Ebisu

Études japonaises

58 | 2021

**2011-2021 : crises, ruptures et nouvelles dynamiques.
Dix ans après la triple catastrophe du 11 mars**

KIMURA Saeko 木村朗子, *Sono go no shinsaigo bungakuron* その後の震災後文学論 (La post-théorie de la littérature post-catastrophe)

Tokyo, Seidosha 青土社, 2018, 250 p.

Cécile Sakai

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ebisu/6253>

DOI : 10.4000/ebisu.6253

ISSN : 2189-1893

Éditeur

Institut français de recherche sur le Japon à la Maison franco-japonaise (UMIFRE 19 MEAE-CNRS)

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2021

Pagination : 370-375

ISSN : 1340-3656

Référence électronique

Cécile Sakai, « KIMURA Saeko 木村朗子, *Sono go no shinsaigo bungakuron* その後の震災後文学論 (La post-théorie de la littérature post-catastrophe) », *Ebisu* [En ligne], 58 | 2021, mis en ligne le 01 novembre 2021, consulté le 14 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/6253> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ebisu.6253>

discuté en rapport avec le cas japonais dans une conclusion générale par les coordinateurs scientifiques.

Adrienne SALA
Chercheure à l'IFRJ-MFJ

1. Cho Ara, « Post-Tsunami Recovery and Reconstruction: Governance Issues and Implications of the Great East Japan Earthquake », *Disasters*, 38 (s2), 2014, p. s157-s178; Kennedy Jim Ashmore Joseph, Babister Elizabeth & Kelman Ilan, « The Meaning of “Build Back Better”: Evidence from Post-Tsunami Aceh and Sri Lanka », *Journal of Contingencies and Crisis Management*, 16 (1), 2008, p. 24-36.
2. Kaufman George G. & Scott Kenneth E., « What Is Systemic Risk, and Do Bank Regulators Retard or Contribute to It? », *The Independent Review*, 7 (3), 2003, p. 371-391.

© KIMURA Saeko 木村朗子,
Sono go no shinsai go bungakuron
その後の震災後文学論 (La post-
théorie de la littérature post-
catastrophe), Tokyo, Seidosha
青土社, 2018, 250 p.

Kimura Saeko, professeure à l'université de Tsuda (Tsuda juku daigaku 津田塾大学), est d'abord une spécialiste de littérature classique japonaise. Ses premiers travaux ont porté sur les œuvres classiques au prisme de la question du genre, avec par exemple *Koi suru monogatari no homosekushuaritī [homosexuality]: kyūteishakai to kenryoku* 恋する物語のホモセクシュアリティー宮廷社会と権力 (L'homosexualité dans les romans d'amour : la société de cour et le pouvoir, Seidosha, 2008); *Chibusa wa dare no mono ka : Nihon chūsei monogatari ni miru sei to kenryoku* 乳房はだれのものか—日本中世物語にみる性と権力 (À qui appartiennent les seins : sexualité et pouvoir dans les romans médiévaux du Japon, Shin.yōsha, 2009); ou encore *Onna tachi no Heian kyūtei* 女たちの平安宮廷 (Les femmes et la cour de Heian, Kōdansha sensho mechie, 2015). Remarquée pour ses points de vue iconoclastes, elle s'engage après la triple catastrophe du

Japon du Nord-Est dans la critique des discours littéraires et politiques, en publiant très vite plusieurs articles sur les œuvres d'actualité, c'est-à-dire celles qui évoquent directement ou indirectement le désastre nucléaire.

Un premier recueil de ses articles paraît en 2013, sous le titre *Shinsaigo bungakuron* 震災後文学論 (Sur la littérature post-catastrophe, Seidosha), qui est un ouvrage critique pionnier dans ce domaine. Kimura s'interroge alors : quel est le statut de ces récits écrits dans l'urgence, sous le coup de l'émotion, pour qui, et pour quoi faire ? Comment inscrire ces nouveaux propos dans une hiérarchie déjà figée des valeurs esthétiques ? Et comment évaluer leur intention politique ? Face à la catastrophe, que peuvent les arts, que peut la littérature ? En dépit de la frilosité générale à traiter du temps présent, par crainte d'insuffisante distance objective, cet ouvrage déplaçait les lignes de la critique littéraire, en assumant de commenter l'ici et maintenant, avec des auteurs comme Kawakami Hiromi 川上弘美, Tawada Yōko 多和田葉子, Sekiguchi Ryōko 関口涼子, Takahashi Gen'ichirō 高橋源一郎, Henmi Yō 辺見庸 ou Tsushima Yūko 津島佑子, mais aussi des réalisateurs de films : Sono Shion 園子温, Kobayashi Masahiro 小林政広, jusqu'à inclure une réflexion sur la série des *Godzilla*¹...

Comme l'indiquait le sous-titre de ce premier ouvrage « Atarashii Nihon bungaku no tame ni » 新しい日本文学のために (Pour une nouvelle littérature japonaise), il y avait clairement dans cet ensemble d'essais un intérêt pour de nouveaux paradigmes nés de cette rupture avec l'ordinaire de la représentation. Il est à noter qu'à cette occasion Kimura a été elle-même critiquée par certains de ses pairs, qui l'accusaient de dépasser les limites de ses compétences ; mais pour l'une des premières chercheuses à avoir introduit l'approche genrée dans l'étude des corpus classiques, il ne fait aucun doute que l'urgence critique nécessitait son intervention. Et, au fur et à mesure que les représentations de la triple catastrophe se dis-seminaient dans les arts – littérature incluant poésie et théâtre, beaux-arts, cinéma de fiction et documentaire, manga et animation, installations, architecture, etc. –, une scène critique spécialisée se construisait, non seulement au Japon, mais aussi en Europe et aux États-Unis², en lien avec l'ensemble des travaux sur les littératures des catastrophes (quelle que soit leur nature, ce qui n'est pas sans poser des problèmes dans le traitement de l'équivalence, mais ceci est une autre question) et les *disaster studies* au sens large du terme.

Depuis, face à cette catastrophe qui n'en finit pas, Kimura contribue

aux recherches internationales, tout en continuant de commenter les nouvelles parutions; elle élargit sa focale vers les œuvres en langues étrangères et vers une réflexion sur la mémoire des catastrophes, tissant des liens avec les problématiques de Tchernobyl, de Hiroshima et de Nagasaki notamment. Le bilan de huit années passées depuis la triple catastrophe a été publié chez le même éditeur, Seidosha, en 2018, sous le titre : *Sono go no shinsai go bungakuron*. Ce recueil d'articles publiés dans les principales revues littéraires, telles que *Shinchō* 新潮, *Bungakukai* 文學界, *Gunzō* 群像, *Waseda bungaku* 早稲田文学, poursuit la réflexion entamée en 2011 et, si l'on retrouve certains des écrivains majeurs comme Tawada Yōko, Tsushima Yūko, Itō Seikō 伊とうせいこう ou Furukawa Hideo 古川日出男, bien d'autres jeunes auteurs font l'objet d'analyses, tandis que *Hiroshima mon amour* (1959), film d'Alain Resnais sur un scénario de Marguerite Duras, est relu au prisme de la catastrophe contemporaine. Dystopies, récits de la vulnérabilité ou de la sublimation, expressions des minorités genrées discriminées et migrantes, « hantologie » (ou travail sur les traces du passé qui « hantent » les temps présents, dans le sens exposé par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, 1993, et repris par des théoriciens et artistes des années 2000)

sont quelques-uns des thèmes qu'approfondit ici Kimura, à partir d'un corpus toujours concret d'œuvres textuelles mais aussi non textuelles.

Au fond, comme l'écrit Kimura dans son introduction :

Il ne s'agit pas simplement de romans ou de films qui traitent de la catastrophe du Japon du Nord-Est, mais de l'existence même de cette littérature qui ébranle un système de lecture rigide et fait pression sur la critique telle qu'elle s'était construite jusqu'à présent. [...] Autrement dit, c'est toute la littérature japonaise de la période post-catastrophe qui est concernée. [...] Toute œuvre lue après cet événement est interprétée nécessairement comme inscrite dans la mémoire de la catastrophe. (p. 26).

Cette évidence s'inscrit clairement dans le combat contre l'oubli, contre l'effacement des traces, involontaire – comme volontaire sur injonction politique, quand les autorités prônent résilience et reconstruction. Il est intéressant de constater néanmoins que cette même évidence ne s'impose qu'après avoir levé un autre obstacle, celui de la sanctuarisation de la tragédie, réservée aux témoins selon l'éthique construite et discutée depuis Theodor W. Adorno. Dans son deuxième chapitre, Kimura défend à son tour la « légitimité » de la création et de la critique à traiter de ces sujets, en s'abritant derrière les arguments avancés par le critique d'art Taki Kōji 多木浩二³ :

« Écrire un poème après Auschwitz est barbare⁴ » : cette phrase d'Adorno a été plus que souvent reprise au Japon à la suite de la catastrophe, signifiant qu'il valait mieux garder le silence. [...] Pourtant, la poésie a continué de s'écrire après Auschwitz, la littérature n'a pas disparu : une évidence aux yeux d'Elfriede Jelinek, qui écrit d'Autriche en langue allemande. Les critiques sur l'immatunité, l'impuissance de l'expression ne sont pas pertinentes, même dans une évaluation rétrospective de la littérature japonaise. Tout au contraire, au fur et à mesure que le choc ressenti alors s'efface, les œuvres, elles, gagnent en importance, et demandent à être analysées pour leur valeur reconnue aujourd'hui. Pour sa part, Taki Kōji relève qu'Adorno reformule sa pensée par la suite : « La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes⁵. » Et Taki de poursuivre : « Je soutiens l'idée que toute réflexion au sujet de l'existence humaine ne pouvait plus se poursuivre de la même manière après Auschwitz. Mais il m'est impossible d'adhérer à l'idée qu'« Écrire un poème après Auschwitz est barbare ». En vérité, c'était une situation qui ne pouvait être dépassée que par l'écriture de la poésie⁶. » (p. 76-77)

D'une certaine manière, toutes les précautions d'usage qui entourent ce second volume de Kimura Saeko sur la littérature post-catastrophe au Japon

expriment aussi l'état d'une réflexion mûrie par une adversité multiple, celle de l'oubli, du refus de légitimité, et de la réfutation politique. Dans ce contexte, les œuvres de Tawada Yōko, très largement commentées dans ce second recueil, jouent un rôle phare, en ce qu'elles donnent à la littérature une cohérence et une visibilité exceptionnelles. Ainsi, le recueil *Kentōshi* 献灯使⁷ (L'Éclaireur, Kōdansha, 2014) regroupe ses récits et une pièce de théâtre publiés depuis 2011. Kimura Saeko insiste en particulier sur la force poétique de *Kentōshi*, la nouvelle principale initialement publiée dans le numéro du mois d'août 2014 de la revue *Gunzō*, et nous citerons un peu longuement ici son résumé de l'intrigue.

Yoshirō, que son grand âge, plus de cent ans, rend de plus en plus robuste, vit dans un logement provisoire de la partie ouest de Tokyo avec son petit-fils Mumei, un enfant malade, fragile, aux jambes aussi molles que des tentacules de poulpe. Le vieillard veille avec la plus grande attention sur le jeune garçon, pour qu'il puisse vivre le plus longtemps possible ; il éprouve une pitié infinie pour ce petit-fils qui peut à peine marcher, qui ne sait pas digérer les aliments. Pourtant, Mumei est né dans cette condition, et semble ne pas s'en soucier. L'innocence de l'enfant offre la rédemption non seulement à Yoshirō, mais aussi au lecteur.

Bien que le pays soit fermé, en réalité les issues vers l'étranger ne sont pas

complètement bloquées – une situation qui rappelle celle de l'époque d'Edo. Une société secrète envoie ainsi à l'étranger des enfants sélectionnés, appelés « éclaireurs ». Ils partent pour le Laboratoire médical international de Madras, en Inde, « afin que l'état de santé des enfants japonais soit sérieusement étudié, afin que cela serve de référence au cas où des phénomènes similaires se produiraient ailleurs ». Mumei, à l'âge de quinze ans, est ainsi choisi comme « éclaireur ».

De leur côté, les vieillards ne disposent pas de la capacité de mourir, tandis que les pissenlits sont si énormes qu'ils rivalisent avec des chrysanthèmes. L'expression « mutation subite » est considéré comme discriminatoire, aussi est-ce l'expression « adaptation à l'environnement » qui est employée. Il y a bien une source de pollution, mais on ne sait laquelle, et comme l'herbe des prés est « polluée », « de toute son enfance, Mumei n'avait pas une seule fois joué dans une vraie prairie. » Pourquoi cela ? La réponse ne se trouve pas dans le roman. Bien sûr, par déduction de la lecture des autres œuvres de Tawada [...], l'on peut deviner qu'il s'agit d'une contamination radioactive post-catastrophe nucléaire. Pourtant les mots de « radiation », de « particule radioactive » n'apparaissent jamais dans *Kentōshi*. (p. 90-91)

Le récit met ainsi en scène un monde hanté par la mort, aux valeurs inversées et en perpétuelle transformation, sans que les motifs d'un tel bouleversement ne soient jamais indiqués. Devant cette perte totale des repères, le lecteur

se sent bousculé et intrigué, tout en éprouvant aussi une forte émotion liée à la compassion pour les personnages au destin scellé. Cette description pose justement la question peut-être essentielle de la littérature post-catastrophe, quand elle n'est plus ni témoignage, ni description du réel, mais évocation et allusion à un futur imaginaire et dystopique, qui offre son miroir déformé à l'humanité. Kimura semble nous dire ici que tel est le pouvoir de la fiction : montrer les effets inventés d'une catastrophe nucléaire non désignée, dont l'absence même renvoie à l'invincibilité radionucléaire. Dans une sorte de boucle finale, Kimura raconte dans sa postface que, six ans après la catastrophe, ses étudiantes passées entre temps par la phase de l'oubli de la catastrophe redécouvrent ce passé proche à la lecture des œuvres corrélées aux événements. Au quotidien, la fiction est aussi outil de transmission.

Cécile SAKAI

Professeure à l'université de Paris

1. La série populaire des films *Godzilla* a souvent fait l'objet de commentaires en relation avec la représentation des catastrophes. On peut lire en français, par exemple de l'anthropologue Akasaka Norio : « Toi, créature de l'autre rive, dis-nous ton nom », in Quentin Corinne & Sakai Cécile (dir.), *L'Archipel des séismes*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2012.

2. Une liste des principales publications collectives internationales est présentée dans le deuxième ouvrage de Kimura, notamment p. 25, note 6. Par ailleurs, on peut citer quelques-unes des références complémentaires les plus récentes : Kimura Saeko & Bayard-Sakai Anne (dir.), *Sekai bungaku to shite no shinsaigo bungaku* 世界文学としての〈震災後文学〉 (La littérature post-catastrophe en tant que littérature mondiale), Akashi shoten 明石書店, 2021 ; Haga Kōichi, *The Earth Writes: The Great Earthquake and the Novel in Post 3/11 Japan (Ecocritical Theory and Practice)*, Washington, Lexington Books, 2019.

3. Taki Kōji (1928-2011), critique d'art, philosophe et photographe, co-fondateur de la revue d'avant-garde *Provoke* (1968-1969).

4. Cette célèbre citation est tirée d'un texte de Theodor W. Adorno, publié en 1949, et réédité dans *Prismes, critique de la culture et société*, trad. R. et G. Rochlitz, Payot, 1986 [1955], rééd., p. 26.

5. T. W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. G. Coffin, O. Masson *et al.*, Paris, Payot, 1978 [1966], rééd. 2003,, p. 439.

6. Taki Kōji, *Sensōron* 戦争論 (Théorie de la guerre), Tokyo, Iwanami shinsho 岩波新書, 1999, p. 108. Un autre article de Kimura reprend ces mêmes arguments : Kimura Saeko, « La littérature après Fukushima », trad. Kazuhiko Adachi et Chris Belouad, *Rue Descartes*, Collège international de philosophie, 2016/1, n° 88, p. 32-47.

<https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2016-1-page-32.htm>.

7. La novella qui donne son titre au recueil doit paraître aux éditions Verdier au printemps 2022, dans la traduction de Dominique Palmé. On peut signaler que sa traduction en anglais, parue sous le titre *The Emissary*, dans la version de Margaret Mitsutani, a obtenu aux États-Unis la National Book Award for Translated Literature en 2018.