau-sonde ») de Miyoshi Tatsuji. Et c'est ainsi que j'ai trouvé

par hasard *Fragments de la Renaissance française*. Je n'avais encore jamais entendu parler de Watanabe Kazuo. Je n'avais pas d'attrance particulière pour la littérature ou la pensée française. Alors, comment a-t-il été possible que je découvre ce qui sera LE livre de ma vie ? Encore aujourd'hui j'ai du mal à croire à un si heureux hasard...

Le professeur Watanabe écrit par exemple que les Européens ont depuis longtemps pensé la « tolérance et l'intolérance », et que c'est le cas en France depuis le XVI^e siècle. Or j'ai lu cela après cette expérience insupportable faite en première année de lycée, d'une grande intolérance, d'une malfaisante cruauté et d'une violence qui m'ont fait souffrir sans que je puisse trouver un cœur compréhensif...

J'ai été passionné de découvrir qu'il existait des gens qui pensaient si bien, et d'autres encore pour transmettre ces idées aux Japonais. Pour le dire plus rationnellement : l'expression *sens du libre examen* qui revient souvent dans ce livre semblait me montrer le chemin à suivre pour le futur. Je me suis dit que ce livre m'était destiné. Car ce qui était la ligne directrice dans les établissements du nouveau système scolaire, c'étaient la recherche et la réflexion libres. Je tire la citation suivante d'un de mes cahiers où j'ai recopié le texte de la première édition : « On dit que la Renaissance a libéré les humains du pouvoir absolu de la religion chrétienne et établi le concept d'humanité. Très bien. Mais il me semble que l'on peut dire cela autrement, à savoir que le sens du *libre examen*¹ accordé à l'humain depuis l'Antiquité fait l'objet d'une nouvelle prise de conscience, d'une remise en place, d'une réaffirmation, d'un développement ; on peut donc sans doute dire que

1. En français dans le texte.

grâce à la puissance de cette conscience, la Renaissance est le début de la modernité. » C'était la première fois que je lisais un texte de ce genre, qui n'était sans doute pas si facile d'accès pour un jeune lycéen. Et puis dans ce livre était aussi décrit le combat que menaient de faibles gens pour répandre leurs idées, certains perdaient des batailles ou étaient tués mais l'importance de leur rôle était affirmée, et j'ai eu l'impression qu'en étudiant la Renaissance française j'allais rencontrer des personnes avec qui je me sentirais en accord.

J'ai donc acheté ce livre et j'ai continué à le lire sans m'arrêter, si bien que le lendemain je ne suis pas allé en cours. Pour être franc, jusque-là je n'avais pas très envie de poursuivre des études à l'université. Je ne savais pas ce que je devais étudier. Et puis ma mère disait toujours espérer que je rentrerais rapidement dans notre forêt. Mais j'ai alors décidé que c'était cela que j'allais étudier. Deux jours plus tard, j'ai cherché Itami au lycée. Je l'ai attendu à l'entrée, il est arrivé juste à l'heure du début des cours pour ne pas être considéré comme en retard, et en marchant avec lui jusqu'à la classe, je lui ai dit que j'avais lu le livre de Watanabe Kazuo. Il a seulement dit : « Ah bon ? » mais j'ai poursuivi : « C'est le meilleur auteur que j'ai lu jusqu'à présent », alors il m'a dit : « Il enseigne à l'université de Tokyo dans la section de littérature française. » J'ai eu l'impression que l'horizon s'ouvrait devant moi et, après avoir quitté Itami devant sa classe, je n'ai pas arrêté d'y penser en allant vers la mienne et puis, après les cours, j'ai retrouvé Itami et je lui ai dit : « Je vais aller à l'université de Tokyo dans la section de littérature française. Et je vais immédiatement m'y préparer. Ce n'est pas en discutant avec toi tous les jours que je pourrai être reçu à l'examen d'entrée. Je n'ai plus le temps de te voir ! » Il a eu le tact de

me répondre : « Tu as sans doute raison » et je me suis mis à travailler pour préparer l'examen d'entrée à l'université.

J'ai donc commencé à préparer cet examen dès la deuxième année du lycée, puis continué en troisième année, puis encore une année après avoir quitté le lycée, et à dix-neuf ans, je suis entré à l'université de Tokyo, dans ce qui s'appelait alors la seconde section de littérature.

Et c'est à vingt ans que vous avez pu rencontrer le professeur Watanabe en personne ?

C'était à la fin de ma vingtième ou au début de ma vingt et unième année. En tout cas, pendant le cycle d'études de culture générale au campus de Komaba, j'avais lu tous ses recueils d'essais et toutes ses traductions, et je l'ai rencontré pour la première fois, soit quand je suis entré dans la section de littérature française au campus de Hongô, pour le premier cours, dans la salle numéro 18, soit peut-être avant, à Komaba, pour une réunion d'orientation. Il est entré dans la salle où nous l'attendions, a rapidement ôté son manteau qu'il a roulé et posé au sol, à côté de l'estrade, puis il a commencé son cours. J'ai trouvé que tout cela avait beaucoup d'allure. Il avait un très beau visage, une voix plutôt haute qui portait bien. De par son accent de Tokyo, il avait une certaine ressemblance avec le comédien Enoken. Je me suis dit que ce qu'on appelait un parler « distingué », c'était cela. J'étais ébahi : Watanabe Kazuo jouait parfaitement tous les rôles devant nos yeux, il était lui-même le spectacle. Je pense que c'est à ce moment-là que j'ai entamé une nouvelle vie.

Qui étaient les étudiants entrés en même temps que vous dans cette faculté de littérature française ?

Au campus de Komaba, les étudiants étaient séparés selon qu'ils avaient déjà ou non fait des études de français, et bien entendu, ceux qui avaient déjà étudié le français étaient certains de devenir des chercheurs. Ainsi par exemple Shimizu Tôru qui était assistant quand je suis arrivé. Ishii Seiichi, passé en section de littérature française, avec qui je suis devenu ami, et qui traduit actuellement une somme très intéressante, les *Contes drolatiques* de Balzac ; lui aussi devait avoir déjà étudié le français. Plutôt que chercheur, il est devenu éditeur et a travaillé aux débuts de la revue *Umi*¹ auprès, entre autres, de Hanawa Yoshihiko. Moi, dans la classe de ceux n'ayant pas appris le français, je me suis lié d'amitié avec Yamanouchi Hisaaki que je continue à apprécier et respecter ; il avait l'intention de passer en section de littérature anglaise et avait choisi le français comme seconde langue étrangère. C'est la première fois que je voyais quelqu'un d'aussi brillant, avançant pas à pas sans quitter son objectif de vue. Je me suis dit que c'était ce genre de personnages qui devenaient des savants.

Personnellement, dès le premier cours, j'ai pensé que c'était une chance de pouvoir étudier avec de si brillants intellectuels mais que je n'avais pas la capacité de devenir chercheur, et j'y ai donc renoncé au fond de moi. Bien qu'entré en section de littérature française, j'ai eu envie de pouvoir aussi lire la littérature anglaise. Dans la librairie coopérative de Komaba, j'ai trouvé les traductions par Fukase Motohiro d'un recueil de

1. Créée en 1969 aux éditions Chuokoron.

poèmes de W. H. Auden et de T. S. Eliot, et je me suis mis à les lire. Dès le départ, donc, je n'étais pas ce genre d'étudiant qui suit un chemin bien tracé jusqu'à devenir un universitaire. J'étais d'un caractère prompt au renoncement.

En même temps, dès la première année à l'université, dans votre chambre d'étudiant, vous vous êtes lancé dans l'écriture de pièces pour le groupe de théâtre des étudiants.

J'étais encore à Komaba mais sur le campus de Hongô, dans le bâtiment Yasuda où se trouvait le foyer des étudiants, il était annoncé qu'on recherchait un « scénario pour la troupe de théâtre ». Le texte retenu en première place devait recevoir, si je me souviens bien, la somme de cinq mille yens. Ce montant pouvait largement couvrir ce que je dépensais mensuellement en achats de livres. J'aimais les traductions de textes de théâtre français et en lisais beaucoup. Anouilh par exemple. Je me suis dit que je pourrais essayer d'écrire une pièce, j'ai répondu à l'appel et, en première année comme en deuxième, j'ai gagné les cinq mille yens.

En parallèle, dans le seul but de plaire à Itami Jûzô qui était aussi monté à Tokyo et travaillait dans le bureau de design d'un parent, j'écrivais des romans. Itami avait tenté l'examen d'entrée pour la faculté de sciences d'Osaka. Mais il n'était pas travailleur et avait été recalé, alors il était venu à Tokyo et comme il dessinait bien, il faisait des esquisses pour des affiches. Vous vous souvenez peut-être d'Utsunomiya Tokuma qui, bien que député du Parti libéral démocrate, s'est clairement exprimé à propos de la question de la paix ? Il dirigeait la société de produits pharmaceutiques Minophagen, et Itami travaillait dans le bureau qui dessinait leurs affiches publicitaires. Le nom était joliment écrit

avec de fins caractères au pinceau. Tous les collègues d'Itami rêvaient de devenir peintres mais Itami était stupéfait par leur manque de culture ; il s'ennuyait avec eux et je venais donc de temps en temps lui tenir compagnie. Quand je ne me montrais pas, il lui arrivait parfois de m'envoyer un télégramme, mais si je m'empressais d'aller le voir, je le trouvais tout simplement en train de jouer du violon.

C'est donc pour plaire à cet Itami-là que je me suis consacré à l'écriture d'un roman policier rempli de plaisanteries, en crayonnant pendant les cours de culture générale scientifique sur le papier brouillon destiné à des calculs divers. C'est le premier roman que j'ai écrit.

Vous ne l'avez jamais publié ? Quel roman était-ce donc ?

C'est l'histoire d'une femme extrêmement grosse – j'étais attiré par les femmes corpulentes – qui part d'Ueno pour Niigata et de là, secrètement, monte à bord d'un bateau de pêche. Elle finit par atteindre Vladivostok puis traverse non sans peine l'URSS et arrive en Europe. Bien plus tard, l'américain Tim O'Brien a publié un roman intitulé *A la poursuite de Cacciato* – un soldat qui se battait au Vietnam s'enfuit pour Paris qui est à plus de huit mille six cents miles –, c'est un très bon roman, l'idée de départ est la même. C'est l'histoire d'une Japonaise qui, après mille efforts, arrive enfin à Paris. Pendant les deux années passées à Komaba, chaque fois que je rencontrais Itami, je lui remettais les dernières pages que j'avais écrites.

Avez-vous gardé le manuscrit ? Ce serait bien que ce roman soit publié. J'aimerais beaucoup le lire. Quelle longueur fait-il ? Vous souvenez-vous du titre ?

J'avais trouvé le titre dans un essai de M. Watanabe qui citait *Hernani* de Victor Hugo : « *Iku chikara* – Force qui va¹ ». Il y avait plus de trois cents feuilles de papier brouillon pliées en deux, recouvertes de petits caractères. Itami me lisait avec plaisir mais ce n'était pas le genre à bien conserver les choses... C'est moi qui me suis occupé de ranger dans un carton de mandarines les manuscrits qu'Itami avait hérités de son père Itami Mansaku et de les conserver pour éviter qu'ils ne se perdent, alors qu'Itami changeait souvent de logement à Tokyo.

LE DÉSIR DE DEVENIR ROMANCIER

Et puis vous commencez à travailler à votre mémoire de fin d'études et vous dites avoir hésité entre Pascal et Sartre.

En troisième année, il faut choisir un sujet et au départ j'avais l'intention d'écrire sur Pascal. Le professeur Maeda Yôichi qui m'a le premier fait travailler sur les textes de Pascal en français était un des plus grands spécialistes de cet écrivain dans le monde. Mais comme personnellement je suis peu intéressé par la religion, je me suis reproché de ne pas vraiment comprendre Pascal et j'ai choisi Jean-Paul Sartre. Le sujet de mon mémoire était « L'imagination chez Sartre ». Sartre a écrit deux textes philosophiques sur l'imagination : le premier est un court essai sur le pouvoir de l'imagination, le second est le célèbre *L'imaginaire*, un livre d'une grande éloquence. Je l'ai lu avec particulièrement d'attention. Moi aussi, à l'époque, je pensais qu'il y avait diverses

1. En français dans le texte.

formes d'imagination chez l'être humain : la faculté de prendre conscience des choses, celle de s'orienter intuitivement vers Dieu, plus concrètement, celle qui permet de penser pour se représenter ce qui n'est pas présent devant soi, et puis celle de penser comment transformer la réalité, cette faculté étant sans doute la chose la précieuse pour l'homme. J'ai donc tenté d'analyser et de mettre en relation la pensée philosophique de Sartre dans *L'imaginaire* et les différentes images apparaissant dans la première partie des *Chemins de la liberté* intitulée « L'âge de raison ».

N'avez-vous vraiment jamais eu le désir de devenir un universitaire ?

Comme je vous l'ai dit, j'ai rapidement eu la conviction que je n'étais pas fait pour être un universitaire et j'y ai renoncé. Autour de moi nombreux étaient les étudiants brillants et les professeurs d'une stature exceptionnelle, j'ai compris que je serais incapable de les égaler. En tête, le professeur Watanabe Kazuo, mais aussi Sugi Toshio, Kobayashi Tadashi, Inoue Kyûichirô, Kawaguchi Atsushi, Yamada Jaku, Asakura Sueo... Je suivais tous leurs cours et je trouvais qu'ils étaient tous d'excellents professeurs. Je ne pouvais pas envisager de me mesurer à eux.

A présent je réalise que de toute ma vie je n'ai jamais eu le profond désir d'exceller dans un savoir particulier. C'est une chose que je tiens à dire clairement. Lorsque j'ai découvert les écrits de Watanabe Kazuo, j'ai décidé de vivre en révérançant cette grande figure. Mais je savais que je n'avais pas l'intelligence ni la patience nécessaires à un intellectuel pour mettre mes pas dans les siens. C'est ce qui m'a donné envie de me réaliser en tant qu'« Ôe Kenzaburô ». C'est cette raison qui m'a rapidement

poussé sur la voie du roman. Mais tout en me construisant en tant que romancier, je songeais que je garderais toujours les yeux levés vers cette immense montagne. Pour le dire encore plus franchement, ces deux années m'ont fait comprendre que non, je n'étais pas fait pour devenir une miniature de ce grand intellectuel ! Et c'est aussi cette déception qui me faisait hésiter à poursuivre ou non mes études dans le cycle supérieur. Pendant ce temps, insensiblement, je m'étais mis à écrire et ce n'était plus un jeu. Mon « style » était le résultat d'une lecture comparative soigneuse entre la traduction de Pierre Gascar par le professeur Watanabe et le texte original, à partir de laquelle j'ai élaboré ma propre langue.

Depuis l'enfance, sans savoir si je suis fait ou non pour telle ou telle chose, j'ai toujours eu tendance à me lancer et j'ai même cumulé ces choses. Et s'il faut changer de cap, je suis capable de m'y résoudre rapidement. S'il y a nécessité, je me lance avec courage. Dans *Les aventures de Huckleberry Finn* que m'avait donné ma mère, il y a un moment où Huck, amené à trahir un ami, s'y résout : « Tant pis, je suis prêt à aller en enfer ! » Cette phrase est devenue comme une formule que je garde au fond de moi et quand je suis devant un choix épineux, j'ai tendance à choisir le plus difficile et à ne pas avoir de regret, à ne pas regarder en arrière. Je me suis donc dit : « Tant pis, je suis prêt à aller en enfer ! » Et j'ai choisi de devenir romancier, quoi qu'il arrive. J'ai décidé de me consacrer à l'écriture et de renoncer à l'académisme, et je suis allé voir le professeur Watanabe pour le prévenir que je retirais ma candidature pour la poursuite de mes études universitaires.

C'était à quel moment ? Et qu'a dit le professeur Watanabe ?

C'était l'année où je redoublais, j'avais vingt-quatre ans. J'avais déjà reçu le prix Akutagawa mais je n'étais pas encore totalement prêt à me consacrer uniquement à la littérature. Ecrire des romans, je l'avais fait jusque-là comme un petit boulot d'étudiant, aujourd'hui on dirait que c'était pour moi comme une activité de *freeter* : un petit job à temps partiel. J'avais l'impression de faire ça parce que je n'avais pas pu suivre la voie universitaire. Et puis, le moment de prendre une décision approchant, je suis allé voir le professeur Watanabe et je lui ai annoncé que je renonçais à entrer dans le cycle supérieur et que je voulais épouser la sœur d'un ami. Mon professeur avait l'air de mauvaise humeur, il a réfléchi puis il a dit : « Ce doit être une jolie femme. »

Vous vous étiez déjà engagé à vous marier avec votre future femme ? Comment cela s'est-il passé ?

L'année où nous passions les examens d'entrée à l'université, Itami Jûzô nous avait présentés et depuis, nous nous écrivions et nous rencontrions deux ou trois fois par an, mais Itami s'était montré opposé à un mariage.

Moi, j'avais reçu le prix Akutagawa mais je n'arrivais pas à me faire à l'idée que cela puisse être l'occasion d'un choix sérieux pour mon avenir. Je n'avais pas l'impression que quitter l'université pour devenir romancier pourrait être un vrai moyen de gagner ma vie. Mais puisque j'avais commencé à écrire, j'avais le désir d'expérimenter quelque chose qui n'aurait jamais été fait par d'autres. Je trouvais donc justifiée l'opposition d'Itami au mariage. Et malgré tout, j'ai déclaré à mon professeur que j'allais vivre de ma plume.

LA RELATION

AVEC LE PROFESSEUR WATANABE KAZUO

Le professeur Watanabe ne vous a-t-il jamais encouragé à devenir romancier ?

Je me suis donc lancé sans être totalement déterminé, mais une fois que j'ai commencé à vivre en tant que romancier, l'écriture est devenue toute ma vie. Et puis je me suis marié aussi. J'ai même demandé à mon professeur d'être mon témoin. Plus d'une dizaine d'années plus tard, il a écrit avec une certaine dose d'humour : « Quand Ôe et les autres sont passés au monde littéraire... » Or, assez longtemps après, à la fin d'un débat avec de jeunes critiques, Onishi Kyojin, pour déprécier le professeur Watanabe, a cité cette phrase [sans la situer dans son contexte]. Pendant longtemps, j'ai cessé tout contact avec la revue littéraire qui avait publié ce débat car ce qu'a déclaré Onishi était erroné. Le professeur Watanabe donnait des conseils à ses étudiants qui se lançaient dans diverses voies après leurs études littéraires, mais, bien sûr, son enseignement était surtout centré sur la formation d'universitaires. Son but essentiel était de former des chercheurs, mais cela ne l'empêchait pas d'encourager les jeunes qui, parmi ceux qui renonçaient à l'université, se lançaient dans l'écriture romanesque. Il ne s'est pas réjoui de ma décision de devenir romancier mais il était mon professeur et il m'a toujours soutenu. Je peux clairement affirmer que si je n'avais pas rencontré l'écrivain et professeur qu'était Watanabe Kazuo, je ne me serais jamais tourné vers la littérature.

Il ne m'a jamais dit directement si ce que j'écrivais était bien ou pas. Il ne m'a jamais parlé d'un roman en particulier. Une seule fois, à Tsuji Kunio, un de mes

prédécesseurs qui écrivait des romans en parallèle avec une carrière universitaire, il aurait dit : « Ôe semble être né dans la forêt, il écrit des romans comme une source dans une forêt, on croit qu'elle est tarie et soudain elle rejaillit. » C'est la seule chose que le professeur Watanabe ait jamais dite à mon sujet en tant que romancier.

On peut se faire une idée du professeur Watanabe à travers ses ouvrages tels que « Fragments de la Renaissance française », « A propos de la folie » (Kyôki ni tsuite) ou « Journal de la défaite » (Haisen nikki), puis par vos écrits « Lire l'humaniste japonais contemporain Watanabe Kazuo » (Nihon gendai humanisuto Watanabe Kazuo o yomu) ou « Recueil fictif des cours de Watanabe Kazuo » (Watanabe Kazuo kakû chôkôki), par exemple. J'ai l'impression qu'il était à la fois un grand érudit et quelqu'un qui observait l'être humain avec un regard d'artiste, de romancier.

Pour exister en tant que romancier, il y a deux conditions, il me semble. La première est d'arriver à forger son propre style d'écriture, la seconde est de savoir créer une histoire. Si on considère les traductions du professeur Watanabe, en particulier celle de la somme que forment *Gargantua* et *Pantagruel*, réalisée alors qu'il n'avait qu'à peine une quarantaine d'années, on voit qu'il sait inventer un style extraordinaire. Dans ses traductions de romans contemporains également, comme, par exemple, ceux de Pierre Gascar¹, on voit que c'est un traducteur qui construit son écriture ; j'ai été très fortement inspiré par lui. Je pense que s'il était devenu romancier, il aurait eu un style superbe.

1. Traduction de *Les bêtes, Le temps des morts*.

A la fin de sa vie, à l'instar de « Deux princesses dans le clair-obscur d'un pays en guerre » (*Senkoku meian futarihi*), le professeur Watanabe a écrit de superbes biographies critiques où il a mis en évidence la personnalité de femmes originales proches d'Henri IV, comme la reine Margot, sa femme légitime, Gabrielle d'Estrées, une maîtresse que le roi emmenait même sur le champ de bataille, mais qui fut assassinée, et sa grand-mère, la princesse Marguerite, auteur de *L'Heptaméron*. C'était un maître du portrait. Il excellait aussi dans la mise en relation des personnages. Je pense qu'il avait un sens de l'écriture théâtrale.

Pourtant, il semble que créer des histoires ne l'intéressait pas. Il m'a dit un jour avoir envie d'écrire un roman. Le titre en était *Tôyûki* (« Récit d'un voyage vers l'est »). Un Japonais un peu spécial, après avoir commencé à étudier la littérature française au Japon, part poursuivre ses études à Paris et, jusque vers le milieu de la trentaine, vit uniquement dans un cadre culturel français, puis retourne au Japon juste au moment où commence l'invasion de la Chine, il connaît alors la guerre puis la défaite. Le professeur Watanabe m'a dit vouloir raconter quel genre de Japonais ce personnage deviendrait. Mais il n'a pas écrit ce roman. Peut-être qu'à la place, à la fin de sa vie, la rédaction des biographies de ces femmes a été pour lui un moyen de satisfaire ce désir qu'il avait d'écrire un roman. Bien que ce soit également un travail académique irréprochable, fondé sur une considérable recherche documentaire. Les deux universitaires qui, après la guerre, ont écrit des biographies critiques, Watanabe Kazuo et Nakano Yoshio, me semblent être d'éminents spécialistes de littérature étrangère.

Quand on lit par exemple votre nouvelle Marugo kôhi no kakushitsuki sukâto (« La jupe aux poches secrètes de la reine Margot »), on a l'impression qu'il s'agit d'une sorte de variation à partir des biographies de Watanabe Kazuo, que c'est lui qui a attiré votre attention vers ces personnages ; on sent un lien très fort. Par ailleurs, on a l'impression que le professeur Watanabe devait cohabiter avec une part d'ombre qui lui faisait penser que « quoi qu'il fasse, ce serait dorénavant inutile » et qui s'était imposée à lui pendant la guerre et après. Pourtant, tout en reconnaissant que l'humanité est vouée à disparaître, il laisse un message incitant à lutter malgré tout, lorsqu'il affirme que « même si nous sommes des pessimistes, nous devons être des pessimistes qui avancent résolument ». Il me semble que vous vous sentez profondément un héritier spirituel du professeur Watanabe, est-ce que je me trompe ?

Je pense que les héritiers spirituels de Watanabe Kazuo sont nombreux, dans des domaines divers et sur plusieurs générations. Parmi les spécialistes de Rabelais, par exemple, il y a d'abord eu Ninomiya Takashi. Spécialiste de la Renaissance française, c'est celui qui a le plus soutenu le professeur Watanabe dans ses travaux à la fin de sa vie. J'ai moi aussi participé à l'édition des travaux du professeur Watanabe mais c'est Ninomiya qui en a assuré la partie académique. Dans la génération précédente, je pense qu'on peut citer le penseur Katô Shûichi comme un réel héritier des idées du professeur Watanabe. Moi, je ne suis ni un universitaire ni un penseur, avec toutes sortes d'inquiétudes, comme je vous l'ai dit, j'ai épousé la sœur cadette d'un ami, puis il y a eu, entre autres, la naissance de Hikari, avec son handicap, alors j'ai centré mes romans sur la façon dont Hikari vivait malgré tout, et j'ai poursuivi ainsi, jusqu'au-delà de soixante-dix ans. Comme je suis

romancier jusqu'au fond du cœur, ce que j'ai pu hériter de Watanabe Kazuo c'est sa part de romancier. Par exemple, le titre de ma nouvelle *La jupe aux poches secrètes de la reine Margot* vient d'une anecdote qui raconte qu'elle cachait les cœurs de ses amants morts dans les multiples poches de sa jupe. C'est le professeur Watanabe qui a extirpé de documents historiques ce personnage particulier et en a écrit de façon si intéressante la biographie ; j'aime beaucoup ce genre de choses grotesques et c'est pourquoi j'ai ainsi inclus une part de la recherche académique de mon professeur dans un de mes romans.

Il est vrai que le professeur Watanabe ne défendait pas ses opinions depuis sa position de force en tant que professeur ; il avait une vision plutôt sombre de l'avenir de ce pays mais restait déterminé à mener à bien le travail entamé. Il est indéniable que son attitude face à la vie était celle d'un homme aux idées issues de l'humanisme français. Nous allons peut-être disparaître, oui, mais ceux qui disparaissent ont raison, ce n'est pas la part de l'humanité qui périt qui se trompe. Il était donc fortement lié amicalement ou intellectuellement à ces « humanistes combattants » qui étaient une preuve vivante de ces convictions, à ces personnages historiques ayant la même volonté de périr en continuant à résister, tels Thomas Mann ou le romancier Nakano Shigeharu qui a consacré sa vie à mettre en pratique ses principes communistes. C'est Watanabe Kazuo qui a rédigé le texte de présentation du « Recueil des discours à l'Assemblée » (*Kokkai enzetsushû*) de Nakano Shigeru. Ils ont également échangé une correspondance qui a été publiée.

L'écriture de Watanabe Kazuo, qui avait été élevé dans une bonne famille de Tokyo, a une certaine connotation pessimiste, il écrit avec humilité en insérant ici

et là insensiblement des éléments d'autodérision, surtout vers la fin de sa vie. Nakano Shigeharu qui a grandi dans la région du Hokuriku¹ dans une famille possédant un peu de terres, écrit comme on récolte ce qu'on a semé : il crée habilement ses propres métaphores ou expressions et, sous l'influence de la littérature allemande, invente une langue neuve et moderne. Dans son échange épistolaire avec Watanabe Kazuo, il confie : « Je superpose ma plume à la vôtre. Je veux écrire en suivant le mode conditionnel que vous utilisez dans vos textes. Ecrire sur ce lien qui, chez vous, unit pessimisme et conditionnel et qui me semble constituer une grammaire. » J'ai le sentiment qu'on trouve là un exemple de l'humour propre à Nakano. Et sa conclusion est la suivante : « Personnellement, le point d'appui de votre écriture, ce qui est comme une grammaire, ce qui avance vers le pessimisme, me faisait peur. [...] Mais, et tant pis si je me répète, puisque les optimistes légers veulent nous faire la guerre, nous, les pessimistes, devons, je pense, continuer à avancer avec détermination. » C'est vraiment une magnifique phrase.

Watanabe Kazuo n'était pas du genre à insérer ses convictions dans ses textes, tel un char d'assaut avançant sur un champ de bataille. Et il mettait en lumière des penseurs européens qui n'étaient pas non plus de ce genre. Mais il s'intéressait profondément à la crise que connaissait son époque. Et il écrivait des textes de mise en garde. J'ai le sentiment que par ailleurs, mon professeur avait une sensibilité plutôt sombre. Dans un livre que j'ai reçu en souvenir de lui, *Sangoshû* (« Collection

1. Région constituée des quatre départements Toyama, Ishikawa, Fukui, Niigata, donnant sur la mer du Japon.

de coraux ») de Nagai Kafû, se trouve la traduction d'un poème très sombre de Baudelaire, *Le mort joyeux* – dans lequel le poète rêve qu'il voit la chair de son propre cadavre dévorée par les vers – et c'est à la page où se trouve ce poème que Watanabe Kazuo, encore jeune homme, a glissé un marque-page :

*O vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ;
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,
A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-moi s'il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts !*

Il ne m'est pas possible de dire que j'ai tout compris de Watanabe Kazuo. Mais j'ai un âge proche de celui auquel il a disparu. Né en 1901, il est décédé en mai 1975, à soixante-quatorze ans. Il ne me reste donc que deux ans, pendant lesquels j'espère vivre, pour arriver à appréhender tout ce qu'il a écrit, même les aspects les plus sombres.

Vous aviez trente-quatre ans de différence. Dans votre ouvrage que j'ai déjà cité, Recueil fictif des cours de Watanabe Kazuo, il y a un texte qu'à trente-cinq ans, vous adressez à votre professeur de soixante-dix ans : « Où sont-ils ceux qui ressentent encore nos tourments d'autrefois ? » On sent le passage du temps. Et puis vous faites référence au « Manoir du Gd Duc Ôe en Utopie » que le professeur Watanabe vous a offert : « J'ai reçu de mon professeur la maquette d'un château imaginaire posé sur un socle de pierre. Sur l'arrière du bâtiment on peut discerner une petite ouverture où est indiqué Pour s'évader et lorsque je me sens dans l'impossibilité d'avancer dans mes pensées, je regarde cette issue. » Mais l'ouverture est bien petite !...

Juste avant sa mort, un peu avant qu'il ne soit hospitalisé, il semble que Watanabe Kazuo ait commencé discrètement à faire le tri dans ses cahiers qui étaient des sortes de journaux intimes. Parmi eux il y avait *Journal d'une défaite*. Ninomiya Takashi a récupéré tous les livres et cahiers qui avaient directement à voir avec les travaux sur Rabelais et parmi eux il a trouvé un journal, écrit en français, pendant la guerre. J'ai accompagné le professeur Nakano pour demander son accord à la veuve de Watanabe Kazuo afin que ce texte soit publié dans la revue *Sekai* des éditions Iwanami. Il est paru dans une traduction en japonais du professeur Ninomiya et du fils aîné de Watanabe Kazuo. A moi, il a offert des cahiers avec une belle reliure française d'avant la guerre. C'était un journal de jeunesse dans lequel certaines pages contenaient des choses personnelles qui n'étaient pas appropriées à une publication et à leur suite était écrit en français : « Je suis quelqu'un qui s'arrête à mi-chemin ! » avec un point d'exclamation qui venait clore ce journal.

Je me suis dit qu'il me l'avait donné pour me signifier « et toi, jusqu'à quand vas-tu vivre sans t'arrêter à mi-chemin ? » J'approchais pourtant de mes quarante ans... En tout cas, ce fut vraiment un grand choc pour moi de découvrir que cet intellectuel qui s'était si parfaitement réalisé, au début de la quarantaine, alors que la guerre du Pacifique commençait (il est né en 1901 et c'était en 1941), ressentait un désespoir si profond qu'il lui faisait dire « je suis quelqu'un qui s'arrête à mi-chemin ».

Quand j'ai commencé à écrire des romans, je me suis dit qu'un jour ils seraient publiés en français par les éditions Gallimard et que j'offrirais celui qui me semblerait le mieux traduit à mon professeur. Tout en gardant cette idée à l'esprit, j'ai tenté diverses expériences

d'écriture romanesque et à chaque nouveau roman j'ai essayé de dépasser celui que je venais d'écrire. C'est ce que j'ai toujours tenté de faire, et je ne le regrette pas, mais j'ai aussi toujours eu le sentiment en parallèle de ne jamais écrire un roman libéré de cette obsession, équilibré, bien construit. Si bien que même aujourd'hui j'ai l'impression de ne pas avoir écrit de roman que je pourrais donner à mon professeur en lui disant que c'est le meilleur... A présent, alors que j'ai atteint un âge où le corps commence à faire défaut, je vais ressortir ce journal et relire ce passage où est écrit « je suis quelqu'un qui s'arrête à mi-chemin »...

S'EXPRIMER DEPUIS LES MARGES

L'ÉPOQUE DU PRIX AKUTAGAWA

En 1958, dans la revue littéraire Bungakukai du mois de janvier, est publié Gibier d'élevage (Shiiku) pour lequel vous recevez le prix Akutagawa. En mars, les éditions Bungei Shunju publient votre premier recueil de nouvelles, Le faste des morts (Shisha no ogori), et en juin paraît chez Kodansha votre premier long roman, Arrachez les bourgeons, tirez sur les enfants (Memushiri kouchi). En octobre, le recueil de nouvelles Miru mae ni tobe (« File sans regarder ») paraît chez Shinchôsha. C'est l'année d'une brillante entrée dans le monde littéraire, mais dans la présentation que vous faites vous-même de la chronologie de votre œuvre (aux éditions Shôgakukan, dans Les écrivains de la revue Gunzo) vous écrivez : « Cette année-là, à cause de ce soudain passage à la vie d'écrivain, je me retrouve à faire usage de fortes doses de somnifères. » Si on regarde les nombreux articles dans les journaux et magazines de l'époque, on trouve beaucoup de commentaires très élogieux à propos de la fraîcheur de votre sensibilité, de votre style d'écriture très neuf, ce qui vous pousse sur le devant de la scène médiatique ; de nombreuses photos vous montrent, vêtu de votre uniforme d'étudiant, répondant avec grand sérieux aux interviews. On imagine



Mariage le 18 février 1960.

bien la situation, il y a un demi-siècle, et combien cela devait être difficile pour vous de vous retrouver ainsi comme pris au milieu d'une tornade.

Quand je repense à ma vie, je me dis qu'il y a eu plusieurs moments où j'ai eu de la chance de survivre. Je sens particulièrement cela pour les quatre ou cinq années où j'ai commencé à écrire.

L'été 2006, dans mon chalet de Karuizawa, j'ai brûlé dans la cheminée des livres français qui avaient été abîmés par une inondation et j'ai trouvé par hasard un numéro du *Tôdai Shimbun* (« Journal de Todai ») où avait paru *Un drôle de travail* (*Kimyô na shigoto*), ce qui m'a rappelé cette époque. En mai 1957, ce texte avait été choisi par Ara Masahito pour le prix littéraire remis à Todai pendant la fête culturelle du mois de mai. Après sa publication dans le journal de l'université, c'est Hirano Ken qui en a d'abord fait l'éloge dans sa chronique littéraire du quotidien *Mainichi Shimbun*, ensuite, des éditeurs s'y sont intéressés et m'ont conseillé d'écrire des romans. Ma vie de romancier a alors immédiatement commencé. J'avais à peine vingt-deux ou vingt-trois ans... Mais j'étais un jeune débutant qui ne rechignait pas devant l'effort.

Pendant les vacances de printemps, entre ma troisième et ma quatrième année d'université, j'ai lu *Les bêtes suivi de Le temps des morts* de Pierre Gascar, dans sa version originale et dans sa traduction par Watanabe Kazuo, ce qui m'a donné envie d'écrire un roman ; j'ai immédiatement réussi à rédiger une trentaine de pages et c'est ainsi que j'ai posé ma candidature au concours du festival littéraire du mois de mai. Si je me relis aujourd'hui, je vois que ce que j'ai écrit est exactement du Pierre Gascar et je me demande comment j'ai eu le toupet de le présenter comme un texte personnel. Mais

en même temps j'y trouve quelque chose d'original, dont je n'étais pas conscient à l'époque, les prémices du travail que je poursuis encore aujourd'hui.

À l'époque, un de mes amis était à l'hôpital de Todai – je pense avec le recul qu'en fait il avait tenté de se suicider – et quand je lui avais demandé de ses nouvelles, il m'avait répondu : « Chaque soir, quand on approche de six heures, les chiens que Todai élève pour les expériences se mettent à aboyer. » Cet ami a survécu. Et l'anecdote réelle de ces chiens qu'il entendait aboyer pendant son hospitalisation m'a, par hasard, été rapportée au moment même où je lisais *Les bêtes suivi de Le temps des morts*. Je pense que c'est ce qui a inspiré le texte que j'ai écrit, où un jeune homme qui a participé, dans le cadre d'un travail ponctuel, à tuer des chiens, prend conscience de sa propre déchéance à travers ce travail.

Les chiens, dans ce roman comme dans d'autres, sont une allégorie poignante de notre société ; c'est un élément caractéristique de votre œuvre, qui apparaît donc très clairement dès votre premier roman.

« Tous ces chiens se ressemblaient affreusement. Les gros chiens, les petits destinés à être des animaux de compagnie, et les chiens jaunes généralement de taille moyenne, étaient attachés à des pieux, ce qui les tenait ensemble et les rendait identiques. Je me suis demandé en quoi ils se ressemblaient. Le fait qu'ils étaient tous de pauvres bâtards et maigres ? Qu'étant tous attachés à des pieux ils avaient perdu toute agressivité ? Oui, c'était cela, sans doute. Et nous aussi nous deviendrons peut-être comme eux. Ayant perdu toute hostilité, attachés, inertes, les uns aux autres, finissant par nous ressembler tous, sans plus la moindre particularité individuelle, êtres ambigus que nous sommes, nous, étudiants japonais. Je n'avais cependant pas beaucoup

d'intérêt pour la politique. Que ce soit la politique ou autre chose, presque rien ne me passionnait, j'étais soit trop jeune soit trop vieux pour cela. J'avais vingt ans. » (Un drôle de travail.)

Oui. Les animaux n'entrent pas dans la structure principale de mes romans mais souvent ils y apparaissent dans des détails métaphoriques. C'est d'ailleurs sur ce point que l'influence de Gascar est évidente. Il y a chez lui une représentation extraordinaire des animaux.

Cinquante ans ont passé depuis ce festival littéraire... Avant cela, en septembre 1955, dans la publication interne au campus de Komaba de l'université de Todai, Gakuen, paraît Kazan (« Volcan ») ; c'est votre premier roman publié.

Effectivement. Je n'avais que vingt ans environ, je venais d'entrer à l'université, et j'ai fait la connaissance de la poétesse Kishida Eriko. Elle m'a proposé de l'accompagner chez sa sœur cadette. Je ne savais encore rien de la géographie de Tokyo. A partir du carrefour de Roppongi il fallait descendre une rue vers le milieu de laquelle se trouvait la maison ; je ne savais pas qui était la sœur d'Eriko mais quand la porte s'est ouverte, je me suis trouvé face à l'actrice Kishida Kyôko. De l'autre côté de l'entrée, il y avait une pièce de quatre tatamis et demi, aménagée à la japonaise, qui ressemblait à un bunker carré au plafond bas, où quatre personnes se faisaient face. Plus tard, quand je me suis extasié sur le fait qu'à Tokyo les jeunes artistes se retrouvaient ainsi pour débattre, je ne sais plus si c'est Eriko ou Kyôko qui m'a expliqué qu'en fait ils jouaient au mah-jong !... L'un d'eux m'a demandé si c'était moi l'auteur du

roman *Volcan* et m'a dit : « C'est excellent ! » Il s'agissait de Takemitsu Tôru.

Takemitsu n'avait alors qu'une seule composition enregistrée sur disque : *Requiem pour orchestre à cordes*. Mais j'ai très bien senti que ce n'était pas quelqu'un d'ordinaire. C'est ce jeune homme qui m'a dit, « je pense que tu es un romancier ». En fait, Takemitsu voulait me rencontrer et en avait parlé à Kyôko qui avait demandé à Eriko de m'inviter. Takemitsu est donc celui qui m'a lu en premier, il y a plus de cinquante ans. Et depuis, nous sommes restés des amis très proches.

Takemitsu Tôru vous avait donc découvert si tôt ? Entre Volcan et Un drôle de travail, vous avez publié un recueil de nouvelles intitulé Kuroi torakku (« Camion noir »). Dans son ouvrage Ôe Kenzaburô bungaku jiten (« Dictionnaire de l'œuvre littéraire d'Ôe Kenzaburô »), Shinohara Shigeru indique que vous avez écrit d'autres nouvelles : Yasashii hitotachi (« Des gens gentils ») et Kasô no ato (« Après la crémation »). Et puis il y a eu également quatre pièces de théâtre, pour ne citer que celles qui sont répertoriées, au cours de vos études à l'université : Sora no nageki (« Lamentation du ciel »), Natsu no kyuka (« Vacances d'été »), Shijin ni kuchi nashi (« Un mort est muet »), Kemonotachi no koe (« La voix des bêtes »). En écrivant à un tel rythme, il ne vous a sans doute pas été difficile de répondre aux demandes des maisons d'édition, qui se sont soudain multipliées après la sortie d'Un drôle de travail.

Il y a eu, il me semble, un vrai tournant à ce moment-là. Pour moi, *Un drôle de travail* n'était pas du même genre que les exercices d'écriture que je faisais un peu par jeu jusque-là. Je pense que tout jeune écrivain connaît un tel moment de « dépassement ». Personnellement, c'est quand l'éditeur d'une revue littéraire qui

avait lu *Un drôle de travail* dans le *Journal de Todai* m'a passé une commande, que j'ai eu le sentiment d'effectuer ce « dépassement », et c'est pourquoi je me suis empressé d'écrire et de lui remettre mon manuscrit. Heureusement, c'était un éditeur clairvoyant et il m'a dit que ce n'était pas bon. Il m'a rendu mon texte et, en me relisant, j'ai moi aussi très bien compris que c'était médiocre. J'ai déchiré et jeté ce manuscrit mais en même temps est monté en moi un fort désir d'essayer de le réécrire. Je pense que c'est le moment où je me suis dit que j'allais le réécrire que, consciemment, j'ai fait le premier pas pour devenir romancier.

J'écris et ensuite j'examine ce que j'ai écrit. Ayant une certaine expérience de lecteur de la littérature étrangère moderne, j'ai aussi une certaine capacité critique. Quand je m'aperçois que ce que j'écris n'est pas bon, j'essaie de le reprendre immédiatement. Cette manière dont je travaille encore aujourd'hui, c'est à ce moment-là que j'ai commencé à la mettre en pratique.

C'est donc en me corrigeant que j'ai écrit les deux récits : *Tanin no ashi* (« Le pied d'un autre ») et *Le faste des morts*. *Le pied d'un autre* a clairement quelque chose d'une rêverie après la lecture de Sartre. Dans *Le faste des morts*, un jeune homme perd son temps dans un travail temporaire et prend conscience de sa déchéance à travers ce travail ; le thème autant que le développement sont une variation d'*Un drôle de travail*. Hirano Ken a dit qu'il s'agissait de textes « jumeaux », il a raison. *Le pied d'un autre* était, lui, un texte assez différent.

Pour résumer, disons donc que je rédige d'abord un roman tel qu'il me vient à l'esprit, qu'il est publié dans le *Journal de Todai*, qu'on me dit alors qu'il faut que j'écrive et que, dans la foulée, j'écris donc un texte dont on me dit qu'il n'est pas bon, alors, pour la première fois je décide sérieusement de réécrire ; c'est ainsi qu'en

un an j'écris deux recueils de nouvelles ainsi qu'*Arrachez les bourgeons, tirez sur les enfants*, un texte de trois cents feuillets, que je considère alors comme un long roman.

Arrachez les bourgeons, tirez sur les enfants a beaucoup de lecteurs qui en apprécient particulièrement l'écriture.

« Tel un interminable déluge, la guerre inondait les plis des sentiments humains, les moindres recoins des corps, les forêts, les rues, le ciel, d'une folie collective. »

Les descriptions noires se succèdent et malgré tout il y a de la clarté dans ce texte. Comme un rebond aussi. Derrière cela, il me semble que se trouve une certaine témérité de l'auteur lui-même, mais aussi de l'époque ; j'ai l'impression que cette écriture était possible à cause d'une sorte de terrible vivacité de la jeunesse.

Quand je relis maintenant ce que j'écrivais jusque-là, il y a certains textes que je trouve assez intéressants mais je pense que les romans écrits dans les deux ou trois années qui ont suivi ne sont pas bons. A l'époque je sais déjà que ce n'est pas bon mais les revues littéraires sont indulgentes envers les jeunes auteurs qui commencent à émerger – c'est encore vrai aujourd'hui, d'ailleurs – si bien que comme elles acceptent mes textes, je les laisse paraître et c'est ainsi que je commence à m'installer dans le monde littéraire. C'est aussi parce que j'avais reçu le prix Akutagawa. *Okuretekita seinen* (« Le jeune homme en retard »), par exemple, une sorte d'autobiographie fictionnelle d'un jeune homme dans l'après-guerre, dont on ne se rappelle maintenant que le titre, est un roman écrit dans ce contexte.

En même temps, je sentais que j'allais vers une impasse et j'avais des idées plutôt noires. Mais comme

j'étais un peu connu, je ne pouvais pas retourner à l'université pour reprendre mes études en écrivant des textes sans qu'ils soient destinés à être publiés. C'était une période difficile où je me sentais en suspens.

En 1996, vous avez soixante et un ans, paraît un recueil de vos œuvres, Ôe Kenzaburô shôsetsu (« Les romans d'Ôe Kenzaburô ») en dix volumes, mais certains textes de vos débuts, qui continuaient pourtant à être lus, tels que Le jeune homme en retard ou Nichijô seikatsu no bôken (« L'aventure du quotidien »), n'y sont pas présents. L'omission de ce qu'on peut donc appeler des « écrits de jeunesse » m'a surprise en tant que lectrice ; est-ce le résultat d'une sévère autocritique ? Je pense pourtant que si l'on veut chercher un Ôe Kenzaburô totalement différent de celui d'aujourd'hui, la lecture de ces deux textes est utile. Dans L'aventure du quotidien, le jeune homme qui est le personnage central et qui s'appelle Saiki Saikichi est décrit comme suit :

« Ce jeune homme imposant qui faisait déjà 1 mètre 75 à l'époque ressemblait à Rimbaud dessiné par Verlaine et à Gérard Philippe dans le film français Le diable au corps que présentaient des cinémas de province ou de seconde zone des banlieues de Tokyo. L'impression que j'aurais plus tard, chaque fois que je le rencontrerais, c'était que son large visage, bien qu'il n'eût rien de particulièrement exceptionnel, avec ses traits qui devaient être remarqués quel que fût le genre de foule où il se trouvait, pouvait, selon le moment, ressembler à d'autres personnes, et à vraiment toutes sortes de gens, alors qu'en même temps c'était un visage que tout le monde s'accorderait à trouver très particulier. A peu près au moment où James Dean était mort dans un accident de voiture, il se promenait, le front disparaissant presque sous ses cheveux, plissant les yeux avec une sorte d'anxiété qui faisait penser au jeune

Américain myope. Tout le monde trouvait qu'il était l'Asiatique qui ressemblait le plus à James Dean. »

On sent là l'ombre d'Itami Jûzô, et sans doute qu'un certain nombre de lecteurs ont apprécié la description que vous en faites ici, au milieu d'un roman. Est-ce que ce genre de référence est fréquent ?

Après la mort d'Itami Jûzô, le souvenir qui subsiste de lui chez ses amis dans le monde des médias et chez moi est différent, je pense donc que c'est bien que cette évocation existe. Mais comme je l'ai dit précédemment, j'avais un meilleur jugement en tant que lecteur qu'en tant qu'écrivain, et en relisant mes textes publiés, j'avais le sentiment qu'ils n'étaient pas suffisamment bien écrits. C'est pourquoi je les ai exclus du recueil des œuvres complètes. Il y a des lecteurs qui apprécient des textes comme *L'aventure du quotidien* mais d'un point de vue romanesque, l'écriture, la construction des personnages, ne me semblent pas d'un niveau suffisant.

J'ai commencé à écrire des romans assez tôt et j'ai beaucoup écrit pendant ma jeunesse, mais je suis un jeune homme qui a mûri tardivement parce que j'ai grandi dans un petit village de province, protégé par ma famille. On dit souvent que les acteurs qui ont commencé jeunes par des rôles d'enfants ont le défaut de paraître précocement mûrs mais qu'au fond, ils restent immatures ; je pense que c'est un peu mon cas. Je suis un écrivain attardé. Mais c'est justement pour cela que ma vie est consacrée au perfectionnement de mon écriture. Je revendique même ce point. C'est aussi une des raisons pour lesquelles je m'attache à mon *late work*, mon « travail tardif ».

Des auteurs tels que Mishima Yukio ont cru en eux, dès le début, en tant qu'écrivains accomplis, et ils avaient la force d'affirmer face au monde, « voilà qui je

suis ». Il y a des auteurs qui, immédiatement, écrivent avec un certain degré de perfection. Je pense que ce sont des écrivains précoces. Dans mon cas, je savais que la littérature deviendrait intéressante si je poursuivais mon avancée en creusant dans cette direction. C'était une condition nécessaire en ce qui me concerne et s'il est vrai que j'écrivais pour avancer, je n'avais aucune certitude que le résultat de mes expériences pourrait être apprécié par les lecteurs ou l'environnement en général. Car je ne savais pas si je remplissais les conditions nécessaires. Mon point de départ ressemble à un lancer de balle dont on ne sait pas si quelqu'un sera là pour le rattraper. Mishima Yukio, à l'époque, était déjà un maître ; il n'avait que dix ans de plus que moi mais j'avais l'impression qu'il en avait vingt-cinq ou trente de plus. Et Mishima, lui, ne doutait pas de l'accueil tant de son action littéraire que de son action politique. Et même dans le cas où il ne serait pas apprécié à sa juste valeur, où son action serait considérée comme un « lancer fou¹ », il avait la conviction que la responsabilité ne viendrait pas de lui mais du public, qui n'aurait pas les capacités requises pour le comprendre.

COMMENT JE COMMENCE À ÉCRIRE DES ROMANS

Bien que vous n'en ayez pas conscience vous-même, une quinzaine d'années après la fin de la guerre, les sentiments intimes des jeunes Japonais sont enfin magnifiquement saisis dans une œuvre comme Warera no jidai (« Notre époque ») et son auteur rencontre le succès. Dans vos romans de l'époque apparaissent souvent de jeunes Japonais acculés

1. *Wild pitch* : terme de baseball, quand la balle lancée n'est pas récupérable.

à des situations humiliantes, dont l'humanité est avilie, dans une situation d'enfermement et dans l'impossibilité de réaliser leur désir de partir à l'étranger. Ils finissent par se perdre et le roman se termine sur un « constat de défaite ». Ce mode de représentation a été interprété comme « une condamnation du Japon d'après-guerre soumis à l'Amérique ». On remarque que beaucoup de vos romans de ce temps-là décrivent des situations et des personnages extravagants, d'où tiriez-vous alors votre inspiration ?

Je pense qu'avant de me mettre effectivement à écrire, je n'avais pas la volonté préalable d'écrire tel genre de roman ou de créer tel type de personnage. C'est en lisant des romans français que j'ai découvert l'intérêt de s'exprimer au moyen des mots et que j'ai eu envie d'écrire mes propres romans. Par exemple, je trouve l'expression « un sentiment d'immense communion » dans la traduction de Watanabe Kazuo d'une nouvelle de Pierre Gascar. Je vérifie immédiatement l'expression d'origine en français. Le jour où la guerre éclate, dans l'obscurité, tout en surveillant des chevaux, un jeune homme sent quelque chose d'« immense » : par cette expression juste, il prend conscience de l'état de symbiose. Il me vient alors une image qui va dans le même sens. Quand j'étais enfant, j'ai éprouvé moi aussi ce sentiment que la guerre est « immense », et puis une sensation de décalage... et ainsi, sans m'en rendre compte, je commence à écrire mon propre roman. C'est de cette manière que j'écrivais. Même maintenant, pour certains romans (je n'ai pas ce souvenir pour tous), je trouve un mot français ou anglais et pendant que je réfléchis à sa traduction en japonais, monte en moi le désir de développer dans un roman cette sorte de bourgeon qu'est l'univers sensible ou l'idée de ce mot. C'est

à partir de là que je construis une histoire. S'il s'était agi de contes allégoriques, toutes sortes d'orientations auraient sans doute été possibles pour des fictions sans aucun lien avec la réalité, mais moi, ce que je voulais, c'était lier ce que j'écrivais avec la réalité de cette région du Japon où j'avais grandi.

A cette époque, j'aimais Abe Kôbô. Je le lisais ainsi que Franz Kafka. Je trouvais passionnant qu'il existe des auteurs de tels romans allégoriques. Mais personnellement je me suis dit que je ne devais pas écrire ce genre de fiction et qu'autant que possible j'écrirais en travaillant une matière tirée de la vie réelle. Je me suis dit qu'ainsi je devrais pouvoir forger ma propre singularité, différente de celle de mon contemporain japonais Abe Kôbô. Par ailleurs, parmi les auteurs qui écrivaient des romans originaux, très fortement liés à la vie réelle, il y avait un groupe qu'on appelait les « nouveaux auteurs du troisième type ». Ils connaissaient très bien la vie ou la société. Alors que moi j'étais un jeune qui débarquait de sa campagne, j'ignorais tout. C'est pourquoi, tout en ayant cet objectif de saisir la réalité dans mes romans, je me suis dit que je devais écrire à partir de l'idée que véhiculent certains mots.

Quotidiennement je m'efforçais de lire en comparant le texte en langue étrangère et en japonais. Et je trouvais un grand nombre de mots qui m'intéressaient. Par exemple, le roman *Fui no a* (« Silence brusque ») commence par « a = bouche bée ». Quelque chose se produit brusquement, la société et l'individu s'en trouvent transformés, c'est ce que je ressentais depuis la défaite. J'ai bâti cette expression « silence brusque » et à partir de là j'ai commencé à réfléchir à ceux qui se trouvent dans cette situation. Si j'avais été un poète, j'aurais composé un poème à partir de cette expression. Moi, c'est une histoire que j'ai construite. Je n'écris donc pas

en observant la société et en en tirant une morale ou une idée, mais, dès le départ, j'élabore dans ma tête un concept que je tente d'appliquer à une situation réelle qui lui convient, et ensuite je développe une histoire. Selon cette méthode je pouvais écrire à l'infini des histoires courtes...

Mais en les écrivant ainsi, les unes après les autres, j'ai fini par avoir le sentiment que, pour quelqu'un qui avait décidé de vivre de sa plume, je n'avais en fait échafaudé aucune base solide pour assurer mon avenir. Si je regardais un peu au-dessus de moi, parmi ces « nouveaux auteurs du troisième type » dont j'ai parlé, je voyais qu'il y en avait plusieurs qui avaient commencé à écrire des romans fondés sur leur expérience personnelle. Certains aussi, parmi les jeunes écrivains de mon âge. Comme Abe Kôbô qui, à l'oral de l'examen de fin d'études de français, était à la même table que moi. Je me suis dit que j'étais le seul à être totalement conceptuel et que je ne pouvais plus m'en contenter. Ont alors commencé ces jours où je ne voyais plus que les points faibles de mes romans, une période angoissante.

Pourtant, ne faisiez-vous pas apparaître ce désarroi chez vos personnages en le reliant fermement avec l'ambiance du début des années 1960 où la situation économique avait commencé à devenir florissante ? Comme si l'époque faisait porter le poids des choses sur les personnages. Je ne sais pas pourquoi, je me souviens très bien de ce que mon père a dit alors que j'entrais à l'école primaire, au milieu des années 1960 : « Ôe Kenzaburô, qui vient de faire ses débuts, est un écrivain qui a un génie extraordinaire, les jeunes de sa génération qui voulaient devenir écrivains, eux, ont "cassé leur plume". »

Récemment, les éditions Gallimard en France ont publié certains de mes premiers textes et des critiques, dont certaines étaient positives, en ont été faites. Par exemple, à propos des nouvelles *Le faste des morts* et *Le ramier (Hato)* ou d'un texte plus long comme *Seventeen*, beaucoup de critiques ont souligné combien ces récits décrivaient parfaitement, alors que dix ans s'étaient écoulés depuis la fin de la guerre, ce qu'un jeune homme venant de la province pouvait vivre à Tokyo, quels sentiments d'abattement et de rejet il pouvait ressentir.

En effet, bien que ce jeune homme qui écrit croie accomplir un travail conceptuel, comme il est encore jeune, ses souvenirs d'enfance s'insinuent dans ses romans. Et ce qu'il observe pour la première fois en vivant à Tokyo, dans un environnement auquel il n'est pas habitué, pénètre aussi ce qu'il écrit. Je n'en étais pas conscient mais je décrivais des choses concrètes qui valaient quand même la peine d'être lues. C'est aussi ce qui fait la force de ces romans : refléter à leur manière la réalité, les Japonais du moment. C'est une chose dont je ne me suis rendu compte que récemment, en relisant ces textes de mes débuts à l'occasion de questions qu'on me posait pour leur publication en français.

Tout particulièrement dans *Ningen no hitsuji* (« L'homme mouton »), je décrivis un personnage qui est une représentation de moi-même enrichie avec des éléments imaginaires, et je pense que c'est un roman assez réussi. Pour écrire une histoire je dois me dépasser... je suis plutôt infantile, un blanc-bec toujours sur le point de se décourager, mais, d'une certaine façon, écrire cette faiblesse rend plus fort l'auteur que je suis. Je pense que si je n'avais pas écrit, j'aurais été dans une situation psychologique dangereuse, à cette époque, entre vingt-cinq et vingt-six ans.

Enfin c'est grâce à l'écriture que j'ai survécu. C'est ce que je pense aujourd'hui. Et c'est à ce moment-là de ma vie que mon fils aîné, Hikari, naît, qu'il n'y a plus place pour penser à ma situation psychologique dange-reuse, que je suis précipité vers le fond ou peut-être devrais-je plutôt dire attiré vers le haut, et que je me retrouve à devoir faire face à la vie réelle.

RESPECT ET DÉSACCORD ENVERS L'ÉCOLE D'APRÈS-GUERRE

Ces œuvres de jeunesse sont maintenant des classiques de la littérature contemporaine. Je pense que les lecteurs peuvent aujourd'hui saisir sans préjugés la double influence de l'existentialisme français et de ce qui était stimulant dans la société à l'époque. Mais dans le monde littéraire du moment, Hirano Ken, Ara Masahito, Noma Hiroshi, ces auteurs appartenant à ce qu'on appelle « la littérature moderne » étaient vus par les écrivains de l'« école d'après-guerre » comme des successeurs légitimes et ils les soutenaient fortement. Cela ne vous gênait-il pas ?

L'« école d'après-guerre » rassemblait des écrivains qui étaient des intellectuels et qui avaient vraiment connu la guerre. Ils revenaient après avoir fait l'expérience terrible du front et, par le biais de la littérature, ils tentaient de trouver comment vivre dans cette société libérée de l'après-guerre. C'étaient avant tout des intellectuels qui avaient l'expérience de la guerre et qui, sur le plan littéraire, étaient passés de Dostoïevski au symbolisme et s'intéressaient aussi aux idées du réalisme social. Moi, je n'étais qu'un jeune homme qui, sans aucun lien avec tout cela, mais ayant un don pour le roman, écrivait des nouvelles. C'est pourquoi je

ressentais une gêne mêlée de crainte envers la critique qui faisait un lien entre ces personnes profondément engagées socialement et moi. Je pensais qu'il devait y avoir une autre forme de critique à faire que de nous juger selon des critères identiques, et c'est pourquoi je lisais ces auteurs avec une grande attention. J'ai donc décidé de vivre en m'opposant à ce genre de critiques. Et je continue à le faire aujourd'hui.

Le monde littéraire japonais de l'époque était cependant plutôt accueillant envers les jeunes écrivains. Que ce soit Noma Hiroshi qui était traité comme un coupable par l'armée, Shiina Rinzô qui venait du monde ouvrier et qui en plus s'était engagé dans un mouvement ouvrier de gauche illégal et menait une vie difficile, ou encore Shibata Taijun qui était un spécialiste de littérature chinoise, était allé en Chine et avait dû se battre contre les Chinois... Ils avaient alors entre trente et quarante ans, soit de dix à quinze ans de plus que moi. Le dernier membre de cette école était Abe Kôbô, il avait à peu près le même âge que Mishima et donc environ dix ans de plus que moi. Personnellement, je considérais que la littérature de l'école d'après-guerre rassemblait des écrivains qui avaient vécu consciemment la période la plus dramatique de la modernisation du Japon après la Restauration de Meiji, qui avait mené le Japon à la guerre et à la défaite. Mon maître, Watanabe Kazuo, était un peu plus âgé que Noma, mais ses élèves, comme Katô Shûichi par exemple, étaient de cette école d'après-guerre. Le professeur Watanabe est donc en quelque sorte le maître de cette école d'après-guerre.

C'est pour toutes ces raisons que je ne peux vraiment pas être simplement leur successeur et je savais parfaitement que, par rapport à eux, j'étais trop tempéré sur les questions de politique ou de société. Ils sont campés sur

un roc alors que je vacille sur quelque chose de branlant, avec le pressentiment constant de la chute. Les membres de l'école d'après-guerre étaient pleins d'indulgence envers ce genre de romanciers écrivant dans une situation instable. C'est plutôt le groupe qui se trouvait entre nous, ceux qu'on appelait « la troisième génération de nouveaux écrivains », qui se montrait critique envers nous. Ce sont de bons écrivains : par exemple Yasuoka Shôtârô, Kojima Nobuo, Shimao Toshio, Yoshiyuki Junnosuke et puis Endô Shûsaku... Notre génération, au fond, les voyait comme des grands frères cultivés et expérimentés mais rosses. Alors que la génération d'après-guerre avait pour nous la familiarité qu'ont des grands-parents envers leurs petits-enfants. Ils nous étaient d'un grand secours. Cependant, quand j'avais l'occasion de rencontrer directement certains de ces écrivains de l'après-guerre, je sentais terriblement combien je manquais de ce qui façonnait leur expérience et leurs convictions, je me disais que je n'étais pas un être accompli comme eux et cela me déprimait.

Mais est-ce que ce sentiment de frôler sans cesse la chute ne vous poussait pas aussi vers l'avant, dans l'expression violente de la sexualité par exemple ? Homosexuels, impuissants, prostituées, nymphomanes, satyres... Beaucoup de vos personnages sont aux prises avec des tabous très forts. Pas de place pour une jolie et innocente étudiante parmi vos personnages ! Vos descriptions sont extrêmement directes, travaillant sur les limites du scandaleux. Sur ce point, très nombreux sont encore aujourd'hui les jeunes écrivains chez qui on sent l'influence de l'œuvre d'Ôe.

Il faut traverser les choses et construire une œuvre originale. Tout en vivant de l'écriture il faut se corriger soi-même... Je dirais que c'est ce que je retire de ma

propre expérience. Personnellement, je ne suis qu'un jeune homme de vingt-cinq ans, sans partenaire avec qui j'aurais des relations sexuelles, et à la place, je passe mon temps à lire, surtout des romans américains et japonais de l'époque. Par le biais de ces lectures, ce sur quoi je réfléchis n'est qu'une sexualité et une représentation de la femme abstraites. Je voulais écrire autre chose que les belles émotions, les doux sentiments, les corps de femmes souples et tièdes qui avaient été décrits dans la littérature japonaise jusqu'alors, par Tanizaki Junichirô ou Kawabata Yasunari. Une femme qui rejette fortement ce qu'elle est en réalité, une femme qui utilise les charmes de son corps pour anéantir un jeune homme cantonné derrière sa rationalité, le sexe s'opposant à la raison, c'est cela que je voulais écrire.

Dans *Seiteki ningen* (« L'homme-sexe »), je décris une scène où un jeune homme tente de devenir un satyre, la tension qui s'empare de lui quand il monte dans un train. Cela se termine par une catastrophe théâtrale, et forme une histoire qui se tient. Mais en suivant ce jeune homme pendant trois ou quatre ans, par exemple, on pourrait aller plus loin dans l'évolution de sa vie : va-t-il en se dégradant ou bien mûrit-il ? La description de chaque stade devient le récit de la vie du jeune homme. Je pense que c'est cela, le roman, qu'il soit court ou long. Personnellement j'ai écrit plusieurs nouvelles montrant des situations liées au sexe mais je n'ai pas pu intégrer ce sujet dans le trajet du mûrissement d'un personnage. Parce qu'en réalité je n'étais pas mûr moi-même. C'est pourquoi les jeunes personnages que je décrivais étaient très angoissés face à ce qui allait arriver. En même temps que j'écrivais ces histoires, je tentais moi-même de trouver une logique.

Concernant L'homme-sexe et L'homme-politique (Seijiteki nigen) : « un jeune homme dans un pays devenu politiquement femelle, en tant qu'humain sexué, ne peut vivre que de façon ridicule, tragique ; l'homme politique affronte autrui, lutte sans cesse ». Cette phrase m'a marquée ; vouliez-vous faire une description critique d'hommes pris dans une époque fermée sur elle-même ? Ils sont à la fois très immoraux et séduisants. Et puis, à partir des années 1980 et avec Rain Tree, Les femmes qui écoutent l'arbre de la pluie, vos romans connaissent un changement radical.

C'est vrai. Les personnages de l'homme-sexe et de l'homme-politique que j'ai composés dans ma jeunesse sont théoriques. J'ai construit une théorie comme on fabrique un objet avec des allumettes, et j'ai su plutôt bien la recouvrir de la chair que constitue le roman. Pendant un temps, j'ai été accueilli par les journalistes comme « un nouvel écrivain qui évoque la sexualité de façon percutante ». Je pense que cette compréhension de ce que j'écrivais correspondait aussi à ce que je visais. Mais, je viens de le dire, c'était comme une maison construite avec des allumettes.

C'est après cinquante ans que j'ai commencé à pouvoir penser un peu raisonnablement à propos du sexe ou de la femme, après *Lettres aux années de nostalgie (Natsukashii toshi eno tegami)*, il me semble. A partir de là, si je regarde ce que j'ai écrit, je pense que je suis déjà entré dans mon *late work*, mon travail de fin de vie. Je suis vraiment un écrivain immature. Surtout pour décrire la femme...