Julie BROCK
Institut de Technologie de Kyôto (KIT), Laboratoire de littérature comparée

La question de la liberté sur le champ de bataille d'après Ôoka Shôhei, lecteur de Stendhal

ARTICLE

Une bataille peut en cacher une autre

Connu comme un des grands écrivains japonais d'après-guerre, Ôoka Shôhei (1909-1988) est également traducteur et spécialiste de Stendhal. En 1973, il réunit pour la première fois ses études stendhaliennes dans un ouvrage intitulé *Mon Stendhal*[/note*]*. Il écrit dans la postface : « Dans les années 1938 à 1944, (...) je pressentais que j'allais bientôt être mobilisé et me disposais à mourir. Je voulais faire le bilan de mon activité concernant [note id="2"]Stendhal [1] . » Dans cette intention, dit-il, il a confectionné un livre comprenant la traduction de tous les textes dont il disposait autour de *La Chartreuse de Parme* [2] *,* ainsi qu'un long commentaire sur la place de Napoléon dans ce roman [3] . Cette thématique l'ayant amené à regarder les personnages de *La Chartreuse de Parme* comme des gens du passé, il ajoute : « je voyais planer sur eux l'ombre de la mort. Cela reflète bien mon état d'esprit (...) à cette époque où j'étais obsédé par la mobilisation prochaine et l'idée que j'allais bientôt mourir [4] . »

Cet ouvrage parut en 1944 sous le titre *Étude sur Stendhal* [5] . Entre-temps, Ôoka avait effectivement été envoyé sur le front. Un exemplaire du livre lui était parvenu alors qu'il était en garnison à l'île de Mindoro, aux Philippines, le 15 décembre 1944, trois jours avant le débarquement américain [6] . Toujours dans la postface de *Mon Stendhal*, il se souvient : « J'ai ainsi pu voir, de justesse, ce livre que j'avais écrit comme un testament. Dans les journées de la déroute, mes pensées sont souvent allées vers Stendhal, peut-être parce que je lisais ce livre juste au moment où l'ennemi débarquait. » Ainsi, c'est en pleine déroute de l'armée japonaise sur l'île de Mindoro qu'Ôoka relit son ouvrage sur *La Chartreuse de Parme*, un roman dans lequel Stendhal dépeint la défaite de l'armée napoléonienne à Waterloo. Ôoka ajoute : « Au moment où j'écris ces lignes, il me vient à l'esprit qu'il y a sûrement une relation entre les deux faits. »

C'est donc en 1973 qu'il prend conscience d'une relation entre la lecture de *La Chartreuse de Parme* et l'expérience qu'il était en train de vivre, mais cette relation existait effectivement dans la réalité de 1944. Pour le soldat qu'il était à cette époque, il ne fait aucun doute que la défaite française de Waterloo constituait, par le medium de la lecture, une réalité seconde par rapport à la défaite qu'il était en train de vivre à Mindoro. D'où notre postulat que le vécu de la lecture a pu, inconsciemment, lui fournir une méthode, un modèle, ou du moins un exemple dont il allait pouvoir se servir après la guerre en vue de mettre en ordre ses propres souvenirs [7] . Pour vérifier cette hypothèse, nous nous proposons de rechercher s'il

existe une trace de la lecture de Stendhal, notamment dans le *Journal d'un prisonnier de guerre* [8] et *Les Feux* [9] , deux œuvres dans lesquelles Ôoka témoigne du vécu de la défaite.

Pour travail de mémoire : un récit autobiographique et une fiction romanesque. Le *Journal d'un prisonnier de guerre* est un récit autobiographique publié en 1948. Ôoka y relate, à la première personne, des faits qu'il a vécus lorsqu'il était prisonnier de guerre dans le camp américain de Leyte [10] . Quant à la fiction romanesque *Les Feux*, elle a été publiée en feuilleton en 1951 dans la revue Tenbô [11] , puis en volume l'année suivante, en 1952.

Dans son article de 1953 intitulé « Les Intentions poursuivies dans *Les Feux* [12] », Ôoka apporte la précision suivante : « Avant de publier *Les Feux* dans la revue *Tenbô*, j'en avais déjà publié la première partie (…) en deux livraisons, respectivement en décembre 1948 et en juillet 1949, dans la revue *Buntai* [13] . » Il ajoute : « La principale différence entre les deux publications, c'est qu'il y avait dans la revue *Buntai* une introduction d'environ cinq pages qui correspondent actuellement au chapitre intitulé " Journal d'un fou [14] " ».

Dans le même article, il écrit également : « D'après le journal que je tenais à l'époque, c'est fin juin 1946, juste après avoir terminé le *Journal d'un prisonnier de guerre*, que j'ai trouvé la matière du " Journal d'un fou [15] ". » Il poursuit : « À la date du 9 juillet, j'ai commencé à rédiger ce chapitre dans un cahier (…) dont voici les premiers mots : " Journal d'un fou. Une allégorie à la Gogol [16] et son croisement avec la réalité. Une folie imaginaire [17] . " »

Ôoka s'explique alors sur la nécessité d'écrire une œuvre de fiction à la suite du récit autobiographique :

> Dans Journal d'un prisonnier de guerre, j'avais essayé de pousser la réflexion sur mon expérience de guerre le plus loin possible (…). Mais les pensées qui viennent à un soldat de la défaite, la confusion de ses sentiments, sont des choses que je ne pouvais exprimer avec le procédé que j'avais adopté pour cet ouvrage.

Dans le roman, en revanche, « le fait d'avoir fait de mon personnage un fou m'a permis d'exprimer cela. (…) C'était un moyen commode pour exprimer des pensées confuses en tant que telles. »

Tirer ou ne pas tirer sur un soldat ennemi

Dans le *Journal d'un prisonnier de guerre*, Ôoka relate un événement qui s'est produit sur le champ de bataille juste avant sa capture [18] et dont le souvenir ne cesse de le hanter par la suite. Voici le récit de cet événement :

> Les voix s'étaient tues. On entendait seulement un bruissement léger de pas à travers les

> fourrés. (…) je regardai devant moi. Il y avait bien là un soldat américain. (…) un jeune soldat, d'une vingtaine d'années, de grande taille ; la tête enfoncée dans son casque, il avait les joues rouges. Il tenait son fusil incliné devant lui et, le corps bien droit, il s'approchait lentement à grandes enjambées (…). D'un mouvement naturel de la main droite, je débloquai le dispositif de sécurité de mon fusil. (…) La distance qui nous séparait au départ avait diminué de plus de moitié lorsque soudain, à ma droite, sur la position au sommet de la montagne, s'éleva le bruit d'un tir de mitrailleuse. Le soldat se retourna (…), avant de repartir lentement [en direction de ce bruit]. Puis il se mit à marcher rapidement et finit par disparaître (…) hors de ma vue [19] .

Tel est le souvenir qui, revenant comme un leitmotiv dans le *Journal d'un prisonnier de guerre*, obsède le narrateur, l'amenant à une profonde réflexion sur le thème de « tuer » et « être tué ».

Entre la peur d'être tué et le désir de ne pas tuer, le dilemme est tellement insupportable que, sur le champ de bataille, le narrateur avoue avoir fermé les yeux et perdu la mémoire. Par la suite, même en écrivant son journal il ne parvient pas à retrouver le souvenir perdu. Il continue néanmoins à écrire, le procédé du journal lui permettant de prendre du recul et d'élargir son angle de vue jusqu'à pouvoir embrasser dans le dernier chapitre tous les éléments qui concourent à la défaite de Mindoro. Sans développer plus avant cet aspect de l'ouvrage, nous nous contentons ici d'admettre que le *Journal d'un prisonnier de guerre* constitue le moyen d'un travail de mémoire visant à objectiver le souvenir [20] .

Interrogeons de ce point de vue la structure des *Feux*. Dans cette fiction, le narrateur est un nommé Tamura. Soldat rapatrié de l'île de Leyte où il a vécu la débâcle de l'armée japonaise, Tamura souffre d'amnésie. Il est interné dans un hôpital psychiatrique où les médecins lui recommandent d'écrire ses souvenirs du champ de bataille afin de stimuler sa mémoire et de faire revenir à sa conscience les souvenirs engloutis… Le cheminement de la narration constitue donc une quête introspective visant à faire ressortir le souvenir le plus enfoui, le plus inconscient, dont la perte est justement la cause de l'amnésie dont souffre Tamura.

En faisant le récit des événements qu'il a vécus sur le champ de bataille, Tamura déclare avoir mangé de la chair humaine [21] , mais à la conclusion du manuscrit il affirme le contraire [22] . Déniant ainsi son propre aveu, sa folie naît du mensonge qu'il se fait à lui-même [23] . Notons que, dans « Les Intentions poursuivies dans *Les Feux* », Ôoka prend soin de préciser qu'il n'entre aucune part autobiographique dans la scène d'anthropophagie décrite dans le roman [24] . La folie du soldat Tamura, aussi bien que l'acte de cannibalisme qui en est la cause, appartiennent au domaine de la fiction. Telle est l'hypothèse de ce roman dans lequel, rappelons-le, la « folie imaginaire » du soldat est une ruse du romancier en vue de réaliser « une allégorie à la Gogol [25] ».

Ôoka dévoile dans le même article un aspect important de la création des *Feux*, à savoir la rupture occasionnée [26] par la scène où, après avoir tiré un coup de pistolet sur une jeune Philippine, Tamura plonge dans la folie. Cette scène, écrit Ôoka,

n'était pas prévue dans le plan initial du roman. L'ayant écrite par une sorte d'impulsion, il a ensuite complètement perdu le fil du récit. Il a fallu alors qu'il repense la psychologie de son personnage en sorte de le transformer, du personnage passif qu'il était avant le meurtre de la Philippine, en un individu volontaire et conscient. Que cette volonté et cette conscience soient des manifestations de la folie n'a qu'une importance secondaire. La « folie » n'est que l'apparence d'une vérité plus forte que la raison.

Sans doute pour se repentir du meurtre qu'il a commis, le soldat Tamura ressent la nécessité de se soumettre à la colère de Dieu. Et tel l'archange Michel venu sur la terre pour terrasser le dragon, il entreprend de venger son Dieu en terrassant les méchants. À partir de ce moment, il devient à proprement parler l'acteur de son propre destin, lequel le conduira jusqu'à la capture, l'amnésie, puis l'internement psychiatrique d'où il essaiera de sortir, justement, en écrivant le récit autobiographique qui constitue la matière même de cette œuvre de fiction.

Ôoka soldat, écrivain et lecteur de Stendhal

Revenons au *Journal d'un prisonnier de guerre*. Portant essentiellement sur le motif pour lequel il n'a pas tiré sur le soldat américain, le questionnement d'Ôoka s'articule sur deux points contradictoires. Tout d'abord, il cite *La Chartreuse de Parme :* « (…) puisque ce valet de chambre tenait votre vie entre ses mains, vous aviez droit de prendre la sienne [27] ». Cette citation traduit une notion de légitime défense : « tuer plutôt que d'être tué ». Puis Ôoka examine le précepte moral « Tu ne tueras point ». En conclusion, se souvenant que sur le champ de bataille il éprouvait la même aversion à l'idée de « tuer » et « être tué [28] », il n'est sûr que d'une chose : « Si, à ce moment, des camarades de combat (…) s'étaient trouvés à proximité (…), j'aurais tiré sans délai [29] ». Aussi la raison pour laquelle il n'a pas tiré tient d'abord à la solitude, ou plutôt à la conscience de la solitude. La possibilité de « ne pas tuer » résulte de cette première condition.

Dans le feu de l'action, écrit-il, il était résolu à ne pas tirer [30] . Mais aussitôt il se souvient du geste de sa main droite débloquant le système de sécurité du fusil… Qu'en fût-il advenu si le soldat ennemi avait continué d'avancer dans sa direction [31] ? Dans « Les Intentions poursuivies dans *Les Feux* », il écrit : « J'ai supposé qu'une loi divine m'aurait empêché de tirer (…). Mais cette idée n'entrait pas dans la logique du *Journal d'un prisonnier de guerre* [32] (…) ». Objectivement, l'unique réponse est qu'il ne sait pas pourquoi il n'a pas tiré sur ce soldat américain [33] .

Une fonction rédemptrice de la littérature

Arrivons maintenant au rapport entre son expérience du champ de bataille et sa lecture de *La Chartreuse de Parme*. En 1983, Ôoka témoigne de l'émotion qui l'a saisi dès la première lecture qu'il a faite de ce roman en 1933, et confesse avoir aimé toute sa vie le personnage de Fabrice, dont l'innocence et le dynamisme le ravissaient à chaque nouvelle lecture [34] . Il meurt en 1988, laissant inachevé un dernier article [35] dans lequel il tente pour la dernière fois d'expliciter le motif pour lequel il admire tout particulièrement, dans l'œuvre de Stendhal, son roman *La Chartreuse de Parme* [36] .

Pour illustrer son propos, Ôoka cite le passage où Fabrice, dans le feu de la bataille de Waterloo, tire un coup de fusil sur un

cavalier prussien qui traverse la plaine devant ses yeux. Le cavalier tombe, Fabrice s'approche de lui. À ce moment, deux cavaliers prussiens surgissent. Tournant bride et s'enfuyant aussi vite que sa monture le permet, Fabrice se retrouve alors dans la situation de l'ennemi poursuivi. De chasseur, il est devenu proie. Le talent de Stendhal, selon Ôoka, est ainsi de forcer son lecteur à rire et pleurer à la fois [37] .

Ainsi, l'année même de sa mort, alors qu'il ressent la nécessité d'exprimer le plus complètement possible ses sentiments sur *La Chartreuse de Parme*, Ôoka cite pour la première fois dans sa carrière de stendhalien ce passage où Fabrice dévoile ses instincts de chasseur. En outre, il ajoute quelques lignes plus loin :

> (…) pour ce qui est de l'émotion que j'avais éprouvée dans le passage où Fabrice s'approche de l'ennemi après l'avoir abattu d'un coup de fusil pour vérifier s'il est bien mort, ma propre réaction devant cette conduite était une énigme [38] .

Il ajoute : « Du coup, le roman tout entier me semblait une énigme. Celle-ci m'a semblé plusieurs fois sur le point de se résoudre. (…) » Mais finalement : « l'énigme de ce roman reste entière à mes yeux [39] . »

Identifiant l'énigme du roman *La Chartreuse de Parme* et celle de sa propre réaction devant le comportement de Fabrice sur le champ de bataille de Waterloo, l'explication qu'il nous apporte est elle aussi bien énigmatique. Cependant, notre propos ici n'est pas de tenter de résoudre une énigme que l'auteur lui-même n'a pas résolue, mais bien de montrer que les études stendhaliennes d'Ôoka s'achèvent par la formulation de cette énigme, dont la conduite de Fabrice face à l'ennemi constitue, non pas une illustration ou un exemple, mais le propos même.

Concernant son ouvrage *Étude sur Stendhal*, rappelons qu'il s'agit essentiellement d'une réflexion documentée sur *La Chartreuse de Parme*. Nous avons mentionné qu'Ôoka en a reçu un exemplaire sur l'île de Mindoro quelques jours avant le débarquement des Américains. Capturé environ trois semaines plus tard, il a donc passé presque un mois chargé de son fusil *et de ce livre* qu'il lisait sur le champ de bataille [40] . Quel impact a pu produire cette lecture, dans la circonstance, sur le soldat Ôoka Shôhei [41] ? Ne suffisait-il pas qu'il retourne sur lui-même le miroir du roman pour « voir » sur le personnage de Fabrice le reflet de sa propre silhouette armée d'un fusil ? Et d'une manière générale, à travers la déroute qui se produit à Waterloo devant les yeux de Fabrice, celle qui se produisait à Mindoro devant ses yeux à lui ?

Dans le passage cité par Ôoka dans son dernier article, Fabrice est décrit comme un excellent cavalier rompu à la chasse à l'ours [42] ; ses réactions devant l'ennemi, son excitation dans la bataille, procèdent de cette expérience. En supposant qu'Ôoka se soit souvenu de cet épisode de *La Chartreuse de Parme* au moment de la déroute sur l'île de Mindoro, n'est-il pas très probable qu'il ait eu cette pensée - même inconsciente ou fugitive – que, contrairement à Fabrice, lui-même n'avait rien d'un chasseur ? Quoi d'étonnant au fait qu'il eût alors décidé de ne pas participer à la chasse et de n'y jouer aucun rôle,

ni celui du chasseur ni celui de la proie ? Telle nous paraît être l'hypothèse la plus pertinente, même si elle n'est pas explicitée par l'auteur, pour fonder la résolution d'Ôoka Shôhei, et justifier son attitude au moment de sa rencontre avec le soldat américain [43] .

Pour résumer, nous considérons le *Journal d'un prisonnier de guerre* comme une tentative visant à rationaliser *a posteriori* les motifs de la conduite du soldat sur le champ de bataille. Cette tentative se prolonge dans *Les Feux*, une création romanesque où la fiction vise au contraire à mettre en évidence la part d'irrationnel qui fonde la conduite du soldat. Cependant, la question de savoir pourquoi le soldat Ôoka n'a pas tiré sur son homologue américain, cette question reste sans réponse dans le récit autobiographique aussi bien que dans le roman.

Cherchant à découvrir la solution de cette énigme, nous avons remarqué qu'Ôoka avait relu son livre sur *La Chartreuse de Parme* dans les jours qui avaient précédé sa rencontre avec ce soldat. Ni dans *Journal d'un prisonnier de guerre* ni dans *Les Feux* il ne parle de cette relecture. Par ailleurs, nous avons noté que, dans son dernier article, il témoigne de l'émotion que lui procure, dans *La Chartreuse de Parme*, le récit du meurtre commis par Fabrice à Waterloo. Et cependant, nous avons constaté qu'on ne trouve pas la moindre allusion à ce passage dans aucun des écrits d'après-guerre. Or, c'est justement ce silence qui attire notre attention. N'est-il pas justement le signe qu'il se produit à cet endroit une faille [44] ?

Ôoka écrit lui-même que, s'il a ressenti le besoin d'écrire un roman sur le champ de bataille, c'est parce qu'il avait échoué, dans le *Journal d'un prisonnier de guerre,* à justifier la décision qu'il avait prise de ne pas tirer sur le soldat américain. Tamura, dans *Les Feux*, n'hésite pas, lui, à tirer sur une Philippine, et par cet acte il sort de sa passivité, c'est-à-dire qu'il se métamorphose en un nouveau Saint-Michel appelé à terrasser les méchants. Par là, il sombre dans la folie. Or justement, cette folie n'est-elle pas ce qui permet à l'écrivain d'exprimer la chose la plus absurde qui soit : la possibilité pour un soldat d'exercer son libre arbitre sur le champ de bataille ?

En s'abstenant de tirer sur le soldat américain, Ôoka avait le sentiment d'obéir à une « loi divine ». Selon l'hypothèse que nous venons de mettre au jour, le « divin » se confond avec l'art romanesque de Stendhal [45] . N'est-ce pas le privilège du roman, et particulièrement de la lecture romanesque, de nous ouvrir des plages de vie dans lesquelles nous n'avons de compte à rendre vis-à-vis de personne ? La relation nouée à travers la lecture est une relation intime, secrète, silencieuse, non pas avec le romancier ou le personnage, mais en fin de compte, avec notre propre « moi » qui, dans notre for intérieur, « vit » par procuration les expériences d'un autre (le personnage romanesque) et les « pense » en même temps qu'il les « vit ».

Ainsi, lorsqu'il évoque les mystères insondables d'une « loi divine », Ôoka fait probablement allusion au sentiment de rédemption qu'il a ressenti à la pensée qu'il n'avait pas tué le soldat américain. Sa conduite sur le champ de bataille, si elle est motivée, comme nous le pensons, par une secrète confrontation avec son double dans la fiction stendhalienne, procède effectivement d'une décision délibérée, personnelle et gratuite. Prenant ses distances avec Fabrice del Dongo, c'est ainsi que le soldat Ôoka Shôhei aurait pu prendre cette décision qui fait de lui, non pas la réplique d'un *autre* fictif, mais un être

indépendant et un homme libre.

NOTES

[1]
Ôoka Shôhei, *Waga Sutandâru, Mon Stendhal*, éd. Rippû, 1973. Les articles contenus dans ce recueil sont réédités dans *Ôoka Shôhei zenshû, Œuvres complètes d'Ôoka Shôhei* (éd. Chûôkôron, 1973-1975), puis dans *Ôoka Shôhei-shû, Recueil des œuvres d'Ôoka Shôhei* (éd. Iwanami, 1984). Les éditions Kôdansha publient ensuite ce même recueil augmenté, de nouveau sous le titre *Waga Sutandâru* (1988). Enfin, les articles sont réédités dans une édition posthume des *Œuvres complètes* (*Ôoka Shôhei zenshû*, éd. Chikuma, 1996). Le titre *Waga Stendhal* est repris dans le recueil des éditions Iwanami, ainsi que dans les *Œuvres complètes* des éditions Chûôkôron, mais non les *Œuvres complètes* de l'édition Chikuma. Dans les notes *infra*, nous nous référons à l'édition Chikuma.

[2]
Ôoka Shôhei, « Atogaki [Postface] », *Œuvres complètes,* v. 20, éd. Chikuma, p. 777-778. Dans le présent article, toutes les traductions japonaises sont de nous.

[3]
Les trois brouillons conservés par Stendhal (d'après l'édition du Divan), les fragments rédigés par Stendhal en vue de corriger son roman sur les conseils de Balzac, ainsi qu'un recueil de documents tels que « Origine des grandeurs de la famille Farnèse » qui a servi de modèle à *La Chartreuse de Parme*.

[4]
« Hélas ! Alors même que je travaillais sur ces traductions [l'article de Balzac, les brouillons de réponse de Stendhal, etc.] est parue en juin 1943 une traduction au titre percutant, *Balzac et Stendhal, Querelle sur l'art*. Quelle surprise ! Exactement le livre que j'avais en projet ! Même les lettres de Stendhal à Balzac étaient traduites. Ce qui m'a le plus découragé, c'est que Monsieur Sugiyama avait aussi écrit un commentaire très détaillé d'une centaine de pages. Ce Monsieur, qui est mort tout de suite après la guerre, avait participé à la revue *Littérature contemporaine*. Ami de Hirano Ken et des autres, il avait déjà publié, aux éditions Chûôkôron, une volumineuse étude intitulée *Le Monde de Balzac*. Il était plutôt un homme de gauche, et les opinions qu'il avait longuement développées au sujet des idées politiques de Balzac en comparaison avec celles de Stendhal correspondaient tout à fait aux pages que j'avais l'intention d'écrire. Je me sentis complètement écrasé. (…) Pour revenir au sujet de mon livre, il ne pouvait pas être le même que celui de Monsieur Sugiyama. Pour ce qui est des lettres de Stendhal, (…) je savais qu'il restait les copies de trois lettres. Je les ai traduites fidèlement à partir de l'édition du Divan. J'y ai ajouté « Origine des grandeurs de la famille Farnèse » (…) et quelques fragments corrigés par Stendhal. En d'autres mots, j'ai rassemblé tous les documents dont je disposais à l'époque autour de *La Chartreuse de Parme*, et j'y ai ajouté un commentaire d'une soixantaine de pages, intitulé « Balzac et *La Chartreuse de Parme* », dont j'ai fait un des chapitres du livre. Il fallait que je montre des choses que l'on ne trouvait ni chez Lukács ni chez Monsieur Sugiyama. C'est pourquoi j'ai orienté mon sujet sur les idées exprimées par les personnages stendhaliens au sujet de Napoléon. », Ôoka Shôhei, « Atogaki [Postface] », *op. cit.*, p. 778-780.

[5]
Ibid., p. 780.

[6]
Ôoka Shôhei, *Sutandâru-ron, Etude sur Stendhal*, éd. Chûôkôron, 1944.

[7]
Dans « Atogaki [Postface] », Ôoka indique « trois jours » (éd. Chikuma, v. 20, *op. cit.*, p. 780), alors que dans « Oboegaki [Notes sur Stendhal] », il écrit « dix jours » (*ibid.*, p. 824).

[8]
Il est à noter qu'Ôoka est devenu écrivain après la guerre. Le *Journal d'un prisonnier de guerre* est son premier ouvrage de littérature.

[9]
Ôoka Shôhei, *Furyoki, Journal d'un prisonnier de guerre*, éd. Sôgensha, 1948 ; trad François Compoint, éd. Belin, 2009. Nous nous référons ci-dessous à la traduction française publiée aux éditions Belin.

[10]
Ôoka Shôhei, *Nobi, Les Feux*, éd. Sôgensha, 1952 ; trad. Rose-Marie Fayolle, éd. Autrement, 1995. Nous n'incluons pas dans ce corpus un troisième ouvrage d'Ôoka sur la guerre : *Leyte Senki, Chronique de la Bataille de Leyte*, éd. Chûôkôronsha, 1971.

[11]
Ôoka est arrivé à l'hôpital des prisonniers de guerre de Tacloban, base de Leyte, le 29 janvier 1945.

[12]
Ce procédé était de coutume au Japon à l'époque.

[13]
Ôoka Shôhei, « Nobi no ito [Les intentions poursuivies dans *Les Feux*] », *Ôoka Shôhei zenshû, Œuvres complètes d'Ôoka Shôhei,* v. 14, éd. Chikuma, 1996, p. 173-193, première publication in *Bungakukai*, v. 7, n°10, éd. Bungei shunjû shinsha, 1953 ; *infra* [Les intentions] ; nous nous référons *infra* à l'édition Chikuma.

[14]
Id., ibid., p. 174.

[15]
Il écrit également ceci : « Dans sa forme actuelle, le roman commence dans le présent de la guerre. (Étant donné que le personnage meurt fou, le texte original était conçu comme une œuvre posthume). Je craignais que l'intérêt du livre ne diminue s'il était annoncé dès le début que le personnage était un anorexique, un amnésique, bref qu'il souffrait de troubles psychiques. J'ai donc supprimé ce passage dans la version que j'ai livrée à la revue *Tenbô.* », *id.*, *ibid*.

[16]
Id., ibid., p. 174.

[17]
Ôoka évoque probablement l'image du double, interprétée par Gogol comme une allégorie ou un symbole de portée générale (*Le Nez, Le Revizor, Les Âmes mortes, Le Manteau, etc.*).

[18]
Ôoka, « Nobi no ito [Les intentions] », *Œuvres complètes*, v. 14, *op. cit.*, p. 174.

[19]
Le récit se place dans le premier chapitre, d'ailleurs intitulé « Jusqu'à la capture ».

[20]
Ôoka Shôhei, *Journal d'un prisonnier de guerre, op. cit.,* p. 45-46.

[21]
Pour écrire cet ouvrage, Ôoka s'est d'ailleurs beaucoup documenté auprès de l'administration militaire et qu'il a interrogé de nombreux camarades anciens prisonniers de guerre.

[22]
« (…) Nagamatsu sortit une espèce de galette noire de son sac et la glissa d'autorité dans ma bouche en silence. Le souvenir qu'il m'en reste est celui d'un goût de carton sec. Mais comme j'en ai remangé plusieurs fois par la suite, je sais maintenant que c'était de la viande. C'était dur et sec, mais cela avait un goût de graisse qui remplissait la bouche, ce que je n'avais plus connu depuis que j'avais quitté ma compagnie, quelques mois plus tôt. (…) À mon regard interrogatif, Nagamatsu répondit en regardant sur le côté. " C'est de la viande de singe ". », Ôoka Shôhei, *Les Feux, op. cit.,* p. 166-167.

[23]
Voici un passage qui se trouve à la dernière page du roman : « Les morts riaient. (…) Je me suis souvenu. S'ils rient, c'est parce que je ne les ai pas mangés. Je les ai tués, mais je ne les ai pas mangés. », *Id., ibid.*, p. 201.

[24]
On pourrait dire que la « folie » se traduit ainsi par une division de l'être. En effet, le « moi » de la réalité affirme une certaine vérité dans la narration, mais une narration dont le sujet est un deuxième « moi », un « moi » imaginaire dont la nécessité est justement de nier la vérité affirmée par le « moi » de la réalité. La structure du roman procède ainsi d'un double mouvement procédant de la construction et de la dénégation du réel. En cela, le manuscrit de Tamura se construit comme une frontière séparant la réalité non reconnue pour telle, et le nouveau domaine de réalité – le domaine imaginaire – qui se fait jour au sein de cette dualité.

[25]
« Si j'avais mangé de la chair humaine, quelle horreur ! » dit-il. « En revanche, la bande de cannibales, c'est une histoire vraie. Elle m'a été racontée par des prisonniers de l'île de Leyte. », Ôoka Shôhei, « Nobi no ito [Les intentions] », *Œuvres complètes*, v. 14, *op. cit.*, p. 176.

[26]
En utilisant le journal du soldat Tamura comme un miroir pour découvrir les manifestations les plus réprimées de l'inconscient, c'est ainsi qu'Ôoka cherche à formuler les questions les plus enfouies, les plus inavouables, et peut-être les plus universelles, qui se posent à tout individu plongé dans cette situation extrême que symbolisent la solitude et le danger du champ de bataille.

[27]
Aussi bien dans la psyché du personnage que dans la structure romanesque.

[28]
Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *Œuvres romanesques complètes,* édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, « Bibliothèque de la Pléiade, NRF, éd. Gallimard, 2014, p. 298.

[29]
« L'aversion que traduit notre désir de ne pas tuer autrui n'est peut-être rien d'autre qu'une inversion de notre désir de ne pas être tué nous-même. », Ôoka Shôhei, *Journal d'un prisonnier de guerre*, *op. cit.* p. 47.

[30]
Id., *ibid.,* p. 48.

[31]
« J'étais là, malade, épuisé, incapable de marcher, ayant déjà renoncé à vivre. Un soldat américain, venant des fourrés devant moi, ne devait pas tarder à apparaître. Je pensais qu'à ce moment-là, sans que je tire sur le soldat américain, celui-ci tirerait sur moi. J'imaginais la scène. Le soldat américain apparaît. En progressant il me découvre. Nous nous faisons face, nos fusils braqués l'un sur l'autre. Finalement, bien que je ne tire toujours pas sur lui, mon adversaire à bout de nerfs fait feu sur moi. *Je m'écroule. Mon adversaire s'approche en courant*. », *id., ibid.,* p. 117, souligné par nous.

[32]
« Mais le soldat américain était apparu pour de bon, venant des fourrés. D'abord je n'avais pas tiré, mais au moment où le soldat américain allait s'approcher à moins de deux mètres de moi, je ne saurais dire si finalement je serais resté jusqu'au bout sans tirer. De ma main d'un mouvement inconscient, j'avais retiré le dispositif de sécurité. », *id., ibid.*

[33]
En effet, le récit du *Journal* n'admet pour vérité que celle dont l'auteur peut témoigner objectivement.

[34]
« Avais-je maintenu ou non à ce moment ma décision de ne pas tirer ? Cela n'était pas clair. », *id., ibid.,* p. 117.

[35]
« (…) Je suis entré à l'Université de Kyôto, où Monsieur Kuwabara m'a convaincu de l'intérêt de *La Chartreuse de Parme*. Je n'ai lu ce roman qu'après avoir obtenu mon diplôme, en février de l'an 8 de Shôwa [1933]. J'ai été fasciné par l'innocence et le dynamisme de Fabrice del Dongo, et je le suis encore maintenant. », Ôoka Shôhei, « Nihon no Sutandâru [Stendhal au Japon] », *Œuvres complètes*, v. 20, *op. cit.*, p. 838.

[36]

Cet article fut publié à titre posthume en 1989 sous le titre « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », un titre emprunté au dernier article, également inachevé, de Roland Barthes (« On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », *Tel Quel* n°85, automne 1980 ; rééd. in Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984).

[37]

« (…) je n'ai jamais parlé de la carrière littéraire que j'ai eue avant le choc qu'a été pour moi, en 1933, la lecture de *La Chartreuse de Parme*. À mes yeux, ce livre est un miracle de la littérature. Si je voulais m'expliquer là-dessus, ce serait une longue histoire. Je n'en ai jamais parlé. (…) À l'âge de quatre-vingts ans, au moment de commencer à écrire ce texte, je ne sais pas moi-même les raisons pour lesquelles je nourris cette affection pour Stendhal. Je ne pourrais rien affirmer, mais je sais que mon sentiment pour lui est en relation étroite avec mon état d'esprit personnel. (…). Cet article est la confession d'un jeune homme passionné de littérature, un jeune homme qui avait vingt-quatre ans en 1933. Je serais heureux si cette confession pouvait servir de document pour mieux comprendre le sens du mot littérature. », Ôoka Shôhei, « Ai suru mono ni tsuite umaku katarenai [On échoue toujours à parler de ce qu'on aime] », *Œuvres complètes,* v. 20, *op. cit.,* p. 866-867.

[38]

« (…) la scène de la retraite de Waterloo où, comme un chasseur habitué à vérifier qu'il a tué sa proie, Fabrice s'approche du cavalier qu'il a abattu, lorsqu'il se fait attaquer à son tour par deux autres cavaliers prussiens. Je n'arrivais pas à comprendre pourquoi cette scène me faisait rire et pleurer à la fois. », *id., ibid.*, p. 870-871.

[39]

Id., ibid., p. 871.

[40]

Id., ibid.

[41]

« Dans les journées de la déroute, mes pensées sont souvent allées vers Stendhal, peut-être parce que je lisais ce livre juste au moment où l'ennemi débarquait. », Ôoka Shôhei, « Postface », *Œuvres complètes*, v. 20, *op. cit.*, p. 780.

[42]

Même s'il ne s'agit que d'une relecture mentale, nous pouvons affirmer qu'elle a bien eu lieu puisque l'ouvrage d'Ôoka *Étude sur Stendhal*, dont un exemplaire lui est parvenu sur le front en décembre 1944, est en fait une étude sur *La Chartreuse de Parme*.

[43]

« Il lui semblait être à *l'espère*, à la chasse à l'ours, dans la montagne de Tramezzina, au-dessus de Grianta. », Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, p. 189.

[44]

« Pour autant que je sois en mesure de faire l'analyse de mon état d'esprit à ce moment, en dépit de l'opinion commune pour qui la forme fondamentale de la conscience serait la volonté, les traces de ma décision ici étaient bien minces. Mais, par comparaison avec cette sorte de tension interne qui m'avait habité au début, dans le moment où, même si je devais me faire tuer, je pensais ne pas tirer sur mon ennemi, l'état qui lui avait fait suite et auquel je devais me résigner, laissait en moi un vide proprement insupportable. C'est à ce moment que Dieu se manifestait. », Ôoka Shôhei, *Journal d'un prisonnier de guerre*, *op. cit.*, p. 117.

[45]

Imaginons qu'il relit le passage où Fabrice galope vers le cavalier prussien qu'il vient d'abattre d'un coup de fusil, au moment précis où lui-même se dispose à mourir sur le champ de bataille, abattu par un soldat américain qu'il imagine déjà accourant vers lui. Une déchirure a pu se produire dans cette coïncidence (ou réminiscence).

[46]

Ôoka confesse en 1988, dans « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », que la scène du meurtre commis par Fabrice lui procure une vive émotion. Notre hypothèse est que la décision du soldat Ôoka se cristallise dans le processus même de cette émotion de lecture (une émotion qui n'était pas encore consciente d'elle-même sur le moment). Ce qui lui apparaît sur le champ de bataille comme une intervention providentielle pourrait alors n'être que la conséquence – un effet – de la lecture qu'il avait faite de *La Chartreuse de Parme.*

POUR CITER CET ARTICLE

Julie BROCK, "La question de la liberté sur le champ de bataille d'après Ôoka Shôhei, lecteur de Stendhal", *in* M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : https://sflgc.org/acte/julie-brock-la-question-de-la-liberte-sur-le-champ-de-bataille-dapres-ooka-shohei-lecteur-de-stendhal/, page consultée le 15 Juillet 2025.