

Une barque de pêche flambait

Le temps posthume dans deux récits de Yasushi Inoué

Marie-Pascale Huglo

Number 7, Fall 2005

Yasushi Inoué

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2340ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Huglo, M.-P. (2005). Une barque de pêche flambait : le temps posthume dans deux récits de Yasushi Inoué. *Contre-jour*, (7), 111–119.

Une barque de pêche flambait

Le temps posthume dans deux récits de Yasushi Inoué

Marie-Pascale Huglo

L'œuvre de Yasushi Inoué est venue bien tard à ma connaissance, longtemps après sa mort, dans le sillage d'une réputation faite et à l'occasion de ce dossier tardif lui aussi, comme certains printemps. J'ai découvert quelques livres minces dans la traduction française, lisant sans hâte, sans nécessité, sans attentes, pour voir. M'est revenu ce qui, dans *L'éloge de l'ombre* de Junishiro Tanizaki, m'avait fascinée : une culture engloutie par l'avènement de l'électricité, une culture de la pénombre, du semi-obscur, d'un silence « tel que le chant d'un moustique offusquerait l'oreille ». Mais cela revenait chez Inoué sans éloge ni comparaison, dans l'espace mouvant des fables. Quelle que soit l'époque dans laquelle ils s'inscrivent, les mondes d'Inoué échappent à la « fée électricité¹ ». Ses histoires évoluent au rythme des saisons, des jours, des nuits : *matin d'hiver ; nuit glaciale de fin novembre ; vers le soir ; au début de l'été dernier ; jusqu'à cette nuit ; en septembre ; dans la pénombre...* L'époque la plus contemporaine flotte dans le retour des saisons et une « semi-obscurité » née du contraste

¹ Il me faut nuancer mon propos : la « fée électricité » n'est pas totalement absente. On la trouve à la fin du récit *Le fusil de chasse*, dans une de ces descriptions brèves dont Yasushi Inoué a le secret : « Je me levai, je me dirigeai vers la fenêtre de mon bureau exposée au nord, et je regardai la nuit obscure de mars que les étincelles bleutées projetées par un train électrique illuminaient de brefs éclairs dans le lointain ».

de l'ombre et de la lumière. Ainsi l'Histoire se trouve-t-elle suspendue dans le battement des histoires qui, pourtant, sont celles du temps fini. Le retour des saisons et des jours n'entraîne pas la régénération des temps dans le cycle cosmique : il est l'exacte scansion de la finitude. Le temps, chez Yasushi Inoué, est posthume : temps étiré de la quête, de la perte, de la mémoire, du clair-obscur de l'écriture.

Dans *Le maître de thé*, le dernier récit publié par Inoué, c'est, curieusement, un journal fictif qui scande une temporalité multiple. Les entrées progressent par bonds, accompagnées des notes du traducteur : *le 23 septembre, dix-huitième année de l'époque Tensho, c'est-à-dire 1590 (N.d.T.) ; huitième année de l'ère Keicho, c'est-à-dire 1603 (N.d.T.) ; huitième année de l'ère Genna, c'est-à-dire 1622 (N.d.T.)...* La progression chronologique fabrique une histoire ancienne trouée d'ellipses dont les repères sont doubles. Car aux notes du traducteur destinées aux lecteurs étrangers répondent les notes de celui qui se présente comme l'éditeur du journal attribué au moine Honkakubo. Il traduit l'ancienne mesure du temps pour les lecteurs modernes : le règne des shoguns a pour équivalent les dates du « calendrier solaire ». La mesure même du temps est donc intimement divisée entre deux époques, deux cultures.

À cette progression intermittente correspond le mouvement inverse, celui du retour dans le passé : souvenirs, rencontres, longue marches, écrits soigneusement recopiés. Le passé est le temps de la lenteur, de la méditation. On avance sans hâte dans l'écho des rumeurs, au gré des énigmes, des rituels, des émotions. Lieux et objets sont des temples de mémoire auxquels le moine Honkakubo consacre la fin de sa vie. Son parcours prend la forme d'une enquête, *sorte* d'enquête dont le but serait de comprendre le suicide de Maître Rikyu (le maître de thé), mais aussi d'atteindre soi-même la mort. L'écriture trace la progression chronologique et le cheminement mémoriel d'un même trait, depuis la voix qui, dans l'incipit, hèle le Moine Honkakubo jusqu'à sa mort silencieuse, depuis la mémoire des cérémonies du thé jusqu'au monde des rêves sur lequel se ferme, presque, le récit. On passe ainsi de la naissance symbolique du Moine Honkakubo (la voix qui retentit au début du premier chapitre le fait naître au monde de la mémoire

en l'appelant : « Hé, vous, du temple Mii-déra² ») à sa mort sans témoins, sans trace, sans date précise (il aurait interrompu son journal environ six mois avant son décès, commente l'éditeur).

Mais il y a, dans ce récit, une troisième temporalité. Aux repères chronologiques, qui nous donnent l'impression de descendre et de remonter le cours d'un temps lointain, s'ajoutent les innombrables entrées inscrites dans une temporalité insituable, celle du temps qu'il fait : *Le 23^e jour du deuxième mois : journée ensoleillée, orages avant l'aube ; le 29 février, petite pluie ; le 24 décembre, beau temps, forte gelée blanche...* Ces brèves indications semées d'un bout à l'autre du journal auraient pu avoir été écrites hier, qu'importe. Elles apportent avec elles la *qualité* d'une lumière, d'un ciel, d'une pluie. L'écriture baigne dans un climat précis qui accompagne la lecture et introduit le temps par des images « simples et sobres ». Le rituel de ces entrées suspend la chronologie ; il participe de ce que j'appellerais une temporalité étale.

Étale : état de ce qu'on a laissé reposer, de ce qui reste sans mouvement, qui ne monte ni ne baisse. « La mer étale est la mer qui a terminé l'une de ses marées, le flux montant ou le flux descendant, et qui reste suspendue pendant environ une heure avant d'être reprise par son mouvement inverse », écrit Jean-Luc Nancy à propos des photographies d'Anne Immelé. L'étale donne au suspens la « masse labile », et au repos la « fluctuation ». L'écriture d'Inoué : étale du temps. Les cahiers du moine Honkakubo sont ainsi encadrés par le récit de celui qui prétend avoir « aujourd'hui entre les mains un journal rédigé par un expert en cérémonie du thé » au début du XVII^e siècle, les multiples strates temporelles qui l'animent se trouvant dès lors *suspendues* dans le temps posthume.

On pourrait alors méditer la mise en scène de l'écriture, cette mise entre parenthèses du journal bordé par deux pages de prose éditoriale sans date ni signature, l'une au début du récit, l'autre à la fin, qui échappent à la découpe chapitrale. On pourrait aussi méditer la place des objets longuement décrits par le moine Honkakubo, objets fragiles et

²Ce temple est celui où le moine Honkakubo dit, un peu plus loin, avoir grandi.

précieux qui débordent l'espace du journal comme ils débordent le temps humain. C'est sur un bol et une spatule, offerts en cadeau par Honkakubo avant sa mort, que se ferme la glose de l'éditeur du journal : de ce bol, de cette spatule, nous ne saurons rien de certain. Ils relancent l'énigme du temps et de l'autorité, se referment sur elle, la renferment en eux, mais ils ouvrent aussi au don, au legs, à ce qui passe d'une ère à l'autre et parvient finalement jusqu'à nous sous la forme de ce récit, de cette énigme. S'il est vrai que l'on reconnaît le conteur à sa façon unique de machiner le temps, alors Inoué est un extraordinaire conteur dont la puissance tient, entre autres, à son usage des images, indissociable de « l'étalement du temps ».

Dans le premier chapitre des *Cahiers posthumes*, une fois amorcée la rencontre initiale avec une voix « cassée par l'âge » qui ramène le moine Honkakubo dans le passé, celui-ci raconte un rêve qu'il fit vingt jours après la mort de son maître :

Je longuais un chemin de graviers, à l'aspect glacé et desséché ; un long, très long sentier de petits cailloux, sans un arbre, sans un brin d'herbe, sur lequel personne n'avait jamais osé s'aventurer. [...] Au bout d'un moment, je me demandais si ce n'était pas le chemin qui mène vers l'autre monde, car il était si triste qu'il me glaçait l'âme [...]. Tout à coup, je me rendis compte que quelqu'un d'autre marchait devant moi, et compris aussitôt qu'il s'agissait de Maître Rikyu.

Ce rêve est une image dont la simplicité se dépose dans l'esprit du lecteur. Avec lui, l'autre monde fait son entrée, à la fois monde de la mort et monde flottant des songes. Il imprègne l'enquête, doublant le mystère de la mort du Maître par celui du rêve. Que veut-il dire, ce rêve ? Inséré sans explication, il en appelle au sens autant qu'il s'en garde, mettant toute interprétation en réserve. L'image vue en songe est décrite, pour l'essentiel, en une phrase. Le lecteur la photographie instantanément, comme si ce chemin dépouillé condensait d'autres chemins déjà vus (rêvés, imaginés) et chargés d'un sens symbolique élémentaire jamais expliqué. Une autre image — celle de Maître Rikyu assis tête haute dans la barque de l'exil — apparaît dans le premier chapitre du récit. C'est celle de la séparation, du départ forcé du Maître frappé par la disgrâce qui deviendra, après son suicide, l'image

d'un adieu énigmatique. Elle porte en elle le secret de sa mort : Maître Rikyu pensait-il au fond de son cœur qu'il partait pour ne jamais revenir ? On ne le sait pas, on voit le « Maître assis tout droit dans sa barque sur la rivière Yodogawa » et l'on se demande : « pourquoi s'est-il donné la mort ? »

Les images accompagnent le récit jusqu'au bout, elles creusent dans l'enquête une poche souterraine où les songes instaurent une temporalité minérale dont même les saisons sont absentes. Le rêve du chemin revient à plusieurs reprises, faisant de la répétition cette « masse labile » à l'écart de toute progression ou régression dans le temps. Vers la fin, la distance qui sépare le moine Honkakubo de son Maître s'agrandit, le songe débouche sur une sagesse entrevue qui excède tout savoir ; le chemin « glacé et desséché », lui, ne change pas. L'image persiste, le reste change, passe et finit. L'art du conteur tient dans cette capacité aiguë à donner à sentir la finitude et la fugacité tout en suspendant le passage du temps, à susciter le mystère sans le résoudre, à solliciter le symbole sans s'y réduire. L'alliance du récit et de l'image atteint, dans *Le maître de thé*, un équilibre subtil qui, sans jamais rompre avec l'enquête historique et la quête mémorielle, c'est-à-dire avec le va-et-vient du temps, les tient à distance égale dans l'image d'un long chemin désolé.

Le fusil de chasse se donne lui aussi comme un écrit posthume, dont le « dispositif » présente une variante intéressante. Il se compose de trois lettres d'adieu envoyées par trois femmes différentes à un homme que nous connaissons lui aussi par lettre interposée, celle qu'il adresse au narrateur après la parution d'un de ses poèmes dans une revue de la Société des Chasseurs du Japon : « Que diriez-vous si je vous avouais que l'homme dont vous avez parlé dans votre poème n'est personne d'autre que moi ? », lui écrit-il. Suite à cet aveu, il envoie au narrateur trois lettres qu'il avait l'intention de brûler pour qu'il les lise. L'impression qu'elles produisent sur lui est telle qu'il en donne « le texte intégral », se contentant de changer le nom des personnes impliquées. Nous lisons alors, sans plus de commentaires, chacune des lettres adressées à « Josuke ». Elles sont suivies d'une note brève du narrateur. Son commentaire nous ramène à Josuke, à la conscience de sa grande solitude, aux questions qui ne trouveront pas de réponse.

L'encadrement des trois lettres qui, ensemble, racontent une liaison amoureuse, comprend donc lui-même une autre lettre (celle de Josuke) et le poème (celui du narrateur) qui la motive. Nous découvrons toute l'histoire par le biais d'écrits multiples, dans un recul abyssal qui, comme le contrecoup d'un tir, n'en est pas moins percutant. En même temps que l'écriture, la lecture est mise en scène. Le dispositif éditorial entraîne la posture voyeuse du lecteur s'emparant de ce qui ne s'adresse pas à lui et qui pourtant le touche. Cela révèle un rapport essentiel à la littérature qui se refléchit, d'ailleurs, dans la première des trois lettres³. Son auteure avoue à Josuke qu'elle a lu en cachette le journal que sa mère, Saïko, lui a demandé de brûler le jour de son suicide, avec le sentiment qu'elle s'était elle-même « changé en démon ». Cette lecture avide ne lui apprendra rien sur le divorce de ses parents, mais elle lui révélera la liaison secrète de sa mère et de Josuke. Après avoir annoncé à ce dernier sa décision de ne plus jamais le revoir, la fille termine sa lettre sur l'image du journal en cendres : « J'ai brûlé le journal dans le jardin, aujourd'hui. Le grand cahier est devenu une poignée de cendres et, tandis que j'allais chercher un peu d'eau pour noyer le feu, un léger tourbillon a tout dispersé, en même temps que les feuilles mortes ». La poignée de cendres matérialise le caractère éphémère du journal mais aussi de sa lecture, prise qu'elle est entre deux feux de feuilles, le temps bref d'une missive dont la trace aurait dû, elle aussi, disparaître dans les flammes.

Les lettres s'agentent de sorte à dramatiser le récit de la liaison secrète, à montrer sous différentes facettes les amants, à introduire dans leur histoire l'histoire de Josuke et de son épouse Midori, celle de Saïko (l'amante) et de son ex-mari. Cela permet aussi de ménager des reprises et des répétitions dynamisant l'unité de la fable tout en cultivant une gradation

³ C'est bien un poème du narrateur qui provoque la lettre de Josuke et le don des trois lettres d'adieu. Or ce poème reproduit, mais à l'envers, l'étrange posture de lecture qui fait que nous sommes (parfois) atteints par ce qui ne s'adresse pas à nous : alors que le narrateur souhaitait transposer « la signification symbolique d'un fusil de chasse » sans viser personne, son poème atteint de plein fouet un lecteur inconnu de lui — Josuke — qui se reconnaît très exactement dans le portrait de l'homme qui, « Sa grosse pipe de marin à la bouche / un setter courant devant lui dans l'herbe, / [...] gravissait à grandes enjambées, en ce début d'hiver / le sentier du Mont Amagi [...] ».

dramatique de la première lettre de la fille de Saïko à la deuxième, de Midori, qui demande le divorce, jusqu'à la dernière, de Saïko elle-même, écrite peu avant sa mort. Toutes ces lettres annoncent une séparation, un adieu, mais seule celle de Saïko, véritablement posthume, tisse un lien entre sa propre disparition et la vie des mots tracés sur la page, vie éphémère elle aussi vouée à passer : « Quelle étrange chose qu'une lettre posthume ! Même si la vie enfermée dans cette lettre ne doit durer que quinze ou vingt minutes, oui, même si cette vie doit avoir cette brièveté, je veux te révéler mon "moi" profond ». Les lettres déploient la vie brève dans leur « voix d'encre » qui suspend la mort pour mieux faire battre la mesure de la finitude. Cela pourrait se lire comme une victoire fragile de la trace écrite qui, malgré tout, reste, mais voilà que l'on se surprend à rapprocher cette vie « enfermée » d'une image évoquée, dans la première des trois lettres, par la fille de Saïko :

Un amour qui ne peut survivre qu'au prix du péché doit être bien triste. Quand j'étais petite, un jour, quelqu'un m'a acheté un presse-papier à la foire : une fleur artificielle rouge, dans une boule de verre. Je l'ai prise et je suis partie, mais, tout à coup, je me suis mise à pleurer. Nul n'aurait pu en deviner la cause. Des pétales, comme raidis par le gel, immobiles dans du verre froid, des pétales inanimés, que ce fût le printemps ou l'automne, des pétales plongés dans la mort...

La vérité profonde, secrète, de ces pétales gelés rejaillit sur la vie « enfermée » et la nimbe de tristesse, elle plonge l'écriture dans la mort à laquelle Saïko croyait qu'elle échapperait ne fût-ce que quinze ou vingt minutes, mais elle nous plonge aussi, nous, lecteurs, dans un réseau de correspondances qui anime l'ensemble du récit, lui donne un second souffle dont on ne sait pas d'avance où il ira. Un peu comme si ma lecture s'imprégnait de la façon dont les personnages méditent les images, opérant parfois, comme le fait ici la fille de Saïko, des rapprochements fulgurants, inattendus, qui donnent une teinte particulière à certains sentiments (l'amour) et déteignent sur ce qui n'avait a priori aucun rapport (la lettre posthume).

L'image permet de dessiner un paysage d'émotions, de leur donner une forme sensible presque palpable, dont la force de pénétration dépasse

la comparaison ponctuelle. Au gel correspond le feu, dont nous avons déjà vu brûler quelques flammes. Pour Saïko, l'amour sans espoir est comme cette barque de pêche flambant sur « l'immense étendue sereine et comme huileuse de la mer enténébrée » entr'aperçue une nuit, le temps d'un volet ouvert puis refermé. Elle symbolise, pour Saïko, « le supplice aussi bref que pathétique d'une femme consumée par les feux de l'amour ». Pour nous, elle est indissociable des écrits posthumes passés au feu ou voués au temps bref d'une lecture. Elle se mêle aux autres images de nuit et de feu qu'évoque, *comme en passant*, la page conclusive du narrateur : il se dirige vers la fenêtre, regarde « les étincelles bleutées » dans la « nuit obscure de mars », laisse « [s]on regard plonger dans l'obscurité qui baignait l'étroit jardin et ses épais buissons, juste au-dessous de [lui] ». Le récit se boucle sur cette image contemplative de nuit liquide qui mène ailleurs et rend palpable l'énigme de toute chose, la fugacité de la vie (simple étincelle) et une tristesse mêlée de sérénité. Dans le feu de la guerre qui barbouille le ciel de rouge, dans le feu brûlant journaux et feuilles d'automne, dans les « brefs hurlements » de Saïko s'engloutissant « dans les eaux sombres de la mort », dans « les étincelles bleutées » du train électrique et l'obscurité qui baigne l'étroit jardin, dans la vie brève des trois lettres que nous aurons achevées, comment ne pas percevoir un écho soutenu de la barque de pêche qui flambait ?

J'aimerais clore cette brève lecture avec une dernière histoire, celle que raconte Saïko à la fin de sa lettre : « À l'époque où j'étais en seconde ou troisième année, à l'école des filles, dans une composition de grammaire anglaise nous fûmes questionnées sur l'actif et le passif des verbes : frapper, être frappé ; voir, être vu. Parmi bien des exemples brillait ce couple de mots : aimer, être aimé. » De toutes les filles de la classe, une seule avait choisi aimer. « C'était une des élèves les plus ternes, une fille effacée, plutôt renfermée. Je ne sais quel avenir a été le sien, avec ses cheveux tirant sur le châtain, et qui restait toujours seule. Mais aujourd'hui, tandis que j'écris cette lettre après plus de vingt ans déjà, le visage de cette fille solitaire s'impose à moi comme s'il ne s'était écoulé qu'un temps très bref. » Le temps de ce visage sans avenir se confond avec le temps suspendu d'une surprenante mémoire. S'y condensent la vie écoulée de Saïko, mais aussi

l'art du récit posthume de Yasushi Inoué. Jouant de raccourcis temporels fulgurants et d'images flottant dans la mémoire comme une barque rêvée, le temps posthume se suspend au fil de petites fables à méditer qui nous reviennent de loin, auxquelles nous revenons et dont nous devenons, au bout du compte, les étranges dépositaires.

