

Les modernités de Murakami Haruki

Kazuhiko Yatabe
Université Paris Diderot-Paris 7
CADIS-EHESS

« Lorsque tout se passe bien, le roman joue le rôle d'un corridor souterrain qui lie l'auteur et le lecteur. Supposez que quelque part dans la mystérieuse pénombre, vous et moi, nous ressentions soudain, toute proche, notre présence mutuelle. Ce serait vraiment merveilleux. Une réussite à nulle autre pareille. Et c'est bien parce que je pressens la possibilité d'une telle rencontre fortuite que j'écris des romans depuis, vous le savez, pas mal de temps déjà. J'ouvre ma porte, et j'attends votre avis »
Murakami Haruki¹

« Que le monde soit là et que je m'y trouve inclus ne suffit pas. »
David Lapoujade²

Bien sûr, il est des artistes qui nous accompagnent tout au long de notre vie. Qu'ils soient musicien, romancier, cinéaste ou encore peintre, peu importe, leurs œuvres sont là comme des compagnons avec lesquels nous sommes en constant dialogue. Certes, nous ne sommes pas toujours d'accord, il nous arrive parfois d'être déçus, de nous demander ce qui leur arrive. Nous sommes tentés de leur faire des infidélités. Mais au bout du compte, nous finissons par revenir vers eux, car nous savons en nous-mêmes que leur univers est aussi, fondamentalement, le nôtre. Telle est du moins la relation que j'ai entretenue — que j'entretiens — avec l'œuvre de Murakami Haruki. Je dirai même ceci : savoir seulement qu'il écrit m'est d'un grand réconfort.

Mais cela est-il une raison suffisante pour prétendre tenir un propos sur cet auteur dans le cadre d'un colloque ou au sein d'une revue, alors que je ne suis nullement un spécialiste de la littérature ?

1. *Shônen Kafka Official Magazine*, Tôkyô, Shinchôsha, 2003, p.12.

2. David Lapoujade, *William James. Empirisme et pragmatisme*, Paris, P.U.F, 1997, p.88

Une des particularités de Murakami Haruki, en tant qu'auteur contemporain, réside à n'en pas douter dans la capacité à tisser avec ses lecteurs japonais des liens qui dépassent la simple relation auteur/lecteur. Si lui-même se défend de délivrer des messages, tout porte à croire qu'ils attendent de lui autre chose que des romans bien ficelés qui sachent les divertir ; ils sont souvent en quête, sinon d'une réponse au sens qu'il faut donner à la modernité japonaise qui conditionne leur univers, du moins de quelque chose qui, entrant en résonance avec leur monde intérieur, les encourage, les soulage, les soutiennent dans leur propre cheminement. Il suffit de lire les innombrables textes rédigés par des anonymes sur le réseau internet, et en particulier les 1220 courriels envoyés au romancier après la publication de *Kafka on the Shore*, pour s'en convaincre³.

Ce que je puis dire sur Murakami Haruki ne saurait être d'une autre nature que ces analyses "sauvages", ces réactions "au premier degré", qui prolifèrent sur la toile mondiale. Mais sans doute y a-t-il, dans le parcours même de cet auteur, une évolution qui autorise que l'on écrive de cette façon. Son invitation à lui faire part de nos réactions, lancée sur internet et dont un extrait est présenté ici en exergue, en est un des signes les plus explicites⁴. Son itinéraire personnel croise dans le milieu des années 90 deux événements majeurs de l'histoire récente du Japon, le séisme de Kôbe (janvier 1995) et l'attentat au gaz sarin dans le métro de Tôkyô (mars 1995), l'incitant depuis à explorer les possibilités de nouveaux liens sociaux sur la base d'un individualisme dont il a précisé les contours dans ses premières œuvres. A cette recherche d'une sociabilité nouvelle correspond la multiplication des réactions des lecteurs auxquelles l'auteur, en retour, tente de réagir dans et en dehors de ses romans.

Alors qu'il est indubitablement l'un des écrivains les plus lus de l'archipel, Murakami Haruki, loin de s'afficher comme une star de l'édition ou du monde intellectuel, devient de plus en plus un individu comme un autre, une personne ordinaire dont on sait qu'il fait face avec honnêteté, à sa manière et dans les limites de ses moyens, aux questions essentielles que pose la vie moderne : la construction de soi dans un moment de l'histoire où les grands

3. L'écrivain a répondu personnellement aux 1220 messages qui lui ont été adressés au moment de la sortie du roman. La correspondance entre le romancier et les lecteurs a fait par la suite l'objet d'une publication. Voir Murakami Haruki, *Shônen Kafka Official Magazine*, Tôkyô, Shinchôsha, 2003. Auparavant, dans une interview publiée par la revue *Eureka* en 2000, le romancier indique avoir répondu à 3000 courriels en l'espace de trois ans, en précisant qu'« à partir du moment où on atteint ce seuil, je ne sais pas très bien comment expliquer cela, mais on commence à "communiquer" de façon profonde » (« Kotoba to iu buki. E-mail interview » [Une arme appelée langage. Une interview par courriel], in *Murakami Haruki o yomu* [Lire Murakami Haruki], *Eureka*, numéro spécial, vol 32 n°4, mars 2000, p. 21). A noter aussi qu'ont été publiés chez Asahi Shimbunsha, Tôkyô, trois recueils de réponses rédigées par l'écrivain à un total de 1102 questions posées par les lecteurs via internet. Il s'agit de *Sôda, Murakami-san ni kiitemiyô* [Tiens, et si on demandait à Monsieur Murakami ?], 2000 ; *Koredakewa, Murakami-san ni itteokô* [Il faut absolument que je dise au moins ceci à Monsieur Murakami], 2006 ; *Hitotsu Murakami-san de yattemiruka* [Bon, et si on faisait appel à Monsieur Murakami ?], 2006.

4. *Shônen Kafka Official Magazine*, *op.cit.*, p. 12.

réécrits ont perdu leur force d'attraction, où l'on assiste à l'ébranlement de l'État-nation et des conventions socio-culturelles qui assuraient la stabilité des relations sociales et, partant, de l'identité collective et individuelle. N'être qu'un individu parmi d'autres, *un Japonais parmi d'autres Japonais*, se situer sur un plan d'égalité avec autrui dans une société qui a achevé la mise en place d'un individualisme de masse, tel est, me semble-t-il, l'horizon moral que s'est fixé le romancier ces dernières années⁵. Conscient du fait que le travail d'écriture est aussi et surtout une « action sociale »⁶, il s'est assigné comme tâche de conter des récits sachant créer un être-ensemble capable de surmonter les difficultés que rencontre la modernité japonaise.

Une chose en tout cas semble certaine : le face à face, parfois maladroit mais toujours sincère, avec les événements majeurs du Japon contemporain et la démarche adoptée pour en rendre compte — démarche qui, par bien des façons, entre en résonance avec les interrogations les plus actuelles des sciences sociales —, montrent que nul n'a été aussi conscient que Murakami Haruki de la relation qui le lie à la fiction et à ceux auxquels il la destine, c'est-à-dire nous, ses lecteurs.

Comment dès lors ne pas réagir à ses efforts, à ses tâtonnements — à ses combats, à sa sollicitude ? C'est donc le parcours singulier d'un auteur, attentif depuis ses débuts aux zones d'ombres et de lumières de la modernité japonaise, et peut-être de la modernité tout court, que j'essaierai d'évoquer rapidement dans les lignes qui suivent, en témoignage de mon expérience en tant que simple lecteur : oui, de mon côté du moins, j'ai senti maintes fois sa présence à mes côtés dans des sous-sols obscurs auxquels ses romans nous convient. Pour en parler, ce lecteur sera sans doute amené à emprunter les mots qui lui sont les plus familiers, ceux de la sociologie. Mais il est avant tout un Japonais qui, vivant hors du Japon, s'interroge sur son propre itinéraire et les liens qui le rattachent à son pays ; c'est du moins ce Japonais-là que l'univers de Murakami Haruki interpelle, secoue et reconforte.

5. La volonté de se situer dans le monde ordinaire, au ras, en quelque sorte, du sens commun, est particulièrement manifeste dans sa correspondance avec les lecteurs que je viens d'évoquer et qui mériterait une véritable analyse. Par le ton adopté — celui d'une conversation enjouée autour d'un thé —, elle se situe dans le prolongement de ses nombreux essais qui tranchent avec la profondeur propre, d'une part, à l'ensemble de ses romans et nouvelles et, d'autre part, aux comptes-rendus de voyage et aux enquêtes. A titre indicatif, signalons que l'auteur répartit son œuvre en six catégories (les romans longs ; les romans courts ; les nouvelles ; les traductions ; les essais ; les enquêtes) qui « s'entrelacent et se compensent » (entretien par courriel interposé, *Eureka*, numéro spécial, *op.cit.*, pp. 12-13.).

6. Kawai Hayao et Murakami Haruki, *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni aini iku* [*Murakami Haruki va à la rencontre de Kawai Hayao*], Tôkyô, Iwanami-shoten, 1996, p. 146.

I — Le décentrement

Lorsqu'en 1979 Murakami Haruki fait irruption dans le champ littéraire japonais avec son *Kaze no uta o kike* [*Ecoute le chant du vent*], les lecteurs qui le découvrent comprennent tout de suite qu'ils ont affaire à un auteur atypique au style totalement nouveau. Personne bien entendu ne s'imaginait alors qu'il allait, l'expression n'est sans doute pas trop forte, s'imposer comme une figure essentielle de la littérature japonaise contemporaine. Mais de ce bref roman — inédit en France — se dégageait une fraîcheur qui laissait pressentir qu'il y aurait désormais un avant et un après *Ecoute le chant du vent*. Séjournant depuis deux ans en France comme étudiant, je l'avais lu dans la revue *Gunzô* qui l'avait publié dans ses pages en même temps qu'elle lui attribuait le Prix Gunzô du premier roman⁷. Séduit, je l'ai été, comme bien d'autres, immédiatement. Le ton, qui n'était pas sans rappeler Brautigan que je découvrais aussi en ces années-là, m'apportait également un profond sentiment de soulagement où pointaient cependant la surprise et l'incrédulité : comment un tel style a-t-il pu surgir du contexte japonais des années soixante-dix ?

A cette interrogation, de nombreux travaux ont proposé des réponses⁸. Les passer en revue est une tâche que je ne saurais entreprendre ici. J'aimerais néanmoins expliciter davantage la nature de mon soulagement, qui se trouvera renforcé avec les œuvres qui suivent durant la décennie suivante — *1973 no*

7. Je me référerai ici à l'édition Kôdansha-bunko, Tôkyô, 1982.

8. Aucun romancier japonais vivant n'a sans doute fait l'objet d'autant d'études ces dernières années — comme si la critique se devait de se ressaisir, après avoir été débordée par l'engouement que le public japonais a manifesté envers cet auteur dans les années quatre-vingt. Il existe ainsi un certain nombre de fanatiques de Murakami Haruki qui ont décortiqué son œuvre de façon maniaque, allant jusqu'à trouver des intentions cachées dans la date de parution d'ouvrages. Des revues grand public ont publié des suppléments du type "*Comment lire Murakami Haruki*"; des critiques littéraires, mais aussi des écrivains, des psychologues, des psychanalystes, des philosophes, des sociologues ont bien sûr tenté d'analyser ce qui fait le fondement de sa littérature, les caractéristiques de son style, les stratégies narratives adoptées, la façon dont Murakami Haruki prend ou ne prend pas distance avec la société, la représentation du soi et son évolution à travers ses œuvres.

Le grand philosophe Takaaki Yoshimoto a écrit des textes courts mais élogieux sur Murakami Haruki ; le critique Norihiro Katô et son équipe ont publié deux ouvrages à la fois détaillés à l'extrême et terriblement intelligents intitulés *Murakami Haruki Yellow Page 1* et *2*, qui font figure de référence chez les amateurs de Haruki. Par ailleurs, Yoshio Inoue, lui aussi critique littéraire, a proposé une série d'analyses regroupées dans un recueil intitulé *Murakami Haruki to Nihon no "kioku"* [*Haruki Murakami et la "mémoire" du Japon*], peut-être l'ouvrage le plus sensible, pour ne pas dire le plus pertinent, jamais écrit sur cet auteur. Le romancier Toshiyuki Horié a également publié récemment un texte admirable sur la "prière" chez Murakami Haruki. De nombreux textes sur l'auteur publiés dans divers revues ont été regroupés en une série de cinq volumes intitulés *Murakami Haruki Studies* ; le mensuel *Kokubungaku*, dans son numéro de mars 1995, propose par ailleurs un recensement des travaux portant sur le romancier.

pinbôru [Le Flipper de 1973] (1980)⁹, La Course au mouton sauvage (1982) et La Fin des temps (1985), notamment.

Il est admis que l'un des premiers à avoir saisi l'originalité de Murakami Haruki a été le critique Miura Masahi qui, dans un texte publié en 1981, a pointé les éléments, maintes fois ressassés depuis, dont on a dit qu'ils constituent l'ossature de l'univers « harukien » de la première période : « détachement », « incapacité à embrasser le réel », « absence d'autonomie »¹⁰. Le principal grief qui lui a été formulé a été, autrement dit, la passivité de ses personnages face au monde, et en particulier du narrateur — car on sait qu'une des marques de fabrique du romancier, jusqu'à une période récente, a été le "je" comme symbole de l'individu distinct de la collectivité. Revenant sur ses premières œuvres, Murakami Haruki lui-même emploie à plusieurs reprises le terme de détachement pour qualifier sa démarche. J'aimerais, dans un premier temps, m'attarder davantage sur cette notion et sur cette démarche qui m'apparaissent comme une façon complexe mais originale d'affirmer, avant tout, des *attachements* et des *convictions*. Le sentiment que j'éprouve rétrospectivement en relisant les romans de ses débuts ainsi que ce que l'écrivain a pu en dire est le suivant : le détachement exprime fortement l'ancrage de Murakami Haruki dans un pays — le Japon — et la fidélité en un idéal que je résume provisoirement comme étant la construction d'une société démocratique dans l'archipel de l'après guerre.

Avaler l'absurde

Commençons par soutenir que le détachement n'est pas synonyme de passivité. Si l'on entend par passif celui qui, bon gré mal gré, s'accommode de l'état imparfait de la situation qui lui est donnée à vivre, il est évident que les personnages harukiens des débuts ne le sont pas : ils se débattent dans un monde sur lequel ils n'ont pas prise, ce qui n'est pas exactement la même chose. Il y aurait même une constante dans toutes les œuvres de Haruki Murakami : jamais elles ne présentent sur le mode de la jérémiade, encore moins de la résignation, et ignorent tout du discours du plaignant. C'est bien entendu la mise en avant, comme cadre du récit, d'un monde qui échappe à l'individu qui a posé problème à certains commentateurs. Condamner la passivité d'un individu suppose que l'on s'attache à l'engagement, mû par l'idée selon laquelle le monde est, en dernier ressort, appropriable et modifiable. Le refus de la passivité est également indissociable d'une attitude critique née du sentiment d'inadéquation entre le monde tel qu'il est et le monde tel qu'on aimerait qu'il soit. Cette attitude tend à recourir à une vision déterministe de l'univers social : l'être détaché est

9. Les citations utilisées dans le présent article proviennent de l'édition de poche publiée chez Kôdansha-bunko, Tôkyô, 2004.

10 Miura Masashi, « Murakami Haruki to kono jidai no rinri [Murakami Haruki et l'éthique du temps présent] », texte publié dans la revue *Umi* (nov. 1981) et repris dans *Murakami Haruki*, collectif, coll. *Nihon no sakka [Les écrivains japonais]* vol. 26., Tôkyô, Shôgakkan, 1997, pp.30-46.

condamnable parce qu'il renonce à faire face à l'arbitraire des systèmes sociaux qui consolident et légitiment la domination d'une minorité au moyen de dispositifs impensés qu'il conviendrait pourtant de dénoncer.

Or de toute évidence, ce n'est pas la démarche retenue par Murakami Haruki. Si, dans les romans de ses débuts, les personnages évoluent dans un monde qui leur échappe, c'est avant tout parce que pour l'auteur, « le récit commence à partir du moment où l'on a avalé l'absurde, la circonstance en tant que corps étranger »¹¹. Ce faisant, l'écrivain prend clairement distance avec la posture de la dénonciation. Il rompt avec le mode de la revendication. La réalité se présente comme un corps étranger et tout être doté du sens du réel ne peut, dans un premier temps, qu'en prendre acte. L'absurde est constitutif du monde. Il doit être compris comme un donné qui s'impose à chacun — nulle nécessité d'en faire un constat désolé à la Camus, dit Murakami Haruki. Il faut qu'il soit « avalé », mais sans pour autant, bien entendu, qu'il soit digéré ou avalisé ; c'est même précisément, soutient-il, ce décalage qui fait agir les individus dans ses romans comme dans la réalité, qui les pousse à trouver une issue, à « survivre », pour reprendre l'expression de l'auteur.

Il s'agit là d'une position à n'en pas douter provocatrice, pour tous ceux qui sont passés par la révolte estudiantine et le militantisme de la fin des années soixante. Avaler l'absurde, c'est entériner l'échec des actions collectives déployées pour atteindre les idéaux politiques de mai 68 ; c'est constater l'isolement de l'individu à qui revient dorénavant la tâche d'assumer seul une vie digne d'être vécue. C'est aussi et surtout faire de la désillusion le point de départ pour une réflexion nouvelle : « Dans les faits, affirme Murakami Haruki dans un entretien de 1989 publié par la revue *Eureka*, cela fait bien longtemps que nous n'avons plus protesté. Personne ne sait plus dire non. La dernière fois que nous avons émis un non, c'est en 1970. Je pense que personne ne l'a fait depuis. Entre-temps, ce sont les circonstances qui, à plusieurs reprises, nous opposent leur non. Le choc pétrolier, l'instabilité du dollar, la transformation des structures industrielles, la famine en Afrique, le réchauffement de la planète, Tchernobyl... (...). Et même ce "non" crié en 1970, il n'a eu, au final, aucun effet. Je pense que la motivation était juste. Sans doute ne pouvait-on faire autrement sur le plan de la méthode. Mais il n'a mené à rien. C'est à partir de ce bilan que tout commence : qu'était-ce, finalement, que cette protestation-là ? »¹².

Ecoute le chant du vent, le premier roman, se présentera-t-il ainsi comme l'œuvre d'un constat. Mais il est possible d'y voir aussi une sorte de prolegomènes de ses œuvres à venir, impertinents et jubilatoires par la forme, audacieux par la vision du roman proposée et la méthode qui en découle (on sait que Murakami Haruki a d'abord écrit une partie de son texte en anglais, avant de le traduire en japonais¹³), secrètement désolés quant au fond, qui clarifient l'approche de l'auteur et annoncent avec force ses axes de réflexion futurs. Pour

11. Interview publiée dans « Murakami Haruki no sekai [L'Univers de Murakami Haruki] », *Eureka*, numéro spécial, vol. 21 n°8, 1989, p 33.

12. *Ibid.*, p. 35-36.

13. Murakami Haruki et Murakami Ryû, *Walk, don't run*, Tôkyô, Kôdansha, 1981, p. 25-26. Il s'agit d'un ouvrage qui contient deux dialogues entre les deux romanciers, datant respectivement de juillet et novembre 1980.

le lecteur français, je rappellerai qu'il raconte en quarante brefs fragments — parsemés de ON et de OFF, ou encore de ☆, symboles totalement inédits dans les textes littéraires japonais — l'été 1970 tel que se le remémore un jeune narrateur de 29 ans en 1979, soit près de dix ans après les événements qui ont secoué le Japon comme la France et les Etats-Unis. S'il y a, à la fois dans le style et le récit, un je-ne-sais-quoi qui situe immédiatement et l'auteur et l'œuvre — il ne peut pas être écrit par quelqu'un qui n'aurait par traversé l'effervescence de ces années-là —, les grèves et les manifestations qui les ponctuent ne sont évoquées qu'une fois, au détour d'une conversation entre le narrateur et une jeune fille dont il fait, par hasard, la connaissance en 1970 :

« Nous avons dîné tranquillement en écoutant des disques sur sa chaîne stéréo. Pendant ce temps, elle m'a posé des questions, qui portaient sur ma vie d'étudiant à Tôkyô. Ce ne sont pas des histoires bien passionnantes. Histoire d'expériences avec les chats (bien sûr, je ne les tue pas, ces expériences sont principalement à visée psychologique, mentis-je. Mais j'avais tué en deux mois 36 chats, grands et petits), histoire de grèves et de manifs. Et je lui montrai les restes de ma dent de devant cassée par un membre de la police militaire.

“Tu veux te venger ?”

“Tu n'y penses pas !”, dis-je

“Pourquoi ? Si j'étais toi, je retrouverai ce flic et je lui broierai plusieurs dents avec un marteau ”

“Mais moi, je suis moi, et puis de toute façon, tu vois, ce sont des choses qui sont terminées. D'ailleurs les policiers ont tous le même visage et il serait impossible de le retrouver”

“Mais alors, il n'y a aucun sens ?”

“Un sens ?”

“Un sens dans le fait que tu te sois même fait casser une dent.”

“Aucun”, dis-je »¹⁴.

Mai 68 et les années de contestation qui l'ont suivi ne sont jamais abordés frontalement dans sa dimension politique, alors même qu'il s'agit de toute évidence d'une période essentielle pour l'écrivain qui, né en 1949, avait vingt-et-un ans en 1970. Elle constitue l'arrière plan, le cadre général du roman, mais en aucun cas Murakami Haruki ne la thématise en tant que telle¹⁵. Pourtant,

14. *Ecoute le chant du vent*, p. 88. (je traduis).

15. Le ton se fait nettement plus parodique dans son second roman, *Le Flipper de 1973*. Dans une première partie que l'on pourrait qualifier d'introductive, le romancier relate l'occupation, en 1969, d'un bâtiment d'une université par des étudiants qui, en se barricadant, deviennent des amateurs convaincus de musique classique. De sorte que lorsque les forces de l'ordre donnent l'assaut de l'immeuble résonnait une œuvre de Vivaldi... Dans la *Ballade de l'impossible* (1987) également, le lecteur trouvera des propos moqueurs envers ces militants qui, après avoir crié au démantèlement des universités, passeront avec succès les examens pour intégrer des entreprises de renom. Alors qu'il est encore étudiant, Murakami Haruki, quant à lui, ouvrira un café de jazz en 1974, café qu'il tiendra jusqu'en 1981. Détail qui a son importance : les témoignages soulignent que son établissement ignorait ostensiblement le jazz expérimental (en

comme beaucoup l'ont souligné, avec *Ecoute le chant du vent*, il a été sans doute le premier romancier japonais à avoir trouvé le ton nécessaire pour évoquer les rêves et les désillusions de toute une génération : sans emphase ni rancœur, il en parle simplement avec justesse — avec toute la distance nécessaire. S'il y parvient, c'est parce que, d'une certaine façon, comme il le confie à l'écrivain Murakami Ryû dans un dialogue de 1980, il n'a jamais totalement adhéré au mouvement étudiant. A Murakami Ryû qui fait remarquer qu'il décèle dans *Ecoute le chant du vent* une sympathie pour le mouvement, il réagit de la façon suivante : « De la sympathie, oui, mais je.... Je pense qu'il faut savoir garder en soi le sentiment de la décence. Quand on va prendre un verre dans un bar, tu sais, on rencontre des types de notre génération (...). Ils se vantent qu'ils ont lancé des pierres à l'amphi Yasuda [de l'université de Tôkyô], à la manière vraiment d'anciens combattants »¹⁶. Une sympathie, mais non l'adhésion : la réserve est là, d'emblée, pour des raisons de décence et de retenue. Tout porte à penser que, suite à la faillite de la pensée protestataire, les neuf ans qui séparent 1970 de la publication de son premier roman ont été consacrés à neutraliser les dispositions mentales qui mettent en avant l'indécence de ceux qui croient savoir. A mettre à distance une façon d'être que le sociologue de l'émergence, Isaac Joseph, a qualifié, à la suite d'Erving Goffman, de “non-dupe” — caractéristiques de ceux qui « n'ont que faire des civilités », qui « se veulent directs. Francs et massifs » ; ces personnes pour lesquelles « les ambiguïtés sont des pièges, la précarité, une faiblesse de la conscience de soi » et qui « ne s'embarrassent d'aucun embarras. Ils tiennent à purger le monde de toutes ses hésitations. Alors, ils nous éclaboussent de leur identité, de la vérité de leur désir, qu'ils s'acharnent à vouloir trouver dans les plis d'une philosophie du soupçon »¹⁷. L'objectif du romancier est de trouver le chemin étroit qui, tout de préservant une conscience réflexive de l'état, absurde, du monde, permet d'approcher l'ambiguïté, la précarité, la fragilité, l'imprévisibilité. Renoncer à la crispation arrogante de celui qui sait pour épouser la fluidité déstabilisante d'un univers en devenir.

Il faut tout de suite noter ici que si Murakami Haruki enregistre l'échec de Mai 68, il établit simultanément une connivence forte avec les lecteurs. Ou, plus précisément, il en fait un préalable pour pénétrer son univers romanesque. Car *Ecoute le chant du vent*, roman d'une défaite, n'en est pas moins aussi et surtout une œuvre qui salue avec force l'émergence, dans l'archipel, d'un univers totalement inédit qui décline des manières de faire et de penser différentes. Une de ses particularités les plus remarquables réside dans le fait qu'il n'explicite nullement les codes qui permettraient à tout lecteur de profiter pleinement de l'atmosphère particulière qui s'y déploie¹⁸. Murakami Haruki mise sur la montée d'une sensibilité nouvelle dont son roman est à la fois l'expression et le révélateur et ne s'adresse qu'à ceux qui, partageant cette même

particulier le free jazz mais aussi le Miles des années soixante) et ne proposait que du jazz des décennies antérieures.

16. Murakami Haruki et Murakami Ryû, *Walk, don't run*, *op.cit.*, p. 13-14.

17. Isaac Joseph, *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984, p. 104.

18. Voir par exemple à ce propos Otsuka Eiji, *Sabu-caruchâ bungaku-ron [Des romans issus de la sous-culture]*, p. 157.

sensibilité, sont en mesure d'y adhérer d'emblée. Pour la première fois se trouvait proposé dans le domaine de la littérature japonaise un *style* qui entre en résonance avec la culture urbaine nourrie d'influences américaines — un style littéraire en phase avec la révolution culturelle des années soixante et son principal mode d'expression, la musique rock¹⁹.

De sorte que le détachement reste indissociable de l'affirmation de l'émergence d'un monde. La saison de la contestation est certes finie, mais il s'agit néanmoins d'en retenir les leçons, de consolider les acquis si acquis il y a, de baliser les territoires mentaux conquis au moyen d'une langue elle-même renouvelée. En ce sens-là aussi, le détachement de Murakami Haruki est tout sauf passif : à leur manière, c'est à dire sans avoir recours au langage de la dénonciation, les œuvres de ses débuts — en particulier les trois romans qui constituent ce qui est communément appelé « la trilogie du Rat »²⁰ — mènent un combat tout autant *contre* l'ordre établi que *pour* un monde nouveau dont l'existence dépend en premier lieu de la capacité à s'extraire, à s'arracher des schèmes de pensée existants. Voilà pourquoi, comme l'observait déjà Murakami Ryû à Murakami Haruki, « le refus de quelque chose » sous-tend ces œuvres²¹ : le détachement procède d'une volonté de rupture.

La cécité intentionnelle

Le « quelque chose » relevé par Murakami Ryû sans pour autant le définir n'est pas anodin. Le refus de Murakami Haruki sonne en effet comme une fin de non-recevoir et la rupture semble totale. Mais de quoi veut-il précisément se détacher ? Que refuse-t-il avec tant d'obstination ? Des éléments de réponses peuvent être trouvés dans tout ce que ses premiers romans, de manière ostensible, *n'évoquent pas*. Dans ces « univers entiers », pour reprendre l'expression de Murakami Ryû, sont absents :

1) Les noms propres. De tous les romans et nouvelles publiés entre 1979 et 1985, ils ne sont employés que deux fois : *Naoko*, prénom féminin, utilisé dans *Le flipper de 1973* et *Watanabe Noboru*, dans une nouvelle intitulée *Family Affair* (1985). Aucun des personnages des deux grands romans de cette période,

19. Trois ans auparavant, « l'autre » Murakami, Murakami Ryû, avait décrit dans son *Bleu presque transparent* (1976) le quotidien de jeunes vivant de sexe, de drogue et de rock. Si son livre avait fait découvrir au grand public les mœurs d'une partie de la jeune génération de l'époque, on ne peut néanmoins pas parler d'un renouvellement stylistique.

20. Il s'agit d'*Ecoute le chant du vent* ; *Le Flipper de 1973*, ; *La course au mouton sauvage*. Ces trois ouvrages font intervenir un personnage appelé « le Rat ».

21. « [...] je pense qu'*Ecoute le chant du vent* ou *Le flipper de 1973* constituent des univers entiers. Je sens qu'ils refusent quelque chose. Il y a là un refus intense. Mais qui fait du bien, tu vois ». Murakami Ryû in *Murakami Haruki et Murakami Ryû, op.cit.*, p. 87.

La course au mouton sauvage (Prix Noma 1982) et *La fin des temps* (Prix Tanizaki 1985) ne portent de nom²².

2) Les toponymes. Si les récits, indubitablement, se situent dans le Japon d'aujourd'hui, les lieux où ils se déroulent ne sont presque jamais précisés. Seuls sont mentionnés, au détour d'une phrase, quelques quartiers centraux de Tôkyô qui sont tout sauf représentatifs du quotidien des Japonais. De façon générale, ainsi que l'a écrit en 1985 Kazutami Watanabe, Murakami « évite toute mention de localités chargées d'histoire qui nuiraient à son récit », tout en faisant de la ville une thématique centrale²³.

3) La famille. Murakami Haruki s'abstient de toute référence aux parents de ses narrateurs qui semblent dès lors issus de nulle part. Dans *Ecoute le chant du vent*, le père n'est évoqué qu'à travers les chaussures que le narrateur cire tous les jours.

4) Le collectif. Les personnages évoluent dans des milieux qui n'ont que des liens ténus avec le monde des entreprises qui forme l'univers ordinaire des Japonais (et aucun avec le milieu ouvrier)²⁴. En tout cas, ils n'y occupent pas de positions centrales et demeurent à l'écart de toute considération en termes de carrière, de revenu, de fidélité au groupe, de concurrence ou de solidarité au sein de l'entreprise. Leur compétence relève le plus souvent d'une profession libérale ou semi artistique (traducteur, publicitaire, informaticien). Ajoutons que même si Murakami Haruki leur attribue un métier, ils sont la plupart du temps placés dans une situation où ils ne sont pas en mesure de l'exercer dans des conditions normales.

5) La culture populaire japonaise. On peut noter, en lien avec le point précédent, que les personnages ne sont porteurs d'aucun des attributs qui font d'eux des Japonais comme les autres, et en particulier des *salarymen*, des salariés japonais qui, jour après jour, font fonctionner la machine économique. Ils ne seraient pas des êtres typiquement « harukiens » si, délaissant T-shirt, jeans et tennis, ils se mettaient à aimer l'uniforme des salariés, le costumes gris anthracite et passe-partout qui a fait leur renommée. La cravate ne se trouve évoquée par l'écrivain que dans des situations qui expriment le malaise ou le mal-être. Ce qui est vrai des codes vestimentaires l'est aussi pour tous les autres registres de la vie quotidienne. Si les livres de Murakami Haruki abondent de

22. A ce propos, voir par exemple les analyses proposées par Karatani Kôjin dans son texte intitulé « Murakami Haruki no "fûkei" » [Le "paysage" chez Murakami Haruki], dans Kuritsubo Yoshiki et Tsuge Teruhiko (sous la direction de), *Murakami Haruki Studies*, vol 01, Tôkyô, Wakakusa shobô, 1999, pp. 99-137 ; Inoue Yoshio, *op.cit.*, p. 33 ; Saitô Tamaki, « Kairi no gihô to rekishitekigaishô » [La technique de la dissociation et la blessure de l'histoire], in *Lire Murakami Haruki, Eureka, op.cit.*, pp. 62-71. Le lecteur pourra trouver une réflexion sur les problèmes que pose le nom à Murakami Haruki dans *La course au mouton sauvage*, chapitre VI, dans la section intitulée *Naissance de Sardine*.

23. Watanabe Kazutami, « Kaze to yume to kokyô » [Le vent, le rêve et la patrie], texte publié initialement dans la revue *Gunzô* (nov. 1985) et repris dans *Murakami Haruki*, collectif, *op.cit.*, p. 58.

24. Ce qui ne signifie pas qu'il s'en désintéresse. Voir par exemple son recueil de reportages sur les usines : *Hiizurukuni no kôjô* [Les usines au pays du soleil levant], Tôkyô, Shinchôsha, 1987.

référence à la musique occidentale — de Bob Dylan à Glenn Gould, de Michel Polnareff à Duke Ellington et de Bach aux Beach Boys —, les musiciens et les œuvres que l'on pourrait qualifier de japonais sont totalement absents²⁵. Les héros harukiens des débuts boivent de la bière, du café, du whisky, mais rarement du thé vert et en aucun cas du saké. Mangent des spaghettis, des sandwichs et des *doughnuts* mais délaissent le riz. Ils lisent Balzac, Flaubert, Tourgueniev, Proust, Kant ou Fitzgerald, mais semblent tout ignorer, ou presque, de la littérature japonaise. Dans leur chambre, un lit, et jamais de *futon*. Ils connaissent René Clair, Claude Lelouch et John Ford — mais ont-ils jamais vu Ozu ? Ils jouent volontiers au football ; par contre, les arts martiaux en général et le judo en particulier ne font aucunement partie des sports qu'ils pratiquent. Nous pourrions de la sorte multiplier les exemples. Signalons simplement que faire de la quête d'un flipper mythique la thématique d'un roman apparaît déjà comme une sorte de provocation, dans un pays qui s'adonne massivement et avec délectation au *pachinko*, sorte de flipper vertical inconnu hors de l'archipel.

Par ses absences et ses omissions, nous nous apercevons ainsi que l'univers de Murakami Haruki constitue un espace à partir duquel on a soigneusement évacué tout ce qui faisait la modernité japonaise des années soixante et soixante-dix (y compris, nous l'avons vu, les mouvements contestataires). Il procède d'une cécité intentionnelle qui exclue de son champ de vision des pans entiers de la société telle qu'elle se donnait à vivre à la majorité des Japonais. Au vu du contexte de l'époque, sa volonté de ne pas voir s'apparente non pas à un détachement — le mot est trop faible —, mais à un véritable arrachement (qui tranche avec la position des militants gauchistes qui finissent par rentrer dans le rang une fois la fête terminée). De sorte que ses deux premiers romans, frères édifices construits à la façon de patchworks bancals, d'assemblages de situations fragiles que viennent soutenir in extremis l'engagement des personnages qui brillent par leur sens de l'à-propos, renferment en vérité une formidable tension ; sous leur apparente délicatesse, sous leur ton un brin désabusé que l'on pourrait prendre au premier abord comme l'expression du nihilisme, ils disent la violence avec laquelle l'auteur s'extirpe du Japon tout en menant une lutte inégale — d'*Ecoute le chant du vent* jusqu'à *La fin des temps*, les étranges péripéties des narrateurs semblent ne mener finalement nulle part et leurs efforts pour maîtriser la situation demeurent vains — contre un univers social dont la présence, pour le lecteur japonais, s'avère d'autant plus prégnante que l'écrivain refuse obstinément de l'évoquer. La cécité se situe dans le

25. Sur Murakami Haruki et la musique, voir par exemple Iizuka Tsuneo, *Murakami Haruki no kikikata [Comment écouter Murakami Haruki]*, Tôkyô, Kadokawa-bunko, 2002. On trouvera un seul artiste japonais dans l'index recensant les musiciens et les morceaux cités par l'écrivain de 1979 à 2002. Le romancier lui-même a récemment publié un important essai sur la musique dans lequel il développe des analyses d'une acuité exceptionnelle à propos de musiciens tels que Brian Wilson, Stan Getz, Rudolf Selkin, Francis Poulenc ou Franz Schubert. Un chapitre est consacré au chanteur de rock japonais Suga Shikao dans lequel il explicite son peu d'attrait pour la musique pop et rock japonaise en général (Murakami Haruki, *Imi ga nakereba suwingu wa nai [Pas de swing sans sens]*, Tôkyô, Bungeishunjû, 2005). A noter qu'il existe aussi des livres de cuisine qui s'appuient sur les recettes proposées par Murakami dans ses romans ; l'écrivain a publié un essai sur le whisky en 1999.

prolongement d'une lutte à laquelle beaucoup avait renoncé²⁶. Mais déjà en 1979, les choses ne sont plus aussi simples que dans les années soixante. La saison du « post-modernisme » n'est pas loin, et l'individu, qui ne croit plus en l'engagement collectif, se trouvera confronté à des épreuves inédites, dont la moindre ne sera pas la mise en cause de l'idée de la permanence d'un sujet inscrit dans un monde tout aussi stable.

L'effacement d'un monde

Pour comprendre la nature de ce détachement-arrachement assorti d'une cécité volontaire, qu'il me soit permis de faire un bref rappel de la situation de l'archipel durant les années dites du « miracle économique japonais ».

Ce qui, au premier chef, fait l'objet d'un refus quasi physique chez l'écrivain, c'est une dimension constituante de la société industrielle, qui comme le rappelle Ulrich Beck, n'est jamais purement industrielle, dimension que ce dernier appelle « la société par états »²⁷. On sait que le sociologue pense notamment aux statuts sexuels qui s'institutionnalisent en relations dissymétriques (le mari salarié et l'épouse femme au foyer, par exemple) et reproduisent des inégalités qui, bien qu'allant à l'encontre du principe d'égalité affirmé par la modernité, se trouvent au fondement même du capitalisme industriel.

Ces relations inégalitaires ne sont donc pas de simples résidus pré-modernes, sorte de reliquats de la féodalité. Apportant à leur manière une sécurité psychologique aux individus pris dans un processus qui n'assure plus la solidarité mécanique d'antan, elles ont, bien au contraire, contribué à construire une société intégrée indispensable à la stabilité de l'Etat-nation et à la mise en place d'une économie capitaliste. La famille nucléaire classique, avec une répartition sexuée des rôles permettant à l'homme de s'engager dans la production de richesses tandis que la femme gardait le foyer, en est le cas typique. Dans le contexte économique de l'après-guerre, l'entreprise, dispositif placé au cœur du système industriel japonais, pouvait-elle être, elle aussi, comprise comme une institution caractérisée par l'ambivalence. Nous pouvons la définir de façon idéal-typique comme un groupement ayant transposé en son sein des relations hiérarchisées de type villageois organisées en communauté de destin. Mais en dépit des contraintes de tout ordre qu'il exerçait sur l'individu, il a servi simultanément de tampon entre ce dernier et le marché du travail (en tant

26. Suite notamment aux dévoiements de l'extrême gauche qui sombre dans un délire collectif avec les événements sanglants de 1972 (affaire du chalet Asama) qui traumatisent les Japonais. Certains commentateurs ont vu dans *La course au mouton sauvage* un requiem pour la pensée révolutionnaire lestée du souvenir des morts liés à l'Armée rouge japonaise. Les luttes intestines entre factions de l'extrême gauche japonaise sont aussi évoquées dans *Kafka sur le rivage* ainsi que dans *IQ84*.

27. Sur ce point, je renvoie le lecteur à l'ouvrage bien connu d'Ulrich Beck intitulé *La société du risque*, et notamment à la deuxième partie. Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, 2001.

qu'espace où sévit de façon brutale la logique capitaliste) et lui a procuré un lieu refuge où il pouvait se sentir appartenir.

De sorte que les années de haute croissance économique ont été pour le Japon une période où une relation vertueuse s'est créée entre le processus d'industrialisation et la société par états ; sous-tendu par la rapide augmentation du revenu de ses habitants, quelles que soient les couches sociales considérées, le Japon a connu plusieurs décennies de stabilité tant au niveau sociopolitique que psychologique. On le sait, c'est durant cette période que se trouve intériorisée progressivement la croyance en l'appartenance à une large classe moyenne. Et sans doute faut-il insister sur le fait que la société japonaise parvient, effectivement, à mettre en place, en particulier dans le domaine de l'éducation, des dispositifs qui ont rendu effective la mobilité sociale, permettant à une majorité d'individus de jouir non seulement d'un revenu décent, mais d'accéder également à des identités légitimantes — liées notamment aux statuts de salarié et de femme au foyer.

Sur le plan des schèmes de perception, nous pourrions peut-être dire ceci : par un tour de passe-passe mental proche de ce que l'anthropologue Roger Bastide avait appelé « le principe de coupure », les Japonais, qu'ils adhèrent à la pensée marxiste et à l'idée d'affrontement entre les classes ou, au contraire, aux théories libérales anglo-saxonnes de la modernité, intériorisent sans problèmes particuliers une conception fortement culturaliste de leur univers social. Elle va leur permettre de penser leur société comme un tout fortement intégré — les différences de classes passent alors au second plan — et porteur de traits culturels spécifiques — le Japon, bien qu'ayant en ligne de mire la modernité occidentale, constituait un monde à part²⁸. Cette vision a renforcé la croyance en un partage, par chacun, d'un même territoire, d'une même origine ethnique, de la même histoire, des mêmes valeurs, de la même langue — du même corps ; elle a suscité en retour des comportements qui, en adéquation avec la définition communément admise de la culture japonaise, sont venus conforter, aux yeux de chacun, la pertinence de la démarche culturaliste. En d'autres termes, aidés en cela par la stabilité de la société par états, les Japonais ont adopté dans les années soixante une acception foncièrement essentialiste de leur identité. La « japonitude », la « nipponité » *sont* alors une réalité intangible, dont le caractère permanent et singulier sera ratifié par le discours anthropologique.

Cette perspective essentialiste a eu un double rôle, contradictoire.

D'une part, elle a fourni aux Japonais un cadre rationnel de compréhension de leur société et de leur identité, dans une période de profonde mutation où les repères traditionnels se trouvaient fortement bousculés. Elle leur a permis de croire en la cohérence et la permanence du monde dans lequel ils vivent ; la foi partagée en l'appartenance à une entité commune appelée Japon a rendu possible une relation heureuse avec autrui, qui n'était jamais qu'une déclinaison à l'identique d'une mêmeté originelle. Véritables lieux de ralliement

28. « Au niveau du *hardware*, je veux dire sur le plan socio-économique, il y a des échanges intenses [entre les Etats-Unis et le Japon], mais presque rien pour ce qui est du *software* ; ce qui se trouve placé au centre relève de ce qui est japonais, ne penses-tu pas ? », remarque Murakami Haruki (Murakami Haruki et Murakami Ryû, *Walk, don't run, op.cit.*, p. 88 (je traduis).

identitaire, des objets, des personnalités, des entreprises vont être élevés au statut de symboles de l'unité socioculturelle durant les années de haute croissance : le téléviseur produit par le groupe Matsushita (Panasonic), la chanteuse Misora Hibari, le joueur de baseball Nagashima Shigeo, l'acteur Atsumi Kiyoshi, le dessin animé *Kyojin no hoshi* [*L'étoile des Giants*], la série télévisée *Kimottama kâsan* [*La Mère courage*], l'émission de variétés *Kôhaku Utagassen* [*Les Rouges contre les Blancs, la bataille en chansons*], et ainsi de suite, tandis qu'au niveau musical, l'*enka*, sorte de blues japonais, atteint son apogée. Autrement dit, la perspective essentialiste a permis une augmentation de la prévisibilité de l'action humaine. Le culturalisme a offert à chacun la maîtrise cognitive du monde dans lequel il vit.

Mais, d'autre part, elle a eu pour effet de masquer, précisément, les mutations en cours. Sans entrer dans les détails, notons que la société japonaise connaît en l'espace d'à peine deux décennies (les années cinquante et soixante), une urbanisation effrénée dont le rythme s'est avéré bien plus rapide, par exemple, que celui des pays occidentaux, et en particulier des Etats-Unis. Le secteur primaire, support des valeurs traditionnelles, traverse une crise sans précédent, secteur que le pouvoir conservateur n'aura de cesse de protéger, tout en œuvrant activement au décloisonnement du monde rural en assurant l'intégration systémique du pays ; la mise en place des infrastructures routières, ferroviaires, etc. — dont le point d'orgue est sans doute l'organisation des Jeux Olympiques de Tôkyô en 1964, année où entre également en service le *shinkansen*, le TGV japonais — crée les bases d'une société industrielle, mais aussi d'un univers peuplé, dans les faits, d'anonymes dont l'existence dépend pour une grande part de *systèmes experts*, pour reprendre l'expression du sociologue anglais Anthony Giddens, qui dépassent les individus²⁹. La société industrielle bouleverse l'équilibre ville-campagne (et modifie en passant le paysage, évolution à laquelle Murakami Haruki se montrera particulièrement sensible), favorise la migration interne, produit des foules solitaires : pour aller vite, le processus d'industrialisation a été, inséparablement, un processus d'individualisation dont la propension à l'anomie a été contenue, on vient de le voir, par la société par états comme support de la société industrielle. Le Japon passe d'une société d'interconnaissance à une société urbaine de co-présence.

Comme l'ont souligné nombre de sociologues, la modernité occidentale est entrée depuis deux ou trois décennies dans une phase nouvelle qualifiée, entre autres expressions, de *seconde modernité*, caractérisée par la modernisation, non plus de la tradition, mais de la société industrielle elle-même. A ce propos, citons Ulrich Beck qui écrivait ceci en 1986 : « À la modernisation dans les cadres de la société industrielle vient se substituer une modernisation des *prémises* de la société industrielle, qui n'avait été prévue par aucun scénario théorique, ni aucun livre de recettes politiques. Et c'est cette opposition émergente entre modernité et société industrielle (dans toutes ses variantes) qui brouille notre système de références, à nous qui étions habitués à penser la modernité dans les catégories de la société industrielle [...] La société industrielle, en *s'affirmant*, c'est-à-dire *dans le cadre discret de la normalité*,

29. Anthony Giddens, *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 86.

quitte la scène de l'histoire mondiale par la petite porte des effets qu'elle induit — et non pas, ce qui était la seule issue envisagée jusqu'alors dans les livres d'images de la théorie sociale, à l'occasion d'une explosion politique (révolution, élections démocratiques). »³⁰

On aura compris : Murakami Haruki est l'auteur qui, en 1979, met le premier en mots la disparition progressive d'un monde au profit d'un autre, alors émergent, et les ondes de choc, quasi imperceptibles et pourtant bien réelles, que cela provoque dans la vie quotidienne des Japonais. Affecté par les impasses d'une approche politique et collective d'une transformation volontariste de la société — son *Flipper de 1973* sonne comme un véritable requiem pour la révolte étudiante défunte —, il sera néanmoins particulièrement attentif à ce qui disparaît de lui-même « dans le cadre discret de la normalité ». A Murakami Ryû qui affirme aimer détruire, à la manière d'un enfant qui renverse un jeu de construction, il répond ceci :

« Dans mon cas, je ne ressens pas tellement le désir de détruire quelque chose. J'incline plutôt à penser que si on laisse les choses telles quelles, elles s'écrouleront d'elles-mêmes. La société, les valeurs, tout. Pas besoin que je m'en occupe. Les gens meurent un jour, cela ne vaut pas la peine de les tuer. Un gouvernement qui ne me plaît pas s'écroulera un jour. Un roman qu'on n'aime pas, eh bien, il suffit de ne pas le lire, comme il suffit de ne pas regarder une émission sans intérêt... tu vois, je ne ressens pas le besoin de m'engager activement.

Bien sûr, je n'ai pas toujours été comme ça, je suis passé comme tout le monde par des déceptions, mais je me dis aujourd'hui, en voilà assez. Je veux dire, c'est parce qu'on regarde quelque chose qu'elle se met à exister, et si on fait en sorte de ne pas voir, rien n'existe. Bien sûr il y a des limites. Et finalement, tu vois, ce que j'aimerais continuer à écrire, c'est cette part de limite. »³¹

Les choses disparaissent d'elles-mêmes, d'un côté ; elles cessent d'exister à partir du moment où on les ignore, de l'autre. Le détachement harukien n'est donc pas unilatéral : s'il refuse activement de voir certaines choses, ces mêmes choses sont en train de prendre congé du devant de la scène, sous l'effet d'un travail inattendu de la modernité industrielle sur elle-même. Produit d'une cécité intentionnelle, l'univers romanesque des premiers romans donne à voir ainsi un *no man's land* au sein duquel les lieux et les êtres *ne doivent pas* être nommés — le refus est là, obstiné —, mais où, simultanément, ces lieux et ces êtres *ne peuvent plus* l'être de façon spontanée. Nous avons là sans doute une des intuitions les plus fondamentales de Murakami Haruki.

Bien entendu, comme le souligne l'écrivain, il y a des limites dans sa démarche consistant à ne pas voir pour mieux cerner, dans sa pureté, le monde émergent. Entre autres limites, il est notamment amené, *malgré tout*, à voir. Et ce qu'il voit se trouve être, précisément, le processus de modernisation qui alimente et renforce la capacité réflexive de la société sur elle-même, des individus sur eux-mêmes, et qui sape de l'intérieur les modalités d'identification

30. Ulrich Beck, *op.cit.*, pp.22-23. Souligné par l'auteur.

31. Murakami Haruki et Murakami Ryû, *Walk, don't run, op.cit.*, p. 81 (je traduis).

de type essentialiste au fur et à mesure que les conditions de vie des Japonais s'améliorent. L'univers harukien anticipe sur deux processus complémentaires dont les effets ne seront véritablement pris en considération par les Japonais (et par les sociologues) que dans les décennies qui suivent : la société par états, que l'on croyait cristallisée de façon heureuse, sous l'action conjuguée des impératifs économiques et de la croyance dans le caractère essentiel des appartenances, en des formes sociales interdépendantes telles que la famille et l'entreprise, cesse peu à peu d'être opérante ; en retour, l'individu, qui tend à se retrouver seul face à lui-même et aux autres, montre une propension de plus en plus grande à instaurer une distance entre lui-même et les identités normées garanties par les institutions.

II — L'Etranger

La sensibilité particulière de Murakami Haruki l'a ainsi amené à percevoir l'évolution d'une modernité à une autre et les failles que laisse entrevoir une société industrielle qui prend subrepticement congé du devant de la scène. En d'autres termes, il s'est attaché à saisir la révolution silencieuse qui se joue à l'intérieur du monde ordinaire japonais. D'où la caractéristique suivante : les héros harukiens n'incarnent pas les figures de la marginalité (contrairement, par exemple, aux personnages de *Bleu presque transparent* de Murakami Ryû). Ils ne s'installent pas dans un ailleurs déconnecté du quotidien. Au contraire, ils tentent inlassablement de prendre place dans un espace ordinaire auquel les événements, imprévisibles, leur refusent obstinément l'accès.

Soit la jeune femme, personnage du *Flipper de 1973*, qui se présente comme une célibataire de 27 ans, diplômée d'une école des beaux-arts, travaillant dans un bureau d'architectes et suivant une fois par semaine des cours d'alto. Ce parcours, pour le moins banal dans le Japon d'aujourd'hui, prend néanmoins un relief particulier dans le contexte de 1973, et sans doute aussi, dans celui de 1980, l'année de la publication du roman : le profil du personnage s'avère à la fois plausible — une architecte de 27 ans qui joue de l'alto n'a rien d'incongrue — et improbable — le Japonais de la rue avait peu de chance, dans sa vie de tous les jours, de côtoyer une telle jeune fille. Dans le roman, la jeune femme elle-même est consciente de la difficulté à maintenir le chemin qu'elle s'est choisi ; elle est ainsi amenée à « fournir des efforts » pour créer « une sorte de perfection » au sein du petit univers dans lequel elle se love³². Et tout porte à penser que ces efforts consistent avant tout à contrer certaines exigences exprimées par la modernité industrielle japonaise — entre autres, celle qui voulait qu'une femme se marie avant 25 ans afin qu'elle puisse construire, avec son conjoint, l'unité de base de la société industrielle qu'est la cellule familiale. Nous pouvons ainsi affirmer provisoirement que la tâche à laquelle les héros

32. *Le Flipper de 1973*, p.73.

harukiens s'attellent est la suivante : *être autre tout en demeurant ordinaire*. Ils représentent la figure de l'autre, mais l'altérité chez Murakami Haruki ne renvoie pas à l'idée d'une différence radicale. L'autre n'est pas celui qu'il faut protéger de la stigmatisation ou de la mythification ; nous avons affaire à des personnages juste décalés (tantôt ils jouent de l'alto, tantôt ils ont un doigt en moins, tantôt ils sont jumeaux ou chinois) qui, bien qu'en quête, effectivement, d'une sorte de perfection, n'en restent pas moins des gens parfaitement ordinaires issus d'un monde tout aussi ordinaire — *japonais*, si l'on préfère³³. Dans *La fin des temps*, un des personnages affirme que « tout le monde peut être ordinaire, mais normal, non »³⁴ : le déplacement identitaire opéré par le romancier n'a pas tant pour but d'affirmer la singularité irréductible des êtres et des choses confrontés à une société qui les broie ou qui les exclue, que de tenter de replacer des êtres porteurs de manières de penser et de faire inédites dans un monde-qui-va-de-soi appelé Japon enfin débarrassé des normes qui, jusqu'alors, ne reconnaissaient que deux catégories de personnes, les Japonais, normaux par définition, identiques de par leur culture, et tous les autres.

Comment dès lors devenir « autre » tout en demeurant « ordinaire » ? Comment être Japonais sans l'être ? Comment penser, autrement dit, une identité pour soi, affranchie des modes d'identification qui, non seulement, enserrant l'individu dans des relations contraignantes de fraternité communautaire, mais aussi le poussent peu à peu à se détourner de ce qu'il devrait être ? Que faire de cette sorte de béance, inséparablement social, politique et identitaire, que laisse entrevoir l'effacement progressif de la modernité industrielle ?

Murakami Haruki ne prétend pas y apporter des réponses. Jusqu'à ce qu'il soit conduit à faire face à la violence du réel, celle du séisme de Kôbe comme celle de l'attentat au gaz sarin, il procédera à des *expériences* et décrira des *situations* qui sont autant d'hypothèses : « un roman, pour moi, est une façon efficace d'émettre une hypothèse. Une simulation très détaillée, très réelle. Nombre de *situations* véritablement pertinentes peuvent y émerger, et elles y apparaissent même de façon successive. Dans la réalité, ce n'est quasiment jamais le cas. Mais nous pouvons effectuer ce genre de tâche dans les romans. La volonté d'écrire un roman naît de ce travail qui consiste à penser la simulation »³⁵. En 1979, le véritable tour de force de l'écrivain a été d'être parvenu à expérimenter des simulations *de l'intérieur du Japon, sans l'avoir*

33. De même que la jeune fille architecte, la personne de nationalité étrangère se trouve saisie comme la figure d'un décalage qui n'entraîne pas une opposition identitaire de type nous/eux. Ainsi, dans *Le Flipper de 1973*, Murakami Haruki décrit un des personnages principaux de sa trilogie, le chinois J. qui tient un bar dans une ville portuaire, de la façon suivante : « Que J. soit un Chinois né en Chine, tout le monde le savait. Mais dans cette ville, être étranger n'était pas chose exceptionnelle. Au sein du club de foot du Rat, au lycée, il y avait un attaquant et un défenseur chinois. Personne n'y prêtait attention ». *Le Flipper de 1973*, p. 94 (je traduis).

34. *Sekai no owari to hâdoboïrudo wandârando [La fin des temps]*, Tôkyô, Shinchôsha, 1985 ; Seuil, 1992 ; collection *Points*, 2003, traduction de Corinne Atlan, p. 73.

35. Entretien accordé en 1989 à la revue *Eureka*, *op.cit.*, p. 30. Je souligne.

*quitté*³⁶. Pressentant les mutations profondes d'une modernité agissant sur elle-même, il propose un recadrage dans la façon d'envisager l'articulation entre individu et société dont les effets sont envisagés en terme de situations discontinues — recadrage qui, certes demandait à ce qu'il mène un double combat, à la fois contre la vision culturaliste dominante et contre son envers, le regard exotique que l'Occident posait sur le Japon, mais qui exigeait avant tout à ce qu'il adopte une position d'extériorité par rapport à la société japonaise de l'époque.

Le soulagement, mais aussi l'admiration, que j'ai ressentis envers cet écrivain au moment de la parution d'*Ecoute le chant du vent* provenaient ainsi du constat suivant : muni d'oculaires lui permettant de ne voir que ce dont il a envie de voir tout en étant particulièrement attentif à ce qu'il laisse hors de son champ de vision, un jeune auteur japonais est parvenu à adopter le point de vue de *l'étranger*, anticipant en cela sur un monde qui aura, plus tard, à compter avec cette figure qu'il aura lui-même contribué à faire exister. L'étranger dont il s'agit ici n'est pas, on l'a vu, l'étranger de Camus ; il est cet être de l'entre-deux qui, selon la célèbre définition de Georg Simmel, se trouve caractérisé, contrairement au vagabond qui ne fait que passer, par *sa position objective* au sein d'un groupe auquel il appartient tout en se réservant la possibilité d'en sortir ; par son attitude d'« homme objectif » en tant que « composé spécial de proximité et d'éloignement, d'indifférence et d'engagement »³⁷. Le décentrement opéré par Murakami Haruki suite à son refus de la modernité industrielle japonaise va lui permettre de faire sienne l'objectivité de l'étranger, à partir de laquelle il pourra procéder à des simulations portant sur les situations inédites dont il pressent l'émergence. Approfondissant le concept simmelien de l'étranger dans un texte remarquable paru en 1984, Isaac Joseph proposait de voir en ce dernier « un analyseur structural de l'espace public précisément parce qu'il est la figure de cette présence-absence, la figure d'une identité frontière qui n'a nul besoin d'une place puisqu'il n'appartient pas au plan d'organisation. L'espace public n'attribue aucune place ; s'il est appropriable ou approprié, ne serait-ce que partiellement, il est déjà dénaturé, il devient site, haut-lieu, expression symbolique d'un rapport à l'espace ou territoire privatisé »³⁸. En cela, ce qu'on appelle le désenchantement harukien n'est rien d'autre que la lucidité conquise au prix d'une cécité calculée — voir sans voir, ou, inversement, ne pas

36. Contrairement, par exemple, à un Wenders ou à un Handke qui, dans la même période, se rendent aux Etats-Unis ou en France. A ce détail près, sans doute peut-on avancer que les romans comme *La femme gauchère* ou *Le lent retour*, des films comme *Alice dans les villes* ou *Au fil du temps*, pour ne prendre qu'eux, partagent les mêmes préoccupations que celles qui sous-tendent les premières œuvres de Murakami Haruki. Les contextes nationaux changent, mais demeurent la même attention à la transformation de la modernité industrielle. Je ne reviendrai pas ici sur les différents facteurs, relevés dans de nombreuses analyses, qui semblent avoir eu un impact décisif sur le jeune Murakami : influence par exemple de la ville portuaire de Kôbe, sa ville natale, ou du père, moine bouddhiste et professeur de littérature japonaise, contre lequel il se révolte, le conduisant à ne lire que des romans étrangers.

37. Georg Simmel, *Sociologie. Etudes sur les formes de socialisation*, Paris, P.U.F., 1999, pp. 664-665.

38. Isaac Joseph, *op.cit.*, p. 40-41.

voir tout en restant clairvoyant — qui va permettre à l'écrivain de penser les figures de la présence-absence, et dans un même mouvement (il n'en a pas vraiment le choix sauf à faire preuve d'incohérence), de mettre à l'épreuve via ses romans des situations virtuelles qui renvoient, sinon à un espace public, du moins à des contextes débarrassés des logiques inséparablement structurales et identitaires, dans lesquels va déambuler le « Passant considérable ».

Une modernité qui trahit

Le nouveau paysage social pressenti par Murakami Haruki n'est donc pas l'éden. Il n'y est en aucun cas question d'un ré-enchantement du monde. Il chante certes l'avènement, au Japon même, d'univers sociaux dont les symboles de ralliement et les codes culturels — ceux de la « sous-culture » — sont transversaux à l'ensemble des sociétés occidentales, mais ces univers demeurent inséparables, dans le contexte japonais, d'une souffrance discrète qui est précisément celle de l'étranger : les hommes et les femmes qui y déambulent ne parviennent plus à se reconnaître, ni dans leur nom, ni dans l'histoire officielle de leur pays, ni dans la culture dominante, ni dans les groupes constitués, ni dans les paysages, ni même dans la littérature. Le monde de la sous-culture se définit aussi comme monde en creux, produit résiduel d'un effacement, d'un décrochage — d'une trahison, dirait l'écrivain.

Car en dépit de sa volonté de ne pas voir, ce que Murakami Haruki, en tant qu'homme objectif, ne peut cependant ne pas voir, c'est la façon dont la société japonaise moderne, qui finira par renier les idéaux édictés après la défaite de 1945, bafoue ce qu'il appelle son « expérience originelle ». Le romancier en parle dans les termes suivants à Murakami Ryû :

« Je ne sais pas comment appeler ça, disons mon expérience originelle, quand j'étais enfant, tu vois, l'instituteur nous a dit ceci. Voyez-vous, le Japon est un pays rural, avec 60 % d'agriculteurs, le niveau de revenu est bas, l'exportation se limite aux produits textiles, bref, c'est un pays pauvre. Mais c'est le seul pays au monde dont la Constitution refuse la guerre. Soyez en donc fiers. Bon, tu vois, c'était les dernières lueurs de la démocratie d'après-guerre. Je reconnais que ça fait un peu, c'est vrai, Jeunesse communiste.

Et tu vois, j'ai grandi en me disant, ah, oui, c'est ça, mon pays. Mais dans la réalité, tu en es d'accord, il ne l'est pas du tout. Il y a des avions de chasse, il y a des chars, il y a bien ce qu'il faut appeler une armée. Je crois que j'avais à peu près dix ans quand je m'en suis rendu compte, et ça été la grande déprime.

Et puis il y a eu la croissance économique, le Japon est devenu riche, et les gens ont commencé à posséder des télévisions en couleur, des voitures. Avec la hausse du yen, il devenait possible de voyager à l'étranger. Mais tu vois, tout ça ne me fait absolument pas plaisir. Je n'ai pas envie d'aller à l'étranger, je ne veux pas de voiture ni de télé couleur. Ce dont j'ai envie,

c'est cet élan du cœur qui me permet de croire que je ne suis pas en train de faire quelque chose de faux.

C'est pourquoi je réagis peut-être trop brutalement à tout ce qui détient une force, comme l'Etat, l'autorité. Parce que ça été une suite de trahisons. Je n'aime pas non plus la littérature qui fait autorité. »³⁹

Le propos de l'écrivain est clair : la position d'extériorité exclue l'atonie et n'implique aucune soumission. Elle demeure étrangère à toute idée de démission — de reniement des utopies portées par les mouvements étudiants et la gauche japonaise. Adopter la posture de l'étranger, c'est bien au contraire, se désengager des errements de la modernité industrielle japonaise afin d'affirmer l'attachement à un idéal que cristallise l'article 9 de la constitution dite pacifiste de 1946.

D'un côté, une modernité qui se trahit elle-même, de l'autre, un individu qui demeure fidèle à des valeurs qu'il juge primordiales. Les choses sont-elles aussi simples que ce schéma dichotomique laisse à penser ? Murakami Haruki sera amené par la suite à se pencher sur ce qu'il appelle « l'hypocrisie interne » inhérente à une vision aussi manichéenne qui met l'individu sur un piédestal. Ce faisant, il attirera l'attention sur une autre transition essentielle de la modernité, à travers laquelle, selon la brillante analyse d'Alain Ehrenberg, le motif de *l'action* et son corollaire, celui de la *responsabilité* prend le pas sur ceux de *l'obéissance* et du *conflit*. L'abandon de la pensée contestataire ou le refus d'introduire la figure du père dans sa trilogie sont autant de signes d'une seconde intuition qui sera développée dans les œuvres ultérieures. Je me contenterai d'indiquer ici que la principale préoccupation de l'écrivain, au début des années quatre-vingt, est de se détacher de la modernité japonaise pour préserver *l'estime de soi*. Avaler le corps étranger qu'est la société, éprouver la distance qui nous en sépare quitte à devoir faire face à l'insécurité identitaire qui en résulte, mais essayer malgré tout de garder une ligne de conduite susceptible d'assurer la survie morale de l'individu, tel est le positionnement premier de Murakami Haruki.

Une littérature de l'émergence

Cette démarche, positive par la façon dont elle fait le deuil des inerties d'une société industrielle japonaise de l'après-guerre qui s'éloigne des valeurs pacifistes qui pourtant la fondent, suppose nécessairement une double renonciation : pour le romancier, il n'est désormais plus question, ni de décrire des individus conçus comme des agents soumis à des déterminismes historiques, sociaux ou culturels qu'il s'agirait de dénoncer, ni de faire appel à la toute puissance d'un regard subjectif qui, balayant toute distinction entre le soi et le monde, transforme celui-ci en un vaste territoire appropriable par l'écriture. Rien n'est plus éloigné de la littérature engagée qu'un livre comme *Ecoute le chant du vent*. Mais, dans le même temps, jamais Murakami Haruki n'envisage de se

39. Murakami Haruki et Murakami Ryû, *Walk, don't run, op.cit.*, p. 132-133 (je traduis).

diriger dans l'autre direction montrée par la littérature japonaise, suivre la voie tracée par le *jun-bungaku*, la littérature dite « pure », et s'aligner en particulier sur le courant du *watakushi-shôsetu*, le « roman à la première personne » qui donne quitus à la subjectivité de l'auteur ; qui, en d'autres termes, fait de l'inscription dans le monde — de la totale *présence* en ce monde — un préalable à l'écriture. Le romancier se situe décidément du côté de la pudeur, de la réserve, de la cécité ; il a maintes fois été amené à souligner le dégoût que lui inspiraient de tels procédés ainsi que la langue japonaise qui en découle⁴⁰. Clairement, son intention a été de marquer ses distances par rapport à toute vision centralisatrice qui, inscrite par définition au « plan d'organisation », entend maîtriser son objet, qu'elle soit de type objectiviste ou subjectiviste. Ce souci du décentrement — lequel ne cesse pourtant d'interpeller la centralité appelée Japon, ne serait-ce que par le recours, en dernier ressort, à la langue maternelle — exige que l'univers harukien des débuts évolue hors des principes de structuration transcendants, loin des identités transformées en substance, dans l'immanence des situations, conçues par le romancier et perçues par ses personnages comme étant fondamentalement morcelées (à la manière des quarante fragments de son premier roman).

Car quelle est en effet l'expérience fondamentale de l'étranger ?

Considérons par exemple le migrant, cet étranger qui, venant d'ailleurs et installé dans un nouveau monde, fait face de manière typique à la question « Que m'est-il arrivé ? »⁴¹. Le monde se présente à lui sous un aspect fondamentalement précaire et instable. Il est « délocalisé », « dépolarisé », interdisant à l'étranger d'accéder à une vision totalisante : « *Rétrécissement du cadre*. Accumulation confuse d'aperçus. Absence de perspectives. Le nouveau monde est fait de discontinuités irréparables. *Les choses et les êtres y ont perdu leurs noms*. Le sens a perdu sa force tranquille, sa disponibilité constante, sa présence virtuelle »⁴². Il est amené à vivre dans un « univers pragmatique donc, où il faut quotidiennement rassembler les pièces et les morceaux, accepter que la vie sociale n'est faite que de situations, univers oscillant perpétuellement entre le pessimisme réaliste de l'*accommodation* (résignation) et l'optimisme romantique de l'*adaptation* (réussite) (...) »⁴³.

C'est bien à partir d'une perception similaire du monde que le romancier nous concocte ses simulations. Il y a connivence entre le désenchantement

40. « Il se peut qu'à l'avenir, je sois conduit à admettre, en tant qu'expérience totalement inédite, la littérature japonaise. Mais pour le moment, je ne puis reconnaître ni Kawabata Yasunari ni Mishima Yukio », affirme-t-il ainsi en 1989 dans un texte publié dans les pages du quotidien *Asahi Shimbun* (2 mai 1989, édition du soir). De même, revenant sur ses débuts d'écrivain, il rappelle en 1996 que « j'avais en horreur la langue japonaise utilisée jusque-là dans les romans de l'archipel » ; « l'ego vous menaçait, sans qu'il soit relativisé ; dans le cas de ce qu'il est convenu d'appeler la littérature "pure" ou "à la première personne", on avait l'impression d'en être littéralement englué. Je détestais, mais vraiment détestais cela, et je me disais, il faut que je m'en dégage à tout prix ». Kawai Hayao et Murakami Haruki, *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni aini iku [Murakami Haruki va à la rencontre de Kawai Hayao]*, *op.cit.*, p. 39-40 (je traduis).

41. Sur le migrant, voir Isaac Joseph, *op.cit.*, le chapitre 5.

42. *Ibid.*, p. 74. Je souligne.

43. *Ibid.*, p. 75. Souligné par l'auteur.

harukien et la pensée « digressive », « ex-cursive », « cette manière d'indiquer ou d'évoquer un objet de pensée en s'en éloignant » qui est celle de la sociologie de l'émergence chère à Isaac Joseph⁴⁴. Optant pour une même stratégie, centrifuge, ils sont conduits à réinterroger les certitudes qui procèdent d'une croyance en la stabilité d'un monde ordonné à partir de son centre. Car le monde est d'abord « discontinu », si l'on suit la pensée d'Isaac Joseph ; il est « morcelé », nous l'avons vu, pour Murakami Haruki. Dans les deux cas, il s'agit pour l'individu de penser les conditions qui lui permettent de vivre dans des situations caractérisées par la perte irrémédiable du sens du bonheur, où il navigue entre, d'une part, l'acceptation résignée des contraintes imposées par des situations dont l'enchaînement ne débouche plus sur un univers faisant sens — les critiques littéraires ont insisté à juste titre sur l'importance de l'expression *yareyare*, véritable marque de fabrique, chez le romancier⁴⁵ — et, d'autre part, une *confiance*, littéralement romantique, pour ce qui est à advenir — affirmée dans les œuvres ultérieures, dans le roman de 1988, *Danse, danse, danse* (roman qui accompagne, comme pour mieux la clore, la trilogie du Rat commencée en 1979), mais aussi dans son monumental roman des années quatre-vingt-dix, *Chroniques de l'oiseau à ressort* (1994 et 1995)⁴⁶.

Et si l'étranger est bien celui qui a renoncé à l'enchantement, l'univers ne peut alors se présenter à lui que sous une forme *pragmatique*. Tous les romans harukiens, sans exception, défendent et mettent en pratique le pragmatisme dans le sens où ils s'attachent aux êtres et aux choses en tant qu'ils se font, au fur et à mesure qu'ils avancent dans un monde lui-même en train de se (dé)faire. Sous cet aspect, ils sont tous des « romans d'initiation », des « romans d'apprentissage », comme on tend à les qualifier de manière un peu paresseuse à chaque nouvelle parution d'une de ses œuvres en langue occidentale — à ceci près que se trouve évacuée toute idée de complétude qui suivrait l'initiation ou l'apprentissage. Le romancier met en place des prises, qu'il juge valables tant qu'elles nous aident à survivre. Aussi, le monde peut-il se présenter sous l'aspect d'une table : « [...] je tiens toujours à observer les phénomènes d'un point de vue pratique, dans la mesure du possible », dit le narrateur de *La fin des temps*, « Le monde est fait de telle manière qu'il renferme une grande diversité, et même, pour parler clairement, une infinité de possibilités : voilà ma façon de penser. Le choix de ces possibilités est jusqu'à un certain point laissé aux soins des individus qui composent le monde. Le monde est une table à café construite sur la base d'un condensé de possibilités »⁴⁷. Mais il revient à l'individu de le faire tenir. Dès lors,

44. *Ibid.*, p.10. L'expression « sociologie de l'émergence » (employée p. 36) renvoie à la sociologie interactionniste et microsociologique. Attentive aux instabilités, cette sociologie considère que « notre société ne relève plus d'une anthropologie newtonienne (le structuralisme) » et vient se lover dans l'angle mort des visions dominantes et structurantes comme pour mieux réinterroger leur bien-fondé (p. 34).

45. Que l'on pourrait rendre en français par « en voilà bien une bonne ! », ainsi que le fait Corinne Atlan, traductrice des œuvres récentes de Murakami Haruki.

46. Sur la confiance et le romantisme, voir David Lapoujade, *op.cit.*, notamment son introduction.

47. *La fin des temps*, p. 13 (j'ai légèrement modifié la traduction de la dernière phrase citée ; que Corinne Atlan me pardonne cette indécatesse).

on comprend l'importance que revêt, par exemple, la répétition d'actions anodines telles que les tâches ménagères dans tous les romans de l'écrivain⁴⁸. Seuls les actes répétés parviennent à rattacher l'individu à la réalité et empêchent qu'il ne parte ailleurs, pris par la succession chaotique des événements. Face à la dispersion du monde, certaines actions sont accomplies et reprises inlassablement par les personnages harukiens comme des « prières de notre quotidien » (I. Joseph), qu'il s'agisse de la cuisine, de la lessive, des courses, ou encore de l'exercice physique. A la manière d'une basse continue qui propose des repères à une musique qui, sans elle, se perdrait, les gestes humbles de la vie quotidienne leur apportent des prises auxquelles ils peuvent s'agripper lorsque la situation leur échappe. Ainsi, le narrateur, dans *Ecoute le chant du vent*, cire-t-il méthodiquement les chaussures de son père, tandis qu'Okada Tôru, le personnage central des *Chroniques de l'oiseau à ressort*, repasse ses chemises à chaque fois que quelque chose le perturbe. Dérisoires par le cérémoniel, ces rituels demeurent essentiels par leur fonction pratique, car ils maintiennent le sens du tangible dans un quotidien que la modernité industrielle japonaise n'arrive plus à soutenir ; ils proclament la croyance dans le corps comme territoire, dérisoire lorsque rapporté à l'espace national, mais qui s'offre au sujet comme l'ultime terre d'asile.

Le lecteur des œuvres de Murakami Haruki le sait cependant : même ce corps est soumis à des aléas qu'il maîtrise à peine. Ses personnages ne cessent d'être travaillés par le sommeil, la fatigue, la faim. Ils ont beau repasser leurs chemises ou préparer des spaghettis, faire des abdominaux ou fréquenter la piscine, s'adonner consciencieusement aux tâches du quotidien, le cours des choses finit fatalement par leur échapper ; les événements bousculent systématiquement la jouissance d'une vie simple rythmée par le cycle naturel du jour et de la nuit. Ils mettent à l'épreuve le corps dont les réactions affectent la conscience. Le romancier conçoit ses situations de façon telle que le sujet ne puisse jamais réellement disposer de son corps. Or, comme le souligne David Lapoujade dans sa pénétrante analyse du pragmatisme chez William James, « c'est la conscience qui pense, mais c'est le corps qui délimite ce que je peux penser, ce qui est en mon pouvoir de penser. La focale — ou la conscience — se forme par les cartes qu'elle dresse, la carte de ce que son corps peut »⁴⁹. Que se passe-t-il lorsque le corps se trouve constamment mis à l'épreuve par des événements disparates ? La conscience devient incapable de dessiner de cartes d'aucune sorte. Ou plutôt, elle y parvient, mais les cartes s'enchevêtrent et n'indiquent plus la moindre coordonnée. Rêves ? Réalités ? Monde des vivants, ou des morts ? Murakami Haruki annonce l'anéantissement de la foi dans la continuité du moi. Parmi les expériences menées par l'écrivain dans ses premiers romans, la neutralisation d'une conscience routinière qui croie en un moi invariant est sans doute la plus radicale, la plus fondamentale aussi.

Loin, encore une fois, de la passivité, le détachement doit ainsi être comprise comme une entreprise risquée de mise à plat, qui équivaut, dans le

48. A l'exception notable d'*Afterdark*, paru au Japon en 2004 et traduit en français sous le titre *Le passage de la nuit*, Paris, Belfond, 2007, traduit du japonais par Hélène Morita.

49. David Lapoujade, *op.cit.*, p. 42.

contexte de l'époque, à une révolution épistémologique. Le compteur est remis à zéro, pour ce qui est du sujet et de la culture : tout se passe comme si le romancier imagine, dans le cadre de la société japonaise, un homme « sans qualités »⁵⁰. Ce qui se trouve en jeu est bien le changement de paradigme. L'intention du romancier n'est pas de s'inscrire quelque part le long d'une ligne qui opposerait centre et périphérie, pouvoir et opposition, bourgeoisie et prolétariat, hommes et femmes, ici et ailleurs. Il s'agit bien plutôt de quitter, en étranger, les abords du sens commun au sein duquel prennent place ces oppositions ; voilà pourquoi ses textes ne relèvent pas de l'expérience de l'exil, de la dissidence et ne participent pas du langage du militantisme ou de la dénonciation. Ils se font le témoin d'une crise, la fin de la croyance heureuse dans un monde-qui-va-de-soi ; ils expérimentent un nouveau cadre de perception, de nouveaux schémas cognitifs dont les prémisses sont à trouver dans ce qui apparaît peu à peu, à mesure que la modernité opère son travail de sape sur elle-même. Attentifs à ce qui s'en va, ils partent à la recherche d'une nouvelle intelligibilité du monde et se lancent, vaille que vaille, dans l'indéterminé (c'est aussi la raison pour laquelle les romans harukiens supposent tous, sans exception, un corps certes malmené, mais *sain* : la confiance en un monde en devenir est à ce prix)⁵¹. Mais ces démarches exigent que l'on passe au préalable par la mise en mots d'« une expérience sans “ego” », qui est précisément celle de l'étranger comme figure de la présence-absence⁵².

Conséquence stylistique : le choix — abondamment commenté — de *boku* pour signifier le sujet, non inscrit dans le tissu social et à peine sexué, de la narration. Ce vocable symbolise, je le rappelle, l'im maturité sociale et sexuelle. « Employé de nos jours principalement par les personnes de sexe masculin qui n'ont pas encore atteint l'âge adulte lorsqu'ils s'adressent à plus jeune qu'eux » selon le dictionnaire, il s'oppose à *watashi*, le moi socialement constitué qui sert de support au *shishōsetu*. Par son utilisation, le romancier montre que le narrateur se situe hors-jeu, aussi bien de la compétition pour l'accès à la

50. Il est inutile de rappeler ici que la dimension inachevée du chef-d'œuvre qu'est *L'Homme sans qualités* fait partie de sa qualité intrinsèque, dès lors que Robert Musil est amené à poser, en précurseur, un regard décentré, à la fois sur la situation géopolitique de la Cacanie, sur le statut du sujet et du roman en Occident. Renonçant à devenir un Grand homme, selon l'expression de Musil, Ulrich incarne la figure type de l'étranger au sens simmelien du terme. Les 251 chapitres et fragments de chapitre qui relatent les six premiers mois de son congé — Ulrich s'installe idéalement à la frontière entre la présence et l'absence — sont le parfait reflet de la dispersion du monde moderne.

51. S'il existe une faille dans le travail, immense, du romancier, c'est bien celle-ci : les personnages centraux ne connaissent pas la maladie.

52. L'expression est de David Lapoujade, *op.cit.*, p. 24. Voir l'analyse proposée sur le lien entre le pragmatisme de W. James, sa connaissance ambulatoire, et les Hobos, ces nomades ouvriers des Etats-Unis qui évoluent « pour ainsi dire dans l'entre-deux, entre les deux “frontières”, entre la frontière des premières communautés de pionniers (qui atteignent le Pacifique vers 1850) et la frontière de l'industrialisation (qui acheva son expansion vers 1920) » (p. 81-82). A noter également que le philosophe partageait les idées de Gabriel Tarde, un des penseurs, avec Georg Simmel, de la sociologie de l'émergence

reconnaissance sociale ou au pouvoir, que des relations amoureuses, marquées du sceau de la domination masculine, avec l'autre sexe. Il s'agit aussi d'un dispositif stylistique qui permet d'indiquer que le sujet de la narration se place en dehors d'une typologie des identités saisie en terme de substance⁵³. Précisément parce qu'il renvoie à l'immatunité d'un être en devenir, il devient possible d'en faire un outil pour signifier l'en deçà de l'ego, ce champ de conscience qui, se rétractant ou se dilatant au gré de ce que le corps peut ou ne peut pas, explore des possibles, ce « *quelque chose* qui n'est pas encore du tout devenu *telle chose*, quoique prêt à devenir toutes sortes de choses déterminées »⁵⁴. En ce sens, *boku* est un étendard brandi par le romancier pour signifier, d'une part, la rupture avec le sujet posé en principe, et, d'autre part, son intention de faire appel à une conscience mobile afin d'expérimenter des connexions inédites dont il pressent qu'elles peuvent conduire — peut-être — vers des univers autres. Avec la régression en *boku* du *watashi*, support d'une pensée établie qui soumet le monde, Murakami Haruki se donne les moyens de quitter les horizons d'une démarche phénoménologique pour se concentrer sur les émotions, sur les intensités que provoquent les événements sur les corps. Pour dire les choses autrement, la régression lui permet de délaissier le dualisme sujet-objet, qui est typiquement celle qui régit la modernité industrielle, pour s'aventurer dans une région qui lui est antérieure — celle de *l'expérience pure*, dirait William James, pour laquelle « le mot “Je” est alors essentiellement un nom de position, tout comme “ceci” et “ici” »⁵⁵, un repère hic et nunc qui précède l'acte de nommer⁵⁶. De sorte qu'il va pouvoir libérer les narrateurs de la cohérence d'un sujet dont la consistance réside dans la sédimentation des émotions en un fonds d'habitudes.

Autre conséquence, tout aussi commentée, indissociable de la première : le recours récurrent aux aphorismes et à la métaphore, puisqu'il n'est plus question de *dire* le monde en tant que tel. D'un côté, si Murakami Haruki fait appel au *boku*, c'est bien, comme nous venons de le voir, pour s'interdire une telle approche, inappropriée sur le plan de la méthode, indécente d'un point de vue éthique. De l'autre, il faut bien se rendre à l'évidence : à l'évanescence de la modernité industrielle, à la mutation de l'urbanité en un enfer de l'émiettement, correspond un épuisement sémantique. Les mots sont là mais ne disent plus rien⁵⁷. De sorte que le recours à la métaphore n'est pas simplement une affaire de dégoût pour une langue maternelle qui ne cesse de renvoyer Murakami Haruki

53. Contrairement, note Karatani Kôjin au *boku* utilisé par Oe Kenzaburô, « qui, lui, désigne le monde en tant que tel » (Karatani Kôjin, *op.cit.* p. 102).

54. William James, cité par David Lapoujade, *op.cit.*, p. 31 (souligné par W. James). D'où, par exemple, le titre donné par la revue Kokubungaku à son numéro spécial consacré en 1995 au romancier : *Murakami Haruki — yochi suru bungaku*, ou « Murakami Haruki — une littérature qui prédit » (n°4, vol 40, mars 1995).

55. William James, cité par David Lapoujade, *op.cit.*, pp. 40-41.

56. Bien plus tard, dans son *Kafka sur le rivage*, discutant de l'utilité d'avoir un nom, le romancier fera tenir à un chat le propos suivant : « Hmm. Je ne comprends pas très bien. Les chats n'ont pas besoin de ça. Nous, on se contente de l'odeur, de la forme, *de ce qui est là*, quoi. Avec ça, il n'y a pas de problème ». *Umibe no kafuka*, Tôkyô, Shinchôsha, 2002 ; Paris, Belfond, 2006, traduit du japonais par Corinne Atlan, p. 62. Je souligne.

57. Y compris le discours militant. Voir les propos acerbes que tient le narrateur dans *La ballade de l'impossible*.

dans une société par états au sein de laquelle il estime ne pas avoir sa place ; il devient nécessité, car, ainsi que le remarque judicieusement Isaac Joseph, « la rhétorique des métaphores est une rhétorique du désert », désert qui s'étend au fur et à mesure que l'univers social, délesté de la sécurité ontologique, se transforme en un décor vide⁵⁸. Le discours naturel, « plein » par définition, se montre impuissant à évoquer un tel espace vide — le drame (ou la chance) du romancier étant de n'avoir d'autres choix que de faire appel, malgré tout, à sa langue maternelle s'il désire écrire⁵⁹. Comme le lancer d'un caillou que l'on projette sur un plan d'eau, la métaphore propulse les événements et les anecdotes par ricochet ; à peine effleure-t-elle la surface de la langue qu'elle s'en dégage par des sauts continus, tout en connectant de proche en proche les bribes de situations éparpillés dans la vacance du décor. Le caillou finit pourtant par être englouti : la métaphore chez le romancier est tout aussi bien un saut, une intensité, qu'un pied de nez à la vacuité sociale — une bravade, faute de mieux. Ici encore Murakami Haruki rejoint la sociologie de l'émergence en ce que les métaphores participent d'un « dispositif de fuite » qui tente de « se dégager de trois impossibilités : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire dans la langue dominante, impossibilité d'écrire autrement »⁶⁰.

Surmonter ces trois difficultés, tel est d'ailleurs l'objectif affiché d'*Ecoute le chant du vent*, œuvre conçue, de bout en bout, comme un dispositif de fuite. Dès la première phrase — qui inaugure, du même coup, tout l'univers romanesque harukien à venir —, l'écrivain annonce les données du problème : « Il n'existe pas de phrase parfaite. De la même façon, vois-tu, qu'il n'existe pas de désespoir parfait »⁶¹. La littérature de Murakami Haruki commence par un aphorisme disant l'impuissance de l'écriture au moyen d'une métaphore qui, en dernier ressort, la sauve. En l'espace des quelques pages qui constituent le fragment 1, Murakami Haruki (le narrateur)⁶² congédie la littérature, prend acte

58. Sur la question de l'« évidement » de l'espace et du temps dans la modernité, je renvoie à l'ouvrage d'Anthony Giddens cité plus haut.

59. Dans un texte paru en 1981 dans la revue *Taiyô*, le romancier précise sa relation avec la langue maternelle, comme un élément qui, quoiqu'il fasse, le rattrape : « Et la dernière année de mes vingt ans [...], j'ai écrit un roman. Après l'avoir écrit, je me suis dit que tout cela est bien bizarre. Car un type qui n'avait pratiquement pas lu de romans japonais, qui ne lisait que des ouvrages en anglais, avait fini par écrire un livre *en japonais*. J'ai eu l'impression d'avoir fait une boucle et d'être revenu au point de départ. [...]. Tout le monde me disait que ça ressemblait à un roman traduit, et je le pensais aussi. Bon, on n'y peut rien, de toute façon je n'avais pratiquement jamais rédigé de textes en japonais jusque là. Mais à ma grande surprise, certains m'ont fait remarquer que mon roman sonnait très japonais. [...]. Ils ont peut-être raison, pensai-je alors. Et je me suis dit aussi, tu peux essayer de fuir autant que tu veux, tu ne pourras pas fuir complètement ». Murakami Haruki, *Hachi gatsu no iori. Boku no "Hôjôki" taiken [L'ermitage au mois d'août. Ma rencontre avec le Hôjôki]*, *Taiyô*, octobre 1981 (souligné par l'auteur). Extrait cité par Inoue Yoshio, *op.cit.*, p. 49.

60. Isaac Joseph, *op.cit.*, p. 63.

61. *Ecoute le chant du vent*, p. 7 (je traduis).

62. D'un point de vue formel, rien ne vient distinguer dans ce récit le narrateur de l'auteur ; le postface, signé Murakami Haruki, se situe dans le prolongement fictionnel des 40 fragments. Cela ne signifie pas, bien entendu, que le narrateur est Murakami

de l'impossibilité d'écrire, mais affirme néanmoins son intention de raconter. Sur quoi pourrait déboucher un récit bâti sur un tel dispositif ? Sur une *liste*, répond l'écrivain : « Entre ce que nous essayons d'appréhender et ce que nous appréhendons réellement gît un profond abyme. Aussi longue puisse être la règle avec laquelle nous tentons de le mesurer, nous n'y parviendrons jamais complètement. Ce que je peux consigner ici, c'est juste une liste. Ce n'est pas un roman ni de la littérature, ce n'est pas de l'art »⁶³. Le lecteur est prévenu.

Comment une « liste », une série, peuvent-elles nous émouvoir ? Pourquoi nous montrons-nous disposés à lire un texte dont l'auteur nous indique dès le départ qu'il tient davantage d'un registre de comptabilité que d'un roman ? Sans doute parce que cette liste dresse l'inventaire de ce qui a été irrémédiablement perdu. Les morts. L'adolescence et les moments d'émerveillement devant le monde qui s'ouvre devant soi. Or en tout état de cause, chez Murakami Haruki, le sentiment de perte ne se conçoit que par rapport à une expérience qui lui est antérieure, celle de la présence heureuse d'êtres et de choses évoluant au sein d'un monde avec lequel ils sont en phase. Ce qui a disparu a existé dans un premier temps ; l'étranger, avant de le devenir, a connu un monde familier. C'est la fidélité obstinée à ces êtres et à ses choses disparus, dont on ne peut cependant plus évoquer l'existence, sauf à les trahir, qu'au moyen d'une langue dominante désormais impuissante, qui fait du texte autre chose que ce qu'il est, une liste. Qui le fait fonctionner comme métaphore, comme une sorte de bond mental qui nous emmène ailleurs, vers des rivages que nous avons quittés il y a bien longtemps mais dont l'éclat demeure toujours présent, intact, quelque part au fond de nous-mêmes. Dans *Ecoute le chant du vent*, au fragment 31, le Rat, ami du narrateur et double de l'auteur, annonce son intention de rédiger un roman. A cet ami qui se remémore une balade faite en été dans les environs de Nara qui le conduit devant un gigantesque tumulus, ancienne tombe impériale, l'écrivain lui fait dire ceci :

- A chaque fois que j'écris, tu vois, je repense à cet après-midi d'été et à ce tumulus couvert d'arbres. Et je pense ceci : ce serait tellement magnifique si je pouvais écrire quelque chose pour les cigales et les araignées, pour l'herbe de l'été et pour le vent.

Une fois qu'il eut fini de parler, il croisa ses mains derrière la nuque et regarda le ciel en silence.

- Et... tu as essayé d'écrire quelque chose ?

- Non, je n'ai pas écrit une seule ligne. Je ne peux rien écrire.⁶⁴

L'écriture reste impossible. Mais le souvenir de la plénitude est là. Murakami Haruki, issu d'une famille de la classe moyenne de Kôbe, fait partie de cette génération qui a connu, dans la jeunesse, un univers encore entier. L'été y était tout simplement chaud ; l'hiver, froid. La mer, accueillante ; une chanson, pleine de promesses ; l'amour, doux-amer ; la mort, insondable. En d'autres mots, pour cette génération, la première qui n'ait pas connu la guerre, le monde — le

Haruki. Il faut aussi envisager la possibilité inverse, que Murakami Haruki soit le nom attribué au narrateur par l'auteur.

63 *Ecoute le chant du vent*, p. 7 (je traduis)

64. *Ibid*, pp. 115 (je traduis).

Japon — n'a pas été de tout temps absurde. C'est bien l'expérience d'une plénitude originelle qui transforme l'obsession du romancier pour le temps qui passe en une conscience aiguë du travail de trahison menée par la modernité⁶⁵. En cela, la fidélité harukienne s'avère indissociable d'un travail sur la mémoire, matériau lui-même friable et malléable. Son œuvre n'aurait évidemment que peu d'intérêt si l'écrivain se contentait de se complaire dans la nostalgie d'un paradis perdu dont il rendrait compte avec les seules ressources de la littérature japonaise moderne. Si elle nous touche, c'est précisément parce qu'il prend le parti de s'installer dans la métaphore. D'être à elle seule, en tant que « liste », une métaphore de l'incomplétude, clé paradoxale de notre accès au monde : « Mais maintenant je *comprends* », écrit ainsi le narrateur de *La Ballade de l'impossible*, en évoquant le souvenir d'une amie décédée, « Finalement, je crois que seuls les pensées et les souvenirs incomplets peuvent venir se loger dans des phrases qui, par définition, sont incomplètes »⁶⁶. L'incomplétude est le lot de l'homme objectif qui vit le rétrécissement du cadre ; la métaphore, l'outil qui, faute de mieux, lui permet de surmonter les limites d'une langue qui s'octroie le pouvoir discrétionnaire d'embrasser le monde dans sa totalité. Au désert que laisse la modernité industrielle correspond ainsi une pensée désolée. La désolation, mais qui n'a rien du dépit panique d'un Selby Jr. Il n'y a pas, en effet, de désespoir parfait. Non pas le désespoir, mais la survie : là est la préoccupation constante de Murakami Haruki. En ce sens, le recours à la métaphore n'est pas simplement un pis-aller. Elle s'avère aussi une arme redoutable, pour le moins aussi puissante que les discours critiques : par l'incongruité des idées mises en rapport, elle ébranlent les évidences établies, les bousculent, les ridiculisent. Elle dénoue nos crispations identitaires. Et c'est ainsi que, presque à notre insu, une région enfouie en nous-mêmes, tapie sous les sédiments — nom, prénom, profession, école fréquentée, revenu, nationalité — déposés au fil des années par la modernité industrielle, commence de nouveau à capter les pulsations de l'univers.

Incapacité à exprimer la plénitude ; conscience de la « mort » de la littérature ; abandon du sujet ; désarroi devant un monde qui se retire ; tristesse face aux souvenirs qui s'estompent. Et malgré tout, un élan qui le pousse à écrire. L'écrivain n'aura d'autre choix, dans un premier temps, que celui de s'installer dans le monde du « comme si » (I. Joseph), c'est-à-dire celui des simulations. En étranger, mais également à la façon aussi, pour prendre une autre image, d'un frigo fatigué, Murakami Haruki effectue un rétrécissement du cadre et le vide des contenus qui renvoient à des certitudes instituées de tout ordre qui, mises bout à bout, faisaient système⁶⁷. Qu'expérimente-t-il dans cette apesanteur

65. Les choses ne peuvent se passer de la même manière pour les générations qui suivent. Je pense notamment à l'écrivain Shimada Masahiko, qui revendique explicitement comme patrie les villes-dortoirs de la banlieue de Tôkyô, ou encore à la dessinatrice de bandes dessinées Okazaki Kyôko, dont les œuvres font de la vie dans les grands ensembles le cadre général de leur intrigue.

66. Murakami Haruki, *Norway no mori*, Tôkyô, Kôdansha, 1987 ; *La ballade de l'impossible*, Paris, Seuil, 1994, traduit du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle. L'extrait provient de l'édition paru dans la collection *Points*, 2003, p. 18 (je souligne).

67. Adoptant le ton de l'autodérision, le narrateur d'*Ecoute le chant du vent* dit ceci :

« Il y eut, jadis, une époque où tout le monde voulait être *cool*.

sociale et identitaire ? Il faut se souvenir, avec Isaac Joseph, que l'étranger n'est pas seulement une figure, une catégorie, un « élément dans une typologie » : « c'est *la forme de la socialité elle-même* comme relation au-delà de l'errance (nomadisme) et de la fixation (solidarités communautaires) »⁶⁸. Ce que tente le romancier au moyen d'une langue renouvelée, c'est interroger l'interaction quelconque dans un milieu urbain quelconque, l'impensée des visions systémiques et culturalistes portées par des sujets consistants ; c'est penser une socialité qui naît des décombres d'une société d'interconnaissance, ses conditions de possibilité dans le contexte sociopolitique de l'archipel ainsi que les répercussions chez l'individu.

Pour le lecteur qui découvrait l'univers harukien, rien mieux sans doute que ses dialogues, aériens et teintés d'un humour subtil où pointe un désespoir pour ainsi dire vivifiant, n'exprimaient avec autant de bonheur la socialité de l'étranger simmelien, celle qui tient à distance aussi bien la crispation existentielle déclinant solitude et désir d'une impossible fusion avec autrui que la dissolution de soi dans des « groupements appelés "communautés" considérés comme des systèmes de places et de noms préassignés aux individus »⁶⁹. Dans le désert, dans le no-man's-land laissé par le repli de la modernité industrielle, au sein de cet univers urbain qui donne à vivre, non pas « la solitude, face à la plénitude, structurale, du monde » mais « l'expérience des fluidités de la co-présence et de la conversation »⁷⁰, l'étranger Murakami Haruki se lance dans une improbable entreprise : rafistoler le monde de façon pragmatique en jetant inlassablement, telle Sisyphe, des passerelles entre des situations éparées, entre des identités morcelées, parcellaires, proches de la dissociation du moi. Ces passerelles, branlantes, ne sont que provisoires et les situations expérimentales laissent certes les narrateurs — et le lecteur — dans la confusion. Mais en toute logique, la connivence évoquée plus haut entre le romancier et ses lecteurs est obtenue par la mise en mots de la dispersion du monde qui fait de l'individu japonais, dans et hors du roman, un étranger en puissance.

La métaphore, les dialogues, la référence à la musique rock anglo-saxonne ne se contentent pas de soutenir les situations au sein du récit ; simultanément, et de façon immédiate, ils connectent les lecteurs à ces situations

Vers la fin du lycée, je décidai de ne dire que la moitié de ce que je ressentais. J'en ai oublié la raison, mais je mis en pratique cette décision pendant plusieurs années. Et un jour, je m'aperçus que j'étais devenu un individu qui ne sait exprimer que la moitié de ce qu'il pense.

Je ne sais pas quel est le lien de tout ceci avec le fait d'être cool. Mais s'il est permis de qualifier de cool un frigidaire que l'on doit sans cesse dégivrer, je le suis aussi »

Ecoute le chant du vent, pp. 109-110 (je traduis). On ne saurait mieux expliciter le travail de rétrécissement du cadre.

68. Isaac Joseph, *op.cit.*, p.10 (je souligne).

69. Claude Dubar, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation.*, Paris, P.U.F., 2000, p.4. Souligné par l'auteur. Dans les groupements sont compris les ensembles sociaux désignés sous les termes de « culture », « nation », « ethnie », « corporation ». A noter que Murakami Haruki, dans son entretien avec Kawai Hayao, souligne combien le fait d'appartenir à un groupement, même d'écrivains, perturbe le travail d'écriture. Cf Kawai Hayao et Murakami Haruki, *op.cit.*, p. 36-37.

70 *Ibid.*, p.12.

et aux personnages qui s'y débattent. Le refus d'une vision binaire mettant dos à dos deux plénitudes (deux crispations), celle du monde et du sujet, amène Murakami Haruki à rejeter le roman en tant qu'univers entier que l'on présenterait abouti devant le lecteur⁷¹. Aussi, aucune frontière ne vient-elle séparer le récit et la vie réelle qui, procédant tous deux d'un même monde fragmenté traversé de virtualités, entrent en résonance. « Ecoute le chant du vent », nous enjoint Murakami Haruki. Il est le premier à savoir qu'un tel chant n'est plus. Mais, comme le dit le narrateur à J., le barman chinois de sa trilogie, « La chanson est finie. Mais la mélodie continue à résonner »⁷². Echo lointain de la plénitude perdue, cette mélodie se faufile pourtant à travers les brèches que laisse entrevoir, quelque part dans les années soixante-dix, la fin du pacte entre le sujet et l'objet, le moi et le monde, constitutif de la modernité⁷³ ; déambulant avec grâce dans l'entre-deux, elle se fait le vecteur des émotions qui, aussi ténues et fugitives soient-elles, s'emparent de nous devant la féerie d'un monde devenu enfin divers et s'entrelacent en des flux de conscience dont on ne sait pourtant pas encore vers où ils nous transportent. Peu importe d'ailleurs la destination ; la mélodie n'a pas pour mission de frayer à notre place un chemin qui nous mènerait quelque part en lieu sûr. Elle est bien autre chose, elle est avant tout une promesse : elle dit la présence, au fond de nous-mêmes, dans ce corps qui pourtant nous échappe, de ce précieux élan qui nous permet de nous engager avec confiance et dignité dans l'incertain d'un monde en devenir, hors des univers constitués, appelés de toute façon à disparaître — elle affirme avec force la possibilité d'être les créateurs de nos propres existences.

71. Dans *Ecoute le chant du vent*, il fait tenir à un écrivain fictif, Derek Hartfield, les propos suivants : « Je jure, devant l'ouvrage le plus sacré qui se trouve dans ma chambre, je veux parler du bottin téléphonique, de dire uniquement la vérité. A savoir que la vie humaine est vide. Mais, bien sûr, le salut est possible. Parce qu'au tout début, elle n'était pas entièrement vide. Nous avons fourni mille efforts, nous avons vraiment travaillé dur pour l'épuiser et la vider de sa substance. De quelle façon nous avons souffert, comment nous avons procédé pour l'éreinter, je ne prendrai pas la peine ici de décrire dans les détails. Parce que j'ai la flemme. Je conseille tous ceux qui désirent vraiment le savoir d'aller lire *Jean Christophe* de Romain Rolland. Tout y est dit » (*Ecoute le chant du vent*, p. 119. Je traduis).

72. *La course au mouton sauvage*, p. 110.

73. Sur ce point, voir l'ouvrage désormais classique de Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, Paris, 1997.

III — Le retour

L'année 1995

L'élan puise son origine dans deux profondes convictions qui, constituant ce que nous pourrions peut-être appeler l'humanisme de Murakami Haruki, le poussent à écrire ses étranges et magnifiques récits. La première renvoie à quelque chose qui est de l'ordre du salut : il s'agit de sauvegarder la dignité de l'individu délocalisé dans une modernité vouée à la trahir. Mais comment s'y prendre, lorsque le monde se présente désormais sous la forme d'une « table à café » ? Le sauvetage s'avère d'autant plus difficile qu'il doit être pensé dans l'immanence de la situation, au sein d'un monde provisoire — et c'est là la deuxième conviction, pragmatiste, de Murakami Haruki, qui rejoint « l'exigence morale du devenir » de William James : « le monde ne se fait pas sans être en même temps à faire »⁷⁴. La dignité et l'estime de soi ne sont pas donnés à l'avance ; ils s'obtiennent dans le mouvement même par lequel nous nous risquons dans l'incertain afin de créer, et nos vies, et les réalités qui leur donne sens. Voilà pourquoi nous pouvons dire de la littérature que propose Murakami Haruki à la fin des années soixante-dix qu'elle est une littérature de l'émergence.

Jamais l'écrivain ne se départira de ces deux convictions.

Durant les années 1980, alors que le Japon s'engage avec une allégresse (qui confine à l'indécence) dans l'ère de ce qu'il appelle « hyper capitalisme », le romancier continuera à explorer, roman après roman, le devenir de l'individu délocalisé de la seconde modernité : comment pouvons nous entrer en lien avec autrui en préservant la dignité, la nôtre comme celle de l'autre ? Comment ce lien peut il être raconté dans un récit qui fait sens dans le quotidien morcelé qui est le nôtre ? Dans l'euphorie de ces années où l'économie japonaise arrive à maturité — où le recul de la modernité industrielle fait finalement place à un enfer, l'aplatissement tous azimuts des valeurs et leur transformations en biens consommables —, il mènera un travail solitaire, qui le conduira à repenser les relations essentielles que sont l'amitié, l'amour (*Danse, danse, danse*, 1988 ; *Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*, 1992)⁷⁵. Alors qu'avec ses premières

74. David Lapoujade, *op.cit.*, p. 11.

75. Voilà ce qu'on peut lire à propos de l'hyper-capitalisme dans une nouvelle datée de 1989 (on notera au passage le glissement qui s'opère quant à l'appréciation des années soixante) :

« Je suis né en 1949. J'ai accédé au collège en 1961, à l'université en 1967. Et j'ai eu vingt ans durant les événements burlesques que vous savez. Voilà pourquoi nous étions littéralement des *sixties-kids*. Au cours des années où l'on est le plus vulnérable, le plus immature, et qui, à ce titre, constituent la période la plus importante de la vie, nous avons aspiré l'air rude et sauvage des années soixante et, bien évidemment, nous nous en sommes trouvés fatalement enivrés. La musique d'ambiance était là aussi, toute prête, des Doors et des Beatles à Bob Dylan.

Dans les années soixante, c'est vrai, il y avait quelque chose de spécial. Je le pense aujourd'hui, comme je le pensais à l'époque.

Ce n'est pas que je sois d'humeur nostalgique, et je ne suis pas non plus en train de me vanter d'une période durant laquelle j'ai grandi (qui aurait donc intérêt à vanter

œuvres, la stratégie de la cécité intentionnelle le pousse à s'installer délibérément à la pointe du présent, sa quête d'un individu authentique l'amènera par la suite à embrasser, non pas en creux mais au sein même du roman, la question de l'histoire, individuelle et collective — avec pour corollaire inévitable, le face à face avec la violence, encore une fois individuelle et collective)⁷⁶. Au bout de ce cheminement qui l'entraîne aux confins de la conscience et de l'histoire japonaise contemporaine, le chef d'œuvre que sont ses *Chroniques de l'oiseau à ressort* — récit où il est dit que le lien le plus ordinaire entre deux êtres, l'union de l'homme et de la femme, ne peut atteindre la plénitude, si tant est que l'on puisse parler encore parler de plénitude, qu'au terme d'un long voyage dans des contrées qui les dépassent, dans les dédales de quelque chose qui serait de l'ordre d'un inconscient collectif, que la modernité hyper-capitaliste japonaise n'a eu de cesse d'ignorer. Parce qu'il a été au départ le penseur du détachement, le romancier a su réintroduire la *politique* au cœur du quotidien, interroger le sens de l'action et poser la question éthique de la responsabilité, à un moment où le Japon tout entier se complait dans « l'ère du vide »⁷⁷.

Sans doute ce travail a-t-il été rendu possible par sa position d'extériorité, qui a été effective à partir de l'écriture de la *Ballade de l'impossible* (1987), roman rédigé entièrement à l'étranger, en Grèce et en Italie (c'est en 1983 que le romancier entreprend son premier voyage hors de son pays)⁷⁸. Le recours

une période, et pourquoi faire ?). J'énonce simplement les faits tels qu'ils sont. Oui, il y avait quelque chose de spécial en ces années-là. Mais — du moins je le pense —, ce qu'on y trouvait n'était pas des choses particulièrement extraordinaires. La fièvre qui naît de l'emballement d'une époque, les paroles de promesse qui y sont prononcées, un éclat circonscrit que produisent certaines choses à certains moments, l'impatience fatale comme si l'on regardait un télescope par l'autre bout, les héros et les malfrats, l'ivresse et la déception, le martyr et le volte-face, les généralités et les détails, le silence et l'éloquence, l'ennui de l'attente, etc., etc.. Chaque période connaît cela, y compris l'actuelle. Mais durant *notre* époque (pardonnez-moi pour cette expression un peu grandiloquente), ces choses-là ont existé comme si nous pouvions les tenir dans nos mains. Ce n'était pas comme aujourd'hui, où, lorsque nous essayons de les attraper, toutes sortes de choses compliquées viennent avec, la publicité déguisée, des informations utiles, des bons de réduction, des options pour passer au modèle supérieur. On ne nous chargeait pas alors les bras d'une pile de manuels d'utilisation (oui, ça, c'est pour les débutants, ça, pour le niveau moyen, ça, pour le niveau supérieur, et ça, c'est le manuel pour se connecter à un modèle supérieur...). Nous pouvions simplement prendre quelque chose dans nos mains et la rapporter à la maison. Comme si nous achetions un poussin, le soir, à l'étal d'un forain. C'était facile, c'était sauvage. Et sans doute était-ce la dernière époque où il a été possible de procéder ainsi. »

Warera no jidai no forukuroô — kôdo shihonshugi zenshi [Le folklore de notre génération — la protohistoire de l'hyper-capitalisme] (1989) publié dans *TV People*, recueil de nouvelles paru en 1990, Tôkyô, Bungeishunjû, pp. 67-69 (je traduis).

76. La place me manque pour en parler ici, mais toute l'œuvre du romancier peut se lire comme une tentative pour surmonter le « malaise de la modernité » analysé par Charles Taylor, et en particulier celui que provoque la recherche de l'authenticité. Voir Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, Paris, Editions Bellarmin, 1992.

77. Selon la formule proposée par Gilles Lipovetsky.

78. Murakami Haruki utilisera le terme d'exil pour expliciter sa position vis-à-vis du Japon durant cette époque.

systématique aux récits à la première personne en découle peut-être. Toujours est-il qu'au moment même où le *boku* de Murakami Haruki, ce “je” initialement antérieur au “Je pense”, rencontre, au sein d'un parcours solitaire et véritablement héroïque, le politique et l'histoire, le romancier — et avec lui, les Japonais — fait face aux deux catastrophes des années 1990 mentionnées au début de ce texte, le séisme de Kôbe (sa ville natale, je le rappelle) et l'attentat au gaz sarin perpétré par la secte Aum dans les sous-sols du métro tokyoïte. Ces événements de janvier et mars 1995 s'imposent tout de suite comme des cataclysmes symboles, dans le sens où ils provoquent une prise de conscience immédiate. En effet, ils donnent à voir aux Japonais l'essoufflement d'une aventure collective, initiée en 1868 avec l'ouverture du pays, interrompue durant les années de guerre et reprise après 1945 : la recherche d'un avenir meilleur dans le cadre général de la modernisation s'avère désormais vaine⁷⁹. Parmi les intellectuels, l'écrivain est alors un des seuls — peut-être le seul — à être en mesure de saisir véritablement les enjeux d'une telle situation. Comment pouvait-il en être autrement, lui qui a fait des pérégrinations périlleuses dans le monde des ténèbres une ressource pour l'écriture ?

Une chose est certaine en tout cas : dans un Japon qui compte un nombre appréciable de journalistes, de sociologues, de psychologues et d'experts en tout genre, il a été le seul à aller au devant des victimes de l'attentat commis par la secte Aum (puis, dans un second temps, auprès des membres de la secte). En tant que romancier, il est frappé, comme il a eu l'occasion de le souligner à plusieurs reprises, par la pauvreté des récits proposés aux Japonais durant les années 90 en général, et plus précisément avant et après l'attentat. Si le récit concocté par le gourou Asahara Shôkô, fascinant mais fait de bric et de broc (« junk » selon Murakami Haruki), est à rejeter, celui des médias doit l'être également, par la façon dont il se montre bêtement manichéen : l'opposition paresseuse entre, d'une part, les « pauvres victimes » et, d'autre part, les « abominables terroristes », n'apporte aucune compréhension de l'événement dans la mesure où les uns et les autres sont issus d'un même monde. *Le mal ne vient pas de l'extérieur*. Il est en nous⁸⁰. Ce constat va pousser le romancier à aller à l'écoute des personnes qui se trouvaient, en ce 20 mars 1995 en début de matinée, dans le métro de Tôkyô. Que s'est-il passé exactement ce jour-là ? A partir de cette question, il obtient deux séries de matériaux. Des *faits* et des récits *vrais*.

« De quoi — au-delà de la tautologie évidente, “une œuvre” —, l'auteur est-il l'auteur », se demande l'anthropologue Clifford Geertz dans un texte admirable où il interroge la possibilité de la description ethnographique dans le

79. Pour plus de détails, je me permets de renvoyer le lecteur à mon texte : « La société japonaise et la modernité », dans *Japon. Le renouveau ?*, Evelyne Dourille-Feer (sous la direction de), Paris, La Documentation française, 2002, pp. 71-132.

80. Sur cet aspect, fondamental, je renvoie le lecteur à la pénétrante et bouleversante analyse développée par le romancier dans le texte intitulé *Mejirushi no nai akumu. Watashitachi wa dokoni mukaô to shiteirunodarô* [Un cauchemar sans repères. Vers où sommes-nous en train de nous diriger ?], texte placé à la fin d'*Underground*, Tôkyô, Kôdansha, 1997, pp. 686-727. Une version française, traduite de l'anglais par Dominique Letellier, a été publiée en 2013 aux éditions Belfond.

monde d'aujourd'hui⁸¹. La rencontre avec les victimes conduit Murakami Haruki à croiser l'interrogation de Geertz ; romancier, il se trouve confronté à l'écriture anthropo-sociologique et aux implications éthiques que suppose l'acte de rapporter des faits. Sa réponse est radicale : l'effacement de l'auteur. C'est ainsi que, suite à des entretiens menés auprès de soixante victimes (la totalité des personnes qu'il a pu retrouver et qui ont accepté de témoigner), il publie en 1997 un ouvrage intitulé *Underground*⁸². Une « œuvre » majeure, essentielle, en ce qu'elle bouleverse dans un même mouvement la relation du romancier au récit et celle des chercheurs aux faits. La solution proposée alors a été d'effacer la présence de l'auteur, afin de restituer, non pas la réalité, une et objective, d'une tragédie (la supposer une ne ferait que réintroduire en douce la fonction d'auteur), mais les multiples réalités, telles qu'elles ont été vécues et racontées par ceux qui étaient présents ce jour-là dans les sous-sols de la capitale japonaise. L'auteur se retire et devient simple réceptacle ; ainsi se déploie, dans toute sa splendeur mais aussi dans toute sa complexité, la parole des gens ordinaires.

Par la multiplicité des récits, par les lignes de convergence et de divergence qui constituent leur trame, l'ouvrage parvient à dresser un tableau exceptionnel de la société japonaise : émerge de ces récits, non pas un univers, ni une juxtaposition aléatoire d'éléments disparates, mais bien un *plurivers*, cher à William James. Or ce plurivers s'avère chatoyant, dense. Rarement, un ouvrage aura réussi à donner à voir avec autant d'acuité, de sensibilité aussi, ce « quelque chose » qui fait que l'on puisse parler de « société » dans un espace où vivent des millions d'anonymes. « Le lundi, dans ma section, on avait coutume de faire une réunion à 8h30. Je me suis donc levé plus tôt que d'habitude et je suis parti de chez moi un peu avant 8 heures. Vers 7h50, je pense. J'ai donc pris un train qui n'est pas celui que je prends d'habitude » ; « Le 20 mars, le jour où a eu lieu l'attentat, je suis parti de chez moi comme d'habitude peu après 7h. Mais ce matin-là, le bus était en avance de deux minutes sur l'horaire prévu. Il est toujours en retard, mais ce jour-là, il était en avance. J'ai couru, mais je n'ai pas pu l'attraper. Le suivant n'est passé que vers 7h30. Du coup, il y a eu un décalage de deux rames au moins par rapport au métro que je prends d'habitude » ; « Le 20, c'était l'anniversaire de ma femme. Elle devait quitter ce jour-là la rédaction d'une revue publicitaire pour laquelle elle travaillait. Comme chaque matin, j'ai pris le métro, la première voiture en tête de train, près de la porte à l'arrière de la voiture, là où je peux espérer trouver une place assise... » : à chaque récit, derrière la description des gestes pourtant routiniers d'un matin comme un autre, se déploie la profondeur d'un destin singulier, alors que se détache, simultanément, le caractère à jamais unique, émergent, d'un moment qui participe pourtant d'un monde commun⁸³. De sorte que les récits ne sont pas des

81. Clifford Geertz, *Ici et Là-bas*, Paris, Métailié, 1996, p.16.

82. *Underground*, *op.cit.*. Une suite paraît aux éditions Bungeishunjû en 1998, sous le titre *Yakusoku sareta basho de [Au lieu promis]* ; elle rassemble des entretiens effectués auprès des membres de la secte Aum (cette suite a été intégrée dans la version française d'*Underground*)

83. Plus tard, Murakami Haruki reviendra sur cet aspect dans *Le passage de la nuit*, où il écrit ceci : « Devant nos yeux, le spectacle d'une ville gigantesque qui s'éveille. Des trains de toutes les couleurs se meuvent, chacun dans sa direction, transportant des

*cas*⁸⁴ ; c'est le saut qu'accomplit le lecteur à chaque fois qu'il passe d'un récit à un autre, d'un quotidien à un autre, d'un métier à un autre, qui permet de déplier les mondes singuliers en un plurivers (nous sommes désormais très loin du saut de la métaphore). Les récits ne doivent pas être des cas — la règle que s'impose le romancier est aussi un hommage à l'éthique qui sourd des récits, au fur et à mesure que l'on avance dans la vie des personnes rencontrées. Chacun — cela est particulièrement vrai des agents des réseaux métropolitains — accomplit avec tout le sérieux requis les gestes du quotidien, y compris celui de venir en aide aux autres au risque de sa vie. Chaque geste, même le plus humble, semble dicté par une exigence morale qui force le respect : les gens simples se montrent admirablement intègres⁸⁵.

D'où l'immense paradoxe de « l'œuvre » qu'est *Underground* : d'un côté, on voit se dessiner ce qu'il faut bien appeler, en dépit de tout, une plénitude, qui est celle de tous ceux qui sont engagés pleinement dans leur vie quotidienne ; de l'autre, il n'explique en rien ce qui, dans la modernité japonaise, a autorisé le déploiement d'un mal — de la « violence absolue » pour utiliser l'expression de l'écrivain — que cristallise la secte Aum. Et rejoint ainsi le constat fait par Anthony Giddens : « pour nous qui vivons dans le monde moderne, les choses demeurent plus opaques que jamais »⁸⁶.

De ce paradoxe, profondément douloureux pour les victimes qui ne trouvent d'exutoire aux sentiments de haine ou de tristesse qui les accablent, l'écrivain tire un enseignement : se placer du côté des gens ordinaires. Par ses romans, il l'a toujours été. Mais avec *Underground*, mû par la conviction que chacun des récits nés du tragique événement dit une vérité sur nos vies, sur sa vie — car les gens ordinaires « sont vous, sont moi », écrit-il dans l'introduction —, Murakami Haruki met son statut d'écrivain reconnu au service d'une entreprise de dé-singularisation de l'expérience des anonymes⁸⁷. Il ne s'agit pas seulement de lutter pour la reconnaissance du statut de victime afin d'obtenir réparation ; en effet, devant les récits vrais racontés par les gens ordinaires, nous sommes tout d'abord « pris par le sentiment que nous pouvons

hommes d'un lieu à un autre. Ces voyageurs sont à la fois des humains, avec chacun son visage, son esprit propre, et *une partie* anonyme d'un ensemble. Ils sont une entité et en même temps un simple élément ». *After Dark*, Tôkyô, Kôdansha, 2004 ; Paris, Belfond, traduit en français par Hélène Morita, 2007, p. 226 (souligné par l'auteur).

84. « Un cas fonctionne comme une “configuration ponctuelle” destiné à illustrer une logique structurale (de la reproduction, de la domination ou du changement) en lui proposant une vignette locale. », dispositif qui demande le regard en surplomb d'un auteur. Isaac Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, P.U.F., 1998, p. 8.

85. C'est de cette même intégrité, de cette même dignité qu'ont fait preuve les Japonais dans les moments suivants le séisme qui frappe le nord-est de l'archipel le 11 mars 2011.

86. Anthony Giddens, *op.cit.*, p. 151. En tant qu'elle reste inexplicée, remarque Murakami Haruki, la catastrophe qu'est l'attentat au gaz sarin se présente sous la même forme que le séisme de janvier 1995 ; dans les deux situations, les victimes ne savent pas vers où porter leurs sentiments. Sur l'opacité, voir également Miyadai Shinji, *Tômeina sonzai no futômeina akui [L'être transparent et l'opacité de ses intentions maléfiques]*, Tôkyô, Shunjûsha, 1997.

87. J'emprunte le concept de dé-singularisation à Luc Boltanski. Luc Boltanski, *L'Amour et la Justice comme compétences*, Paris, Métailié, 1990,

faire confiance à “une force juste”, force naturelle que chacun de nous, en tant qu'individus, portons initialement en nous ». Et le romancier de poursuivre : « En donnant à voir cette force, je pense que nous pourrions éviter à l'avenir toutes sortes de situations de crise. Et sans doute devons-nous nous efforcer d'élaborer au sein de la société, au niveau du quotidien, un *network* global et spontané sur la base de cette confiance naturelle »⁸⁸.

Tenter d'éviter les crises. Donner à voir la force juste qui est en nous. Elaborer un réseau spontané. Les œuvres (au sens large, y compris les essais et les recueils de dialogues avec les lecteurs) qui suivent *Underground* essaient toutes de répondre à ces exigences. Sensibles plus que jamais aux répercussions que provoquent au plus profond de l'âme les mouvements erratiques de la modernité japonaise — je pense en particulier à *Après le tremblement de terre* (2000), recueil de nouvelles dont les récits se situent tous dans les deux mois qui séparent le séisme de l'attentat —, elles refusent obstinément de céder à l'argument du « je n'y peux rien » devant l'opacité du monde et la violence qu'il cache⁸⁹.

L'irruption du “nous”

De sorte que si Murakami Haruki a longtemps été le romancier d'une génération, après *Underground*, il devient, me semble-t-il, autre chose. Le romancier de « tout un peuple », allais-je écrire, mais l'expression n'est évidemment pas heureuse ; Murakami Haruki serait le premier à en contester l'idée. Peut-être pourrions-nous suggérer ceci : il y a un avant et un après *Underground* dans la mesure où le thème de la survie de l'individu né après le désastre de 1945 cède à la place à celui de la survie de l'individu quelconque.

Jusqu'alors, le narrateur avait plus ou moins l'âge de l'auteur. Les romans récents rompent cette correspondance. Sans doute peut-on y voir la volonté de l'écrivain d'éviter un écueil, celui de se contenter de représenter la vision du monde et le mode de vie d'une génération qui, dans le contexte socio-économique japonais d'aujourd'hui, fait figure de nanti. Se faire son porte-parole reviendrait à adopter une attitude honnie, se complaire dans une forme d'expression — la littérature harukienne — qui fait désormais, qu'il le veuille ou non, autorité. Il y a, dans cette rupture, une nécessité éthique qui dicte, dans le même temps, un changement stylistique. C'est à cette condition qu'il va pouvoir saisir à bras le corps les épreuves auxquelles doivent faire face les plus démunis dans un Japon traversant une profonde crise morale. Vieillard, routier, catcheuse, femmes de service, infirmière, autant de personnages issus des couches

88. *Mejirushi no nai akumu [Un cauchemar sans repères]*, *op.cit.*, p. 717 (je traduis). (*Network* et *confiance*, voilà encore des mots qui entrent en résonance avec la pensée de James).

89. Ainsi de *Kafka sur le rivage* qui, mettant en scène un adolescent de 15 ans, réagit à l'affaire dite « Sakakibara » de 1997 (qui voit un collégien commettre un meurtre atroce), à l'origine d'un questionnement — pourquoi n'a-t-on pas le droit de tuer ? — et d'une série d'assassinats perpétrés par des lycéens. Cf. Miyadai Shinji, *op.cit.*

populaires, jadis impensables, font irruption dans son univers romanesque, tandis qu'il explore plus explicitement la difficulté de vivre des adolescents pour lesquels l'expérience d'une plénitude passée ne veut strictement plus rien dire⁹⁰. On sait que cette difficulté a été exprimée par les jeunes eux-mêmes en terme de *douleur*, celle de « l'être transparent » qui, devenu invisible au regard des adultes et des institutions, souffre de ne pas être reconnu pour ce qu'il est, de ne pas être appelé par son nom. Dorénavant, les héros harukiens se verront donc tous dotés d'un nom. Les lieux seront identifiés. Au terme d'un long parcours, ce qui avait été exclu de ses premiers romans va pouvoir — *va devoir* — être réintroduit dans son œuvre : la cuisine traditionnelle, les classiques de la littérature de l'archipel, la famille, et même la musique pop japonaise. Devant l'urgence de la situation, la cécité devient une méthode pour le moins inappropriée ; complice d'un monde opaque, elle n'a plus pour effet que de mieux enfermer l'être dans sa propre transparence.

Une certitude : le décentrement opéré jadis par l'écrivain ne sauve plus personne. Si le monde social, cet écheveau devenu fantasmagorique⁹¹ depuis la liquéfaction de la modernité industrielle, se présente bien comme une abominable créature — un « poulpe géant » écrit-il dans *Le passage de la nuit* —, les ténèbres dans lesquels il nous aspire sont aussi une contrée tapie en nous-mêmes. Ceci, Murakami Haruki le savait déjà, lui qui les avait décrits dans ses *Chroniques de l'oiseau à ressort*. Mais les faits tragiques qui affectent le Japon de la seconde moitié des années 1990 s'avèrent décisives en ce qu'ils l'amènent à quitter la posture de l'étranger, à un moment où, pour reprendre l'expression de Julia Kristeva, nous nous retrouvons tous « étrangers à nous-mêmes ». De plain-pied avec les gens ordinaires, il se repositionne au centre de ce pays appelé Japon qui traverse avec douleur une période qu'on qualifie désormais de « perdue » ; puisque son métier est de raconter, il sera amené à imaginer, avec le savoir-faire et la pudeur d'un honnête artisan, des récits susceptibles de contrer ceux, proprement délirants, que produit l'enchevêtrement indémêlable des systèmes abstraits dont plus personne ne semble pouvoir contrôler le développement anarchique⁹². Il n'est évidemment pas question de recréer les grands récits, ceux-là mêmes qui, après avoir soutenu la modernité industrielle, ont connu la faillite que l'on sait. Mais à tout le moins, le romancier est conduit à introduire dans son univers romanesque un nouvel horizon, totalement inédit quoique par ailleurs inévitable, celui du *nous*.

« *Vers où sommes-nous en train de nous diriger ?* » : le *nous* compris dans le sous-titre de ce texte majeur qu'est *Un cauchemar sans repères* (le

90. « Des gens saigneront, et toi aussi tu saigneras » : le jeune héros de *Kafka sur le rivage* se trouve d'emblée placé dans une situation qui est très précisément celle des jeunes japonais depuis les années 1990.

91. « Fantasmagorique » dans la mesure où « les différents “théâtres” sociaux sont complètement pénétrés et façonnés par des influences très lointaines. Le site n'est plus seulement structuré par ce qui est présent sur scène ; la “forme visible” de la scène dissimule les relations à distance qui déterminent sa nature », Anthony Giddens, *op.cit.*, p. 27

92. Et dont la catastrophe de Fukushima, qui suit le séisme du 11 mars 2011, est une des conséquences les plus tragiques.

postface d'*Underground*) attire sur ce point l'attention du lecteur par sa tonalité toute particulière. Il semble être placé là comme par inadvertance ; pourtant, sa présence nous touche profondément. Ce “nous” s'avère grave, mais aussi tendre, amical. Il véhicule également une tension, une force, une résolution : l'écrivain dit sa ferme intention de se trouver avec nous pour que nous puissions, en retour, être avec lui. Faut-il insister sur le fait que ce pluriel ne renvoie nullement à un collectif aux frontières rigides qui subsume les individus et les détermine ? Bien au contraire, il a pour vertu premier de libérer le *boku*, le “je” harukien. Le “je” devient un “vous”, tout aussi bien qu'un “nous” — un élément d'un *network* toujours à construire. De même que le “nous” n'implique pas notre inscription dans un monde fini, le “je” n'est plus le support d'un individualisme de masse dont le développement prête le flan à l'émergence de systèmes souples mais néanmoins totalitaires⁹³. Le “je”, le “vous”, le “nous” sont alors à prendre comme des synonymes en tant qu'ils désignent d'abord l'existence d'un lien, grâce auquel le romancier va pouvoir à la fois nous adresser la parole en toute amitié et procéder — là est la lourde tâche qu'il s'assigne (à la façon du narrateur dans *La fin des temps*) — à la lecture de nos rêves afin d'explorer les forces, bonnes et malignes, qui les traversent et nous lient les uns les autres. C'est ainsi qu'il est amené à lancer, nécessairement à la cantonade, la question suivante :

« Et comment cela se passe pour vous (j'emploie provisoirement la deuxième personne, mais bien entendu je m'y trouve compris) ?

Ne proposez-vous pas une partie de votre moi à quelqu'un (à quelque chose) et en contrepartie, ne recevez-vous pas un “récit” ? Ne confions-nous pas une partie de notre personnalité à un régime-système quelconque ? Si cela se passe ainsi, ce régime ne va-t-il pas exiger de vous une certaine forme de “folie” ? Le récit que vous avez en vous, est-il *vraiment* le vôtre ? Les rêves que vous voyez sont-ils vraiment les vôtres ? Ne sont-ce pas les rêves d'un autre qui peut-être un jour peuvent se transformer en un cauchemar sans nom ? »⁹⁴

Les chances de survie de l'individu quelconque — de *notre* survie, faudrait-il dire dorénavant — sont peut-être plus minimes que jamais. Comment pourrait-il en être autrement, alors que nous ne sommes même pas en mesure d'affirmer que nos rêves sont bien les nôtres ? Affronter les potentialités totalitaires que porte en elle la modernité s'avère d'autant plus ardu que le “nous”, ce nouveau “nous” harukien, reste indéfini. Le recours au pluriel comprend toujours une interrogation condamnée à rester sans réponse : « Nous, c'est qui ? », comme se le demande Takahashi, le jeune étudiant, dans *Le passage de la nuit*, cette œuvre qui adopte pour la première fois le nous comme sujet de la narration. Nous, c'est potentiellement ce réseau ouvert que peuvent constituer, où qu'ils soient, les gens ordinaires, porteurs d'une force juste. Mais c'est tout aussi bien un mal en puissance, puisque par commodité, chacun par ailleurs tend à accorder son soutien aux « régimes-systèmes » dont les rêves maléfiques et impalpables sont virtuellement les nôtres⁹⁵.

93. Sur ce point, se reporter par exemple à Charles Taylor, *op.cit.*

94. *Un cauchemar sans repères*, *op.cit.*, p. 705 (je traduis).

95. Cette ambivalence sera placée au cœur des trois volumes d'*IQ84*.

Le *network* ne peut échapper à cette ambivalence. Néanmoins, le romancier japonais mise sur ce “nous” encore balbutiant. Car contrairement à une conscience collective qui fait endosser à un “eux” la présence du mal en ce monde, le monde pluriel que propose Murakami Haruki est profondément conscient de nos propres failles, de nos propres abîmes. Nul ne sait encore, bien sûr, vers quels horizons il nous emmène. Nous permettra-t-il de surmonter les impasses de la modernité ? Saurons-nous nous unir afin d'enrayer l'institutionnalisation du doute qui, par l'angoisse générée, nous pousse à déléguer notre moi ? Quoi qu'il en soit, ce “nous” d'une autre nature, fragile mais accueillant, en perpétuelle gestation, est porteuse d'une éthique qui fait défaut à tous les collectifs dont la positivité suppose l'existence d'un autrui négatif : il embrasse la question de la responsabilité qui s'impose à chacun de nous dès lors que nous reconnaissons la vulnérabilité humaine inscrite en nous. Le déploiement heureux d'une force juste est à ce prix. Voilà pourquoi l'écrivain fait siennes les paroles de Yeats : « *In dreams begin responsibilities* »⁹⁶. Il faut s'engager avec courage dans l'indéterminé, mais, simultanément, chacun doit se montrer responsable de l'élan qui lui permet d'avancer. Il doit être responsable de ses rêves, « de son pouvoir d'imagination »⁹⁷. Et le romancier, de ses récits.

« Quant à moi, mon siège est fait : je suis contre la grandeur et l'énormité sous toutes leurs formes, et en faveur des forces morales, moléculaires et invisibles, qui opèrent d'individu à individu, se glissent au travers des fissures de l'univers comme de tendres radicules multiples ou comme le suintement capillaire de l'eau, et finissent par lézarder les plus durs monuments de l'orgueil humain, si vous leur en laissez le temps »⁹⁸ : cette phrase de William James, Murakami Haruki aurait pu la rédiger. Le monde peut bien s'avérer opaque, il n'est pourtant ni fini ni épuisé. Il est en mouvement ; on peut par conséquent agir sur lui et l'améliorer. Telle est la conviction de l'écrivain, dont on a vu qu'il n'acceptait ni le pessimisme chagrin du nihiliste, ni l'optimisme béat du révolutionnaire. Reste que l'individu isolé demeure démuni face aux systèmes qui le dépassent. Comment penser, dans ces conditions, le travail solitaire du romancier ? Il s'agit, bien sûr, d'affirmer à travers les œuvres la noblesse de ceux qui, face au fardeau d'une modernité qui confisque les rêves, tentent, à leur niveau, et dans le quotidien qui est le leur, de mener une vie décente. Mais pas seulement : écrire, c'est aussi faire du roman ce lieu proprement magique où, loin des conventions purement fonctionnelles qui régissent les relations humaines dans nos systèmes globalisés et fantasmagoriques, « dans la mystérieuse pénombre », nous nous rencontrons afin de réchauffer ensemble le monde. C'est d'en faire un espace fraternel où viennent se connecter, s'entrecroiser, se transmettre nos flux de pensées — non pas pour les faire

96. *Kafka sur le rivage*, p. 174.

97. *Ibid.*, p. 174.

98. Cité par David Lapoujade, *op.cit.*, p. 116.

converger vers un collectif de semblables que le besoin de sécurité obsède, mais pour libérer des possibilités inédites qui sachent nous faire croire en l'avenir du monde. Chacun se doit certes d'être le créateur de sa propre vie, mais cette création, pour qu'elle soit possible, passe dorénavant par la mise en commun, de proche en proche, des forces morales ; le roman fait partie de ces nœuds qui les connectent avant de les orienter vers d'autres liens, d'autres nœuds.

C'est ainsi qu'aux œuvres récentes de Murakami Haruki fait désormais écho tout un ensemble de créations proposées ces dernières années par des artistes provenant de disciplines diverses et appartenant à différentes générations — viennent à l'esprit les réalisateurs Miyazaki Hayao (*Princesse Mononoke*, 1997 ; *Le voyage de Chihiro*, 2002), Aoyama Shinji (*Eureka*, 2000) et Kurosawa Kiyoshi (*Kairo*, 2000), ou encore la jeune chanteuse Cocco⁹⁹, qui tous réagissent à la douleur générée par la société japonaise durant ces deux dernières décennies. Comment sortir d'un cauchemar appelé Japon ? Comment mettre nos potentialités en commun ? Quelle traduction politique apporter au nouveau “nous” ? Les tentatives de réponse sont bien évidemment multiples. Mais nul doute que Murakami Haruki est l'auteur qui, plus que quiconque, a œuvré et œuvre encore pour nous insuffler le sentiment de confiance, sentiment sans lequel rien ne peut véritablement advenir. Il est aussi et surtout ce romancier qui, par la seule force de son imagination, transporte ses lecteurs — même le lecteur que je suis, résidant loin de mon pays — dans les méandres obscurs de la modernité japonaise, là où les jointures du monde craquellent et laissent entrevoir des brèches qui sont peut-être autant d'issues nous permettant d'accéder, ensemble, à une réalité enfin réenchantée.

99. Chanteuse dont le public français a pu découvrir la voix dans la chanson du générique du film *Kairo* de Kurosawa Kiyoshi (2001). Elle a également joué le rôle principal dans *Kotoko* du réalisateur Tsukamoto Shinya (2011). Je note par ailleurs que lors d'une consultation faite par un site internet au moment de la publication au Japon de *Kafka sur le rivage*, elle a été désignée comme l'artiste à même d'interpréter cette chanson fictive qui donne son titre au roman. Sur cette chanteuse, je renvoie le lecteur à l'article suivant : « Cocco d'Okinawa : un autre regard sur la domination coloniale du Japon », dans *Les guerres de mémoires dans le monde*, numéro coordonné par Pascal Blanchard, Marc Ferro et Isabelle Veyrat-Masson, Hermès n°52, 2008, p 41-50.

Eléments bibliographiques (autour de Murakami Haruki)

MURAKAMI HARUKI, *Shônen Kafka Official Magazine*, Tôkyô, Shinchôsha, 2003

MURAKAMI Haruki et MURAKAMI Ryû, *Walk, don't run*, Tôkyô, Kôdansha, 1981.

KAWAI Hayao et MURAKAMI Haruki, *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni aini iku* [Murakami Haruki va à la rencontre de Kawai Hayao], Tôkyô, Iwanami-shoten, 1996.

Murakami Haruki rongu intabyû [Entretien avec Murakami Haruki], *Hon no zasshi*, n°8 vol.29, août 2008.

1Q84. *Murakami Haruki no sekai* [1Q84. *L'univers de Murakami Haruki*], Tôkyô, Yôsensha, 2009.

Bokutachi no sukina Murakami Haruki. Tribute to Haruki Murakami, *Bessatu Takarajima* 743, 2004.

FUJII Shôzô, NUMANO Mitsuyoshi, SHIBATA Shôzô, YOMOTA Inuhiko, *Sekai wa Murakami Haruki wo dô yomuka* [Comment le monde lit Murakami Haruki], Tôkyô, Bungeishunjû, 2006.

Haikai Murakami Haruki Sama [Bonjour, Monsieur Murakami Haruki], *Da Vinci*, novembre 2002.

Haipâ tekusuto – Murakami Haruki [Hypertexte, Murakami Haruki], *Kokubungaku*, numéro spécial, février 1998.

Happy Jack Nezumi no kokoro. Murakami Haruki no kenkyûdokuho [Happy Jack, l'âme du Rat. Murakami Haruki, analyses et interprétations], collectif, Tôkyô, Hokusôsha, 2000.

HISAI Tsubaki, *Nonfikushon to kareina kyogi. Murakami Haruki no chika sekai* [Les "non-fiction" et les magnifiques mensonges. Le monde souterrain de Murakami Haruki], Tôkyô, Magazine House, 1998.

IZUKA Tsuneo, *Murakami Haruki no kikikata* [Comment écouter Murakami Haruki], Tôkyô, Kadokawa-bunko, 2002.

IMAI Kiyoto (sous la direction de), *Murakami Haruki sutadîzu 2000-2004* [Murakami Haruki Studies 2000-2004], Tôkyô, Wakakusashobô, 2005.

IMAI Kiyoto (sous la direction de), *Murakami Haruki sutadîzu 2005-2007* [Murakami Haruki Studies 2005-2007], Tôkyô, Wakakusashobô, 2008.

IMAI Kiyoto (sous la direction de), *Murakami Haruki sutadîzu 2008-2010* [Murakami Haruki Studies 2008-2010] Tôkyô, Wakakusashobô, 2011.

Imakoso Murakami Haruki [C'est aujourd'hui qu'il faut lire Murakami Haruki], *Da Vinci*, octobre 2012.

INOUE Yoshio, *Murakami Haruki to Nihon no "kioku"* [*Murakami Haruki et la "mémoire" du Japon*], Tôkyô, Shinchôsha, 1999.

KANEMATSU Hikaru, *Ongakka-tachi no Murakami Haruki* [*Les musiciens et Murakami Haruki*], Tôkyô, Shinko-music corporation, 2006.

KATÔ Norihiro (sous la direction de), *Murakami Haruki Yellow Page part 1, 1979-1996* [*Murakami Haruki Yellow Page Part 1 1979-1996*], Tôkyô, Arechi shippansha, 1996.

KATÔ Norihiro (sous la direction de), *Murakami Haruki Yellow Page part 2 1995-2004* [*Murakami Haruki Yellow Page Part 2 1995-2004*], Tôkyô, Arechi shippansha, 2004.

KAWAMURA Minato et OSUGI Shigeo, « Murakami Ryû to Murakami Haruki. Kono 25 nen no bungaku kûkan » [*Murakami Ryû et Murakami Haruki. L'espace littéraire de ces 25 dernières années*], *Gunzô*, juillet 2000, pp.126-144.

KOMORI Yôichi, *Murakami Haruki-ron. Umibe no Kafka wo seidokusuru* [*Traité sur Murakami Haruki. Lire Kafka sur le rivage*], Tôkyô, Heibonshashinsho, 2006.

KURITSUBO Yoshiki et TSUGE Teruhiko (sous la direction de), *Murakami Haruki sutadôzu 01* [*Murakami Haruki Studies 01*] Tôkyô, Wakakusashobô, 1999.

KURITSUBO Yoshiki et TSUGE Teruhiko (sous la direction de), *Murakami Haruki sutadôzu 02* [*Murakami Haruki Studies 02*] Tôkyô, Wakakusashobô, 1999.

KURITSUBO Yoshiki et TSUGE Teruhiko (sous la direction de), *Murakami Haruki sutadôzu 03* [*Murakami Haruki Studies 03*] Tôkyô, Wakakusashobô, 1999.

KURITSUBO Yoshiki et TSUGE Teruhiko (sous la direction de), *Murakami Haruki sutadôzu 04* [*Murakami Haruki Studies 04*] Tôkyô, Wakakusashobô, 1999.

KURITSUBO Yoshiki et TSUGE Teruhiko (sous la direction de), *Murakami Haruki sutadôzu 05* [*Murakami Haruki Studies 05*] Tôkyô, Wakakusashobô, 1999.

KUROKO Kazuo, *Murakami Haruki, "sôshitsu" no monogatari kara "tenkan" no monogatari e* [*Murakami Haruki, d'un récit de la "perte" à un récit de la "transformation"*], Tôkyô, Benseishuppan, 2007.

KUROKO Kazuo, *Murakami Haruki. The lost World*, Rokkô-shuppan, Tôkyô, 1989.

Murakami Haruki ga wakaru [*Comprendre Murakami Haruki*], Aera Mook, Asahi Shimbun Extra Report & Analysis, numéro spécial, n°75, 2001.

Murakami Haruki no sekai [*L'univers de Murakami Haruki*], Eureka, numéro spécial, n°8, vol. 21, juin 1989.

Murakami Haruki wo yomu [*Lire Murakami Haruki*], Eureka, numéro spécial, n°4, vol. 32, mars 2000.

Murakami Haruki. 1Q84 e itarumade, soshite korekara [*Murakami Haruki, l'avant et l'après 1Q84*], Eureka, numéro spécial, n°15, vol. 42, janvier 2010.

Murakami Haruki. *Gunzô Nihon no sakka* [Murakami Haruki. *Portrait des écrivains japonais*], collectif, Tôkyô, Shôgakkan, 1997.

Murakami Haruki. *Yochi suru bungaku* [Murakami Haruki. *Une littérature qui prédit*], *Kokubungaku*, numéro spécial, mars 1995.

NAKAMATA Akio, *Bungaku, posuto Murakami no Nihon bunngaku* [Literature: *Japanese Literature after the Murakami Revolution*], Tôkyô, Asahi Press, 2002.

OHSAWA Masachi, *Môhitotsu no Murakami Haruki* [L'autre Murakami Haruki], Tôkyô, Sayûsha, 2010.

OTSUKA Eiji, *Sabu-karuchâ bungakuron* [De la littérature comme sous-culture], Tôkyô, Asahi Shimbunsha, 2004.

SAITÔ Minako, *Bundan aidoru-ron* [Des idoles de la scène littéraire], Tôkyô, Bunshunbunko, 2006.

TOYODA Motoyuki, *Murakami Haruki to Kosaka Shûhei no 1968* [L'année 1968 pour Murakami Haruki et Kosaka Shûhei], Tôkyô, Shinsensha, 2009.

UCHIDA Tatsuru, *Murakami Haruki ni goyôjin* [Faites attention à Murakami Haruki], Tôkyô, Altes, 2007.

UCHIDA Tatsuru, *Mô ichido Murakami Haruki ni goyôjin* [Faites de nouveau attention à Murakami Haruki], Tôkyô, Altes, 2010.

UENO Chizuko, OGURA Chikako, TOMIOKA Taeko, *Danryû bungakuron* [De la littérature masculine], Tôkyô, Chikuma Shobô, 1997.

YOSHIDA Haruo, *Murakami Haruki, tenkansuru* [Murakami Haruki, une transposition], Tôkyô, Sairyûsha, 1997.