

『 S ・ カルマ氏の犯罪 』

« Le crime de monsieur Σ. Karma »

(in, 壁/ Les Murs)

安部 公房

Abe Kôbô

Angela DUVIVIER-SENIS

LCE Japonais - L2

UE : 2L37U6

A l'intention de Mme Fujimoto

J'invite souvent des êtres non-existants sur la scène afin d'appréhender clairement la réalité. Le royaume où les fantômes vivent s'étend au-delà des murs oppressants des stéréotypes. Les fantômes sont diaphanes et si nous les regardons, nous devrions être à même de pénétrer la croute épaisse des lieux communs quotidiens et observer directement le cœur de la réalité.

Abe Kôbô (in, Sabaku no Shisô p. 32. Tokyô: Kôdansha 1970)¹

1 La traduction est mienne. Elle est basée sur celle de Fumiko Yamamoto, proposée dans son article "Metamorphosis in Abe Kôbô's Works" (in, The Journal of the Association of Teachers of Japanese)

Histoire d'une rencontre...

Au cours d'un long moment de solitude à plusieurs comme on n'en vit que dans les bibliothèques, je me suis trouvée face aux ouvrages d'auteurs japonais... D'instinct, je me suis approchée d'une première étagère : Kindaichi , Kyōsuke, Reikai gakushū kokugo jiten (Ed. Tōkyō , Shōgakukan -- cop. 2004), Seiichi Makino and Michio Tsutsui, Dictionary of Basic Japanese Grammar (The Japan Times, 1986), Ono, Shuuichi, A Practical Guide to Japanese-English Onomatopoeia and Mimesis (Tokyo: Hokuseidoo 1989) tous des ouvrages connus et appréciés... Mais si les mots, leurs sonorités, leurs constitutions, leurs agencements sont à la base de toute littérature, ces ouvrages font-ils pour autant partie de la Littérature ?

La réponse devait être négative car mon regard s'en est allé, aspiré par une étiquette un peu vieillie, portant la mention tant convoitée : « littérature japonaise ». Murakami Haruki y jouxtait Abe Kōbō, au milieu d'une foule d'illustres inconnus. Après avoir prêté mon attention à ces derniers en raison de leur caractère original, je suis finalement revenue aux deux noms connus sans avoir eu de coup de cœur. Feuilletant quelques ouvrages de l'un, de l'autre, un livre a fini par attirer mon attention : un format éloigné des standards habituels, une couverture très simple, sans illustration, d'un vert sapin patiné par le temps a attiré mon attention. Un titre : « Le crime de monsieur Σ. Karma » et surtout une lettre : Σ. Comment un sigma a-t-il pu arriver dans la traduction française d'un ouvrage japonais ? C'en était fait de moi, le coup de cœur était là, à la fois confirmé par les extraits que mes yeux avaient pu voler de cette nouvelle et par ce petit goût de Kafka, réminiscence d'une première langue renforcée entièrement dévouée à l'auteur.

Je repartis donc, accompagnée de:

Les Murs (壁, 1951)

Traduit par : Monsieur Marc Mécréant et relu par Madame Masako Kato

Paris , le Calligraphe , Unesco -- 1985

Collection Unesco d'Œuvres Représentatives. Série Japonaise ; 1

Biographie :

Abe Kôbô (安部 公房) est né à Tokyo le 7 mars 1924 et y est décédé le 22 janvier 1993. Son véritable nom est Abe Kimifusa, Kôbô étant la lecture chinoise des kanji qui se lisent « Kimifusa » en japonais.

Il fut élevé à Mukden en Mandchourie où son père était médecin à l'hôpital rattaché à l'Université Impériale de Médecine de Mandchourie. Abe Kôbô fut renvoyé au Japon pour poursuivre ses études et il intégra l'Université de médecine de Tokyo. Il commença à rédiger quelques nouvelles parallèlement à ses études de Médecine et choisit finalement de s'adonner complètement à la littérature.

Il s'installa quelques temps à Hokkaido, d'où était originaire son père puis repartit à Tokyo. Il y noua des accointances avec le mouvement marxiste et devint lui-même un activiste communiste. Il fréquenta des artistes d'avant-garde tels que Okamoto Taro, Tesigawara Hiroshi, Haniya Yutaka... Il se maria avec Yamada Matiko qui prit le nom d'Abe Mati une artiste de théâtre qui illustra également les œuvres de l'auteur. Il publia 『無名詩集』 Mumei Shishû (Poèmes anonymes, 1947) dédié à son père et à son meilleur ami, tous deux décédés à la fin de la deuxième guerre mondiale en Mandchourie.

Il obtint son diplôme de médecine mais n'embrassa pas cette carrière. Il publia son premier roman en 1948, 『終わりし道の標べに』², imaginant une autre vie pour son ami Kanayama Tokio qui s'était enfuit de chez lui et avait péri dans le désert de Mandchourie.

Abe Kôbô joignit le Parti Communiste afin d'organiser des cercles littéraires pour les ouvriers des quartiers populaires. Il devint cependant l'élève d'Isakawa Jun qui était contre le marxisme.

En 1950, sa nouvelle 'Le Cocon rouge' (赤い繭), lui vaut le premier des trois prix littéraires les plus prestigieux du Japon, le prix Akai Mayu. En 1951, il obtint le prix Akutagawa, le plus grand prix littéraire japonais, pour son œuvre Les Murs (壁), anthologie de six récits, dont la préface avait été écrite par Isakawa. En 1962, parut La Femme des sables (砂の女) qui obtint au Japon le Prix Yomiuri ainsi que le prix du Meilleur Livre Etranger en France fut adapté à l'écran par Hiroshi Teshigahara. Cet ouvrage valut à Abe Kôbô d'être exclu du Parti Communiste, principalement à cause de la thématique qu'il y développe. Abe Kôbô dirigeait sa propre compagnie de théâtre : le « Abe Kôbô Studio ».

Poésie, nouvelles, romans, théâtre, Abe Kôbô est un auteur prolifique à multiples facettes. Il manie les genres avec dextérité comme le confirment sa bibliographie et les prix littéraires qu'il a reçus.

2 Ce roman fut publié en anglais sous le titre de For a Signpost at the End of Road

Présentation de l'œuvre:

La nouvelle « Le crime de monsieur Σ. Karma » est le premier texte du recueil 『壁』 : *Kabe (Les murs)*. Ce dernier est une compilation de six nouvelles présentées dans l'ordre suivant :

- 「S・カルマ氏の犯罪」 (S. Karuma-shi no hanzai), 1951 (Le crime de M. S. Karma)
- 「赤い繭」 (Akai mayû), 1950 (Le cocon rouge)
- 「洪水」 (Kôzui), 1950 (L'inondation)
- 「魔法のチョーク」 (Mahô no chôku), 1950 (La craie magique)
- 「事業」 (Jigyô), 1950 (Les affaires)
- 「バベルの塔の狸」 (Baberu no tô no tanuki), 1951 (Le tanuki de la tour de Babel)

Les quatre nouvelles médianes sont très courtes : 6, 9, 22 et 11 pages alors que les deux nouvelles principales encadrant cette anthologie font respectivement 160 et 80 pages³. Les premières furent publiées dès 1950 dans le magazine *Ningen* puis intégrées au cœur du recueil, encadrées par deux nouvelles plus conséquentes l'année suivante.

L'éditeur le plus récent (Philippe Picquier) décrit cet ouvrage comme : « Six récits qui nous entraînent dans un univers fantastique, celui du labyrinthe de l'identité aux frontières du réel et du rêve, et qui ont valu à leur auteur une renommée considérable au Japon avant même que *La Femme des sables* ne consacre sa renommée internationale en 1962. »

Il apparaît clairement que le premier texte « Le crime de monsieur Σ. Karma » constitue la pièce maîtresse de ce recueil de par sa taille d'une part et de par l'introduction aux thèmes qui caractérisent cet ouvrage. Cette importance explique également la mise en scène de la pièce 『S・カルマ氏の犯罪』 S. Karma-shi no hanzai (*Le crime de M. S. Karma*) par Abe Kôbô lui-même en 1978, d'après la première nouvelle de ce recueil.

Bibliographie des œuvres d'Abe Kôbô traduites en français :

- Soldat d'un rêve (夢の兵士), dans *Anthologie de nouvelles japonaises tome III*
- Mort anonyme (無関係な死)
- La Vie d'un poète (詩人の生涯), dans *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines tome II*
- La Femme des sables (砂の女)
- La Face d'un autre (他人の顔)
- Le Plan décheté (燃えつきた地図)
- L'Homme-boîte (箱男)
- Rendez-vous secret (密会)
- L'Arche en toc (方舟さくら丸)

³ C'est l'édition de 1985 publiée dans la collection *Le Calligraphe / UNESCO d'Œuvres Représentatives, Série Japonaise*, traduite par Monsieur Marc Mécréant et relue par Madame Masako Kato qui a servi de base à ce commentaire et qui sert donc également de référence en termes de pagination.

- Cahier Kangourou (カンガルー・ノート)
- Les Amis (友達)
- Les Murs (壁)
- Le Cocon rouge (赤い繭), dans les Cahiers Renaud-Barrault n°102.

Synopsis de la nouvelle :

« Le crime de monsieur Σ. Karma » s'ouvre in medias res sur le lever du protagoniste (intradiégétique) qui ressent un grand vide dans sa cage thoracique à cause de la perte de son nom. Un usurpateur moitié lui, moitié carte de visite a pris sa place. Dans la salle d'attente d'un médecin, il est attiré par l'illustration d'une plaine espagnole. Il se retrouve au milieu de la plaine qui a disparu du magazine à son retour dans la salle d'attente.

Le médecin découvre que le protagoniste a aspiré la plaine et finit par le jeter dehors. Le protagoniste se rend alors au zoo, où il est arrêté par deux policiers privés qui le mènent à un tribunal secret, alors qu'il est sur le point d'absorber un chameau rendu docile par la présence de la plaine. Chaque personnage évoqué depuis le début de la nouvelle réapparaît sous diverses fonctions au sein de ce tribunal dont le jury se compose de philosophes, de mathématiciens ainsi que de juristes à la logique pervertie. Excédée, Mademoiselle Y, la secrétaire, prend la fuite avec le protagoniste.

De retour dans sa chambre, il est réveillé par « Carte de Visite » qui organise une mutinerie au sein de ces habits. Son père apparaît, lui refusant toute aide et repart, le laissant se débattre avec ses vêtements réfractaires. Quand il finit par arriver au zoo où il a rendez vous avec Mademoiselle Y, c'est pour surprendre « Carte de Visite » et celle-ci (ou plutôt un automate à son image) dans une certaine intimité.

Devant l'ancienne vitrine de cet automate, un autre mannequin lui propose un ticket de cinéma pour le « bout du monde ». Il retrouve plus loin l'automate qui l'introduit auprès d'un projectionniste bossu. Après avoir observé sur l'écran la plaine qu'il a absorbée, il écoute la présentation qui conclue sur le fait que le « bout du monde » est dans sa chambre et qu'il suffit d'en franchir le mur. Cette dernière apparaît bientôt à l'écran et le voici qui pénètre le film, passant de la première personne de narration à une troisième personne.

Le protagoniste lance une ode au mur qui finit par disparaître de la chambre pour pousser au milieu de la plaine désertique. Mademoiselle Y moitié organique, moitié automate, ainsi qu'une équipe d'investigation (le docteur et son père niant tout lien familial) tentent de l'ouvrir au scalpel. Le père faisant appel au chameau du zoo qu'il monte finit par se faire aspirer par son fils. Les pleurs du protagoniste manquent noyer son père qui finit par être expulsé hors du corps dans un mouchoir après avoir détruit l'Arche de Noé.

Le protagoniste est laissé seul avec ce mur qui pousse en lui.

Etude thématique :

La première nouvelle de ce recueil, de taille conséquente pour le genre, semble assez emblématique du style de l'auteur. On l'a souvent comparé à des auteurs occidentaux très différents tels que Kafka, K. Dick, Orwell, Beckett ou encore Ionesco. Pourtant son style est unique. C'est là que son œuvre prend un caractère métatextuel : cette ressemblance que l'on pense trouver entre la réalité (d'une autre œuvre ou d'un autre auteur) ou une expérience vécue qui saurait nous amener vers la vérité ou à défaut vers la compréhension de ce qui semble être la réalité (de l'œuvre d'Abe Kôbô) n'est finalement qu'un leurre et ceci constitue une thématique essentielle de sa nouvelle « Le crime de monsieur Σ. Karma ».

Ainsi la nouvelle s'inscrit dans un contexte littéraire, dans un style autorial unique mais également dans une double thématique liée au titre de la nouvelle elle-même et à celui du recueil. Tous ces éléments se rencontrent en une danse tantôt dramatique, tantôt satirique dont les protagonistes ne semblent finalement que les pions mus dans un mouvement centrifuge par une force aux multiples visages, dans un monde insaisissable.

I. Le titre du recueil : Les Murs un symbole d'intérieur et d'extérieur sur plusieurs niveaux

A. Le décor : des lieux au symbolisme renversé

Le titre du recueil dans lequel se situe la nouvelle, permet d'ancrer la scène dans une atmosphère plutôt urbaine. La multiplication des murs renvoie à la ville que les connotations soient positives ou négatives. Tout au long du texte, le lecteur suit le protagoniste dans divers lieux- clefs de cette ville sans nom. Cependant, Abe Kôbô modifie le symbolisme lié à ces lieux, voire en prend littéralement le contre-pied.

La chambre est le premier espace dans lequel le lecteur est projeté, mais également le lieu de référence de l'histoire. En effet, le protagoniste ne visite généralement les lieux qu'une fois ce qui implique, de par la complexité de l'histoire, une multiplication de ces derniers. La chambre de protagoniste est récurrente d'une part, mais c'est également le début et le fin de tout : le début du monde de cet être dépourvu d'identité, son refuge lorsqu'il prend conscience de la perte de son nom, lorsqu'il doit se reposer, mais également la fin de toute chose puisque c'est « le bout du monde » et que c'est également là que prend fin la trame narrative. Ainsi Abe Kôbô joue sur le fond et la forme, faisant du « bout du monde » le « bout de la nouvelle » ou inversement. La chambre se veut un espace rassurant, où le personnage n'a plus rien à craindre protégé par ses quatre murs. Cependant, les codes sont ici inversés puisque le danger vient du dedans. Lorsque le protagoniste se réveille avec ce vide en lui, le lecteur déduit de son incrédulité et de sa surprise que quelque chose a dû se passer durant la nuit, pendant qu'il dormait paisiblement dans sa chambre. La chambre est donc le lieu de l'insécurité, d'autant que « Carte de visite » qui est à l'origine du mal y

entre à son gré. La scène dans laquelle « Carte de visite » exhorte les habits à la mutinerie en est une autre illustration.

Le zoo est le deuxième lieu que les personnages visitent à plusieurs reprises. Ici les murs sont présents, mais pas uniquement. Ils sont parfois troqués pour des grilles qui en représentent une variante assez peu rassurante. La perspective de ces animaux placés derrière des barreaux est un présage funeste que ne tarde pas à s'accomplir, soulevant le thème incontournable de la liberté. Lorsque le protagoniste est arrêté par la police privée et emmené, les murs prennent tout à coup une nouvelle dimension : ce sont des murs sauvages, dégageant une odeur âcre, suintants, gluants (p.37) et qui se rapproche inexorablement l'un de l'autre, oppressant les personnages, et rendant particulièrement ridicules les « colosses » qui mènent le chemin. La finalité de ce chemin est en quelque sorte annoncée dès l'entrée : l'ours qui vivait là est mort. C'est, d'une manière ou d'une autre ce qui attend le protagoniste. Tout ceci donne une dimension tragi-comique à la scène

Le deuxième extrait confirme ce trait propre au zoo. Le rendez-vous manqué avec celle qui a été son unique objet d'amour et la surprise lorsqu'il croit la reconnaître aux côtés de Carte de visite jouent sur le pathos de la situation, sur le désespoir ressenti qui tourne vite à la dérision lorsque, transformé en « homme-canard » sous la rigidité de ces vêtements, et raillé par les deux amoureux le ridicule s'empare de cet anti-héros. Le zoo est donc un univers hostile puisqu'il change cet être humain en demi-animal lui faisant un peu plus perdre son identité en altérant sa nature même.

Les autres lieux visités sont plus secondaires, ils se succèdent, alternant l'intérieur du mur et l'extérieur du mur, les scènes d'intérieur et les scènes d'extérieur, jusqu'à ce que cette limite ne devienne fou dans la salle du projectionniste. Le mur que l'on pourrait presque écrire le Mur tant il occupe une place prépondérante dans l'œuvre devient quelque chose de non-rigide qui permet le passage du réel à l'irréel, de la salle de projection au film. Le Mur permet donc une mise en abîmes de l'œuvre artistique et de son protagoniste, accentuant un peu plus le sentiment d'étouffement, cette perte de liberté à travers les strates narratives qui se superposent.

Finalement, ces murs qui se superposent, qui envahissent tout, se développent même à l'endroit où on les attendait le moins. La plaine désertique espagnole voit se développer un mur considérable sorti de nulle part. Serait-ce à dire que même cet espace sans limite et sans frontière doit être borné ? La contrainte est omniprésente. Il existe cependant, comme souvent dans cette nouvelle, une échappatoire inattendue, une porte qui permet de repasser de ce large espace extérieur qui constitue paradoxalement l'intérieur du personnage à un monde plus tangible, même s'il paraît difficile de parler ici de réalité.

Ce Mur est un paradoxe insoluble. Il est à la fois prison et coercition, mais on le regarde également avec nostalgie (p.134) et il est même « comme une consolation » (p.134), il est l'élément rassurant qui permet de préserver une intimité, de se protéger du monde. Il est « la matrice de l'esprit positif et de

l'esprit sceptique » il est donc finalement lié au positif, à tel point qu'il inspire une ode, ce qui tend à confirmer sa personnalisation. Sa constitution même est paradoxale, ce qui explique ses propriétés tout aussi déconcertantes puisque selon l'ode, le Mur doit « naître de l'homme » et « faire naître l'homme ». Finalement, l'ambivalence et le flou qui caractérise la nature et les propriétés de ce Mur qui est plusieurs, puisque présent n plusieurs endroits, et un à la fois, puisque entité unique, est caractérisée par la conclusion de l'ode qui n'en est pas vraiment une : « Moi je t'appelle : Hypothèse de l'homme ». Le Mur est hypothèse à la fois en tant que supputation, création de l'homme, mais également condition d'existence de l'homme qui a besoin de ce Mur pour vivre.

B. A l'intérieur et à l'extérieur du texte

La thématique des murs, implique une notion d'intérieur et d'extérieur thématique et donc intrinsèque au texte, mais également une intériorité narrative fluctuante, faisant de la trame narrative, notion sans épaisseur, un mur autour duquel alternent les focalisations et leurs repères dans le texte.

Le premier mot du texte (« j' » p.7) place le lecteur dans le cœur de l'action. Le texte, construit à première vue à la première personne du singulier implique une focalisation interne propre au narrateur intradiégétique. Ce choix narratologique favorise l'assimilation du lecteur à ce personnage dont il partage les perceptions et les sentiments. De plus, le fait que l'action prenne place au réveil du protagoniste, permet au lecteur de commencer la journée à ses côtés sans avoir l'impression qu'il ait pu se passer quelque chose au préalable qu'il aurait pu manquer et qui aurait été nécessaire pour la compréhension de la suite des événements. Il est d'ailleurs notable que les personnages n'évoquent jamais leur passé, comme s'ils étaient dépourvus de cette dimension. Le temps passe cependant, preuve en est de la poussière qui s'est accumulée dans la salle de projection (p. 119) mis son évaluation semble hors de contrôle que ce soit à par le biais de la montre mutine qui ne montre plus désormais que midi ou par la pendule murale erratique qui finit par lui donner la nausée (p. 77-8). Le lecteur se trouve donc à l'intérieur du mur, puisqu'il partage le cœur de l'histoire avec le narrateur.

Cependant, cet état de fait subit une première altération. Lorsque le lecteur est confronté à une réalité pour le personnage qui ne peut en aucun cas être conforme avec sa sienne. Il ne prend pas alors une distance nécessaire à le faire passer à l'extérieur du cadre narratif, mais se détache de l'épicentre qui pourrait en venir à faire vaciller sa propre réalité. La majeure partie de la nouvelle se passe dans cette atmosphère à la fois de proximité entre le lecteur et le narrateur, mais également de tentative de prise de distance du lecteur lors de la survenue de chaque élément perturbant.

Par ailleurs, cette distance est également provoquée par la relation qu'entretient le narrateur avec son audience. Il apparaît très tôt dans le texte (p.8 notamment) que le narrateur a conscience d'être lu car il adresse certaines réflexions directement au lecteur visant à guider sa lecture : « Si je mentionne ces quantités avec précision, c'est exprès, et pour souligner que, bien entendu, ce

n'est pas là ce que j'absorbe ordinairement. » (p. 8). Dans ces moments précis, le lecteur ne peut plu s'identifier au narrateur puisque celui-ci s'adresse à lui. Cela crée une distance qui est souvent annonciatrice d'un fait « « étrange » qui accentuera ce fossé.

Suite à ce va-et-vient incessant, c'est au tour de la voix narrative de prendre des distances avec ce personnage. Ceci ce fait brutalement comme pour exprimer la rupture entre le narrateur de la première partie de l'histoire et celui qui se retrouve dans le film, comme si le changement de décor, de réalité, de murs avait eu un impact sur l'identité du narrateur : Donc je - mais c'est plutôt « lui » que je devrais déjà dire - j'étais passé au travers de l'écran, j'étais dedans, tombé au milieu de ma chambre. » (p.133). Le narrateur à la première personne tente une première distanciation avec la proposition d 'un nouveau pronom à la troisième personne pour revenir maladroitement à sa position initiale qu'il abandonnera définitivement au paragraphe suivant. Dès lors que cette nouvelle narration est adoptée, le lecteur est projeté au-delà du mur de la trame narrative, il se retrouve à l'extérieur de l'histoire qui suit, justement comme un film qui lui est étranger. La rupture entre le narrateur initial et le nouveau narrateur est définitivement consommée dans la phrase : « Un autre personnage est entré, qui portait ma foi gravement dans ses deux mains, comme une offrande, une énorme pierre à aiguiser. » (p. 144). L'expression « ma foi » est la trace d'une conscience séparée, indépendante de « notre héros » évoqué un peu plus loin où l'adjectif possessif renforce la distance par le biais de la possession, le possédant et le possédé ne pouvant être confondus par définition.

La raison de ce changement de focalisation, quelque peu déstabilisant pour le lecteur à premier vue, trouve sa justification dans les dernières lignes du texte : « Et au milieu il y a moi - le mur qui, silencieusement, va croissant, croissant, sans être jamais terminé ; » (p.162). La focalisation interne ne pouvait être confiée à un mur. Le passage de l'intérieur de la narration à l'extérieur pour le lecteur est donc bel et bien un passage de l'intérieur du mur puisque le narrateur initial est mur à l'extérieur, vers un nouveau narrateur. Ainsi, le mur qui pousse en lui devient la nouvelle identité du narrateur, ce qui soulève le thème central de l'identité et de ses repères mis en avant par le titre de la nouvelle.

II. Le titre de la nouvelle : « Le crime de monsieur Σ. Karma » ou l'individu pris à défaut

Le mur a également un rôle crucial à jouer dans la notion d'identité. Il permet de définir deux types distincts d'identité : l'identité propre d'un individu, celle qu'il entretient à l'intérieur de ses murs et l'identité collective, celle qui prend source au-delà des murs de son intimité : l'identité dans sa relation au groupe, à la société. C'est ce que met en lumière le titre de la nouvelle.

Ce thème de l'identité prend également une valeur centrale si l'on considère l'absence de noms pour désigner les personnages. Le seul qui en possède un, le protagoniste, le perd dans les premières lignes du texte. Les personnages sont souvent évoqués par le biais de leurs fonctions (« le mathématicien », « le juriste »...), par leur relation au protagoniste (« le père »), par u numéro chez le

médecin, par une caractéristique physique (« le colosse », « l'automate »...) . Deux personnages se démarquent cependant et semblent présenter des prémices d'identité : le narrateur qui cherche à la retrouver et sa secrétaire, tous deux possédant une civilité (monsieur Σ. Karma et Mademoiselle Y).

A. L'identité individuelle

1. « monsieur Σ. Karma »

La nouvelle focalise avant tout sur un individu « monsieur Σ. Karma ». Cet homme n'a pas de passé, perd son identité présente et semble, à la fin de la nouvelle, ne plus pouvoir compter sur un quelconque avenir. Avant même son introduction, il fait figure d'étranger. Le « S » de la version originale du titre a habilement été traduit par un « Σ » par Marc Mécréant mettant ainsi l'emphase sur l'étrangeté (au double sens du terme) du personnage

Son identité a été subtilisée par une carte de visite, ce qui tend à prouver que son travail avait une place prépondérante dans sa vie et que cette situation a été poussée à un tel paroxysme qu'il en a perdu son identité réelle. Le seul élément faisant partie de ce qu'il est, est incarné par son père qui se montre lui-même impuissant à aider son fils et finit même par désavouer sa paternité : « Je ne suis pas ton père. » (p. 144).

Le père a néanmoins un rôle fondamental à jouer, tant dans l'histoire que dans la psychologie du personnage. La dernière action qui les unit n'est pas sans rappeler l'Œdipe de Sophocle. Ce n'est pas un hasard si la mère est totalement absente de l'histoire et si le père choisit de transpercer l'œil de son fils afin de pénétrer la plaine désertique et si son fils manque de peu de le tuer par son torrent de larmes. C'est selon la théorie freudienne cet échec à tuer son père qui empêchera le fils de s'épanouir mais le paradoxe d'Abe Kôbô veut que cela ne l'empêche pas pour autant de se construire puisque le mur qu'il est devenu va « croissant, croissant, sans être jamais terminé » (p.162)

2. Mademoiselle Y

Mademoiselle Y (Y-Ko en japonais) est un personnage atypique dans ce roman. Lors du procès ayant des échos kafkaïen, alors que tous s'accordent à pousser la logique jusqu'aux confins de l'absurde, elle est la seule personne de l'assemblée qui semble avoir conscience du phénomène. Pourtant son identité reste également problématique. Elle est tantôt confondue avec un automate (au zoo aux côtés de Carte de Visite), tantôt composée d'une moitié d'automate et d'une moitié de Mademoiselle Y organique (Cf. le portrait p.137), c'est finalement sa version automate qui semble prendre le dessus (p.140) au grand désespoir du protagoniste qui avoue enfin clairement ses sentiments à l'égard de sa dactylo. Le seul personnage qui semblait avoir un minimum de consistance et de rationalité s'est finalement fait absorber par elle-même et a été engloutie par l'irrationalité ambiante.

Que ce soit le protagoniste ou la dactylo, les deux personnages qui se démarquent subissent un destin digne d'un héros de tragédie grecque au sens où ce sont leurs propres défauts (incapacité à comprendre et s'adapter au monde qui les entoure) qui semblent précipiter leur perte, chacun à leur manière. L'identité propre, la particularité, constitue donc un handicap légal dans cette société.

B. L'identité hors les murs

La première partie du titre français « Le crime de monsieur Σ. Karma » implique d'élargir cette notion d'identité. Le « crime » par définition est un acte commis à l'encontre d'une personne ou des règles établies par un ensemble de personnes. Cela implique donc une identité relative de la ou les personnes ayant subi le préjudice.

En ce qui concerne ces personnages, autres donc que le protagoniste ou Mademoiselle Y qui est la seule à lui porter secours, ils subissent également une crise identitaire mais qui revêt une autre forme : la récurrence de ces personnages sous d'autres fonctions et en des lieux où ils n'étaient guère attendus. Le premier exemple de la sorte qui prend le lecteur au dépourvu a lieu lors de la scène du tribunal. Chacun des personnages, jusqu'au plus anodin (comme si personne ne pouvait être totalement insignifiant aux yeux de l'auteur) réapparaît, à commencer par l'assistant du docteur, « le poisson rouge » (p. 22), qui joue le rôle du procureur. La référence au Procès de Kafka est ici évidente tant dans le nom incomplet de l'accusé que dans la logique du procès où le prévenu est voué à être désigné coupable selon la logique d'un jury quelque peu particulier. Cependant, Abé Kôbô joue ici sur cette intertextualité pour faire planer une ambiance encore plus pesante. Le lecteur qui n'ignore pas la fin tragique qui est réservée à Joseph K. s'attend à une fin similaire pour le protagoniste. Or, celui-ci s'échappe contre toute attente avec l'aide de Mademoiselle Y. L'auteur se sert donc de ce passage pour introduire une ambiguïté sur les personnages, leurs rôles, leurs identités véritables qui varient en fonction de la société dans laquelle ils évoluent, chaque microcosme étant défini par des murs.

Le père du protagoniste fait également écho à ce procédé. Il incarne tout d'abord le père distant incapable de venir en aide à son fils dans le cadre privé que constituent les murs de l'appartement, mais devient « un pur urbaniste, conseiller pour la question d'urbanisme et vice-président du groupe de recherches » (p. 144). Il se défait ainsi de son identité de père du protagoniste au profit d'un titre aussi pompeux que ridicule puisqu'il est de deuxième importance dans un groupe constitué de deux personnes. Cependant, le père sait adapter son identité à chacun des espaces dans lequel il apparaît ce qui lui assure une certaine longévité, mise en péril au seul moment où il fait face à son fils.

C'est finalement ce renoncement à leurs identités qui est garante de la vie chez tous ces personnages. On peut imaginer que si Mademoiselle Y et le protagoniste avaient su renoncer respectivement au pragmatisme et au nom qui constituent pour une grande part leurs identités, ils auraient connu un sort moins tragique. Leurs disparitions sont assimilables à un mouvement centripète, un repli sur soi.

Pour Mademoiselle Y, elle est passée d'un individu fait de chair et de sang à un demi-corps partagé avec un automate qui finalement a pris le dessus physiquement (p. 140) et même si elle réapparaît le temps d'une brève chanson (p.147), elle semble absorbée et contrainte par cet autre elle-même qu'est l'automate qui semble, lui, dénué d'esprit critique et de rationalisme.

Le protagoniste suit le même schéma dans sa transmutation. Il devient ce mur qui était au départ le mur de sa chambre, sa porte ouverte sur le monde et même sur le « bout du monde », qui ensuite, s'est retrouvé enfermé au fond de son propre corps. Il semble avoir atteint l'étape ultime de ce mouvement vers l'intérieur à travers sa nouvelle identité : « c'est moi - le mur » (p.162)

III. Une critique acerbe

A. Une métamorphose tant physique que psychologique

A l'instar de Gregor Samsa dans La Métamorphose (Die Verwandlung) de Kafka, la métamorphose du protagoniste a des conséquences physiques puis psychologiques, ce n'est qu'au fur et à mesure de la transformation de Grégor que le mal être s'installe. Cependant, chez le personnage d'Abe Kôbô, celle-ci revêt la forme d'un vide pathologique, plutôt psychologique lié à sa perte d'identité et à la découverte de l'usurpation dont il est victime et qui finit par évoluer à la fin de l'histoire en une transformation physique en mur. Dans le cas de la transformation en insecte, Kafka met en exergue le peu de sens que peut avoir la vie. Dans cette optique, Abe Kôbô va plus loin : le protagoniste subit comme chez Kafka une transformation dont personne ne semble vraiment s'étonner dans la réalité de ce monde absurde et les incohérences comme une carte de visite qui prend vite sont très vite passées sous silence, ce fantastique prend alors l'apparence d'un réalisme dans la nouvelle. C'est finalement l'atmosphère de Rhinocéros d'Eugène Ionesco qui fait ici écho. La seule personne à s'étonner et à s'insurger de la situation disparaît laissant place à une réalité lissée acceptée de tous. Dans « Le crime de monsieur Σ. Karma », il ne s'agit plus d'une transformation en un autre être organique, mais en un objet, qui bien qu'en perpétuelle croissance fait partie des objets, encore plus dépourvu de volonté et de sentiment qu'un cafard (encore que la mutinerie des effets personnels du protagoniste vienne tempérer ce point). L'homme est donc réduit à ce mur, sa transformation va donc plus loin que celle de Gregor Samsa. La dernière phrase peut dès lors mener vers une autre interprétation : la multiplicité des murs mentionnés depuis le début de la nouvelle, n'est elle pas la trace de toutes les personnes qui ont fini par se transformer en murs à défaut de n'avoir pu s'intégrer à cette société froide et sans compassion où les identités fluctuent ?

B. Les différents ordres représentés au procès

Une autre critique point lors de la scène du procès. L'absurde atteint ici un paroxysme qui restera présent en filigrane jusqu'à la dernière ligne de la nouvelle. Le lieu tout d'abord, est tout à fait singulier : le zoo et l'accès à la salle du tribunal par le biais de la cage de l'ours décédé sont tout à fait singuliers comme s'il eût fallu que l'ours meure pour attendre qu'un procès se tienne. Le

défilé de tous les personnages rencontrés jusqu'alors, jusqu'au plus anodin tend à confirmer l'incompétence de cette institution, à plus forte raison si celle-ci est animée par un assistant médical « poisson rouge » qui fait office de procureur. Le jury à qui revient la décision de l'inculpation n'en est pas plus crédible. Il se compose de juristes, de philosophes et de mathématiciens stéréotypés qui ne peuvent prendre la parole sans mentionner respectivement les adverbess « dialectiquement » et « épistémologiquement » ou le mot « axiome » (p.65). Chaque scientifique ne voit que par sa spécialité poussant des raisonnements supposés logiques jusqu'à l'absurde et jetant aux yeux du lecteur le discrédit sur leur discipline. Le discrédit est finalement jeté à la fois sur l'autorité et les sciences mais également sur le reste de la société qui reste passive et impassible aux clameurs de l'accusé « Je n'ai pas la moindre envie, moi, d'être coupable ! p.50) et à l'absurdité de la situation, puisque la seule à s'insurger contre tout ce non-sens n'est qu'une secrétaire sans prétentions.

C. Le rôle de la famille, du père

Le protagoniste étant dépourvu de passé, il est également dépourvu de racines et de famille au sens canonique. Le seul élément familial consiste en un père finalement assez peu paternel. Le rôle que tient le père du protagoniste est emblématique de cette passivité et de cette absurdité. La première scène où il apparaît et se montre incapable d'aider son fils met en exergue à la fois son manque de compétence et de volonté. En dépit des supplications de son fils il ne pense qu'à partir, ne laissant aucune place pour une relation filiale qu'il dénierait. Le rôle de la famille en tant que microcosme représentatif à l'intérieur des murs de la sphère privée de ce qu'est la société à l'extérieur de ces mêmes murs est fondamental. La situation est proche de celle de Gregor Samsa à cela prêt qu'il n'y a pas de petite sœur qui, quelles que soient ses motivations, veille ne serait-ce que temporairement à ses besoins vitaux.

Le fait qu'il soit parfaitement au courant de la situation avant même d'arriver et qu'il connaisse « les colosses » (p.97) contribue à rendre la situation un peu plus angoissante. Cette sensation d'être observé en permanence et de ne pouvoir se fier à personne même pas à son propre père est digne d'Orwell (in, 1984) et de son « Big brother is watching you ! ».

D. Vide, vacuité des choses, manque de sens

A la fin de la nouvelle, le mur constitue la matérialisation du protagoniste au milieu du vide, de ce vaste espace qu'est la plaine déserte espagnole. Cependant, une fois encore, Abé Kôbô brouille les repères de la situation puisqu'au début de l'histoire, le protagoniste est le vide et se heurte au mur de l'absurde que constitue la société. Ainsi le thème du mur est étroitement associé à celui du vide et évolue parallèlement à celui-ci.

Le thème du vide apparaît dès le début du texte et le terme est mis en valeur de par sa place stratégique dans l'édition de 1951 : c'est le dernier mot de la première page de texte. Il caractérise le mal être que l'on croit tout d'abord psychologique du protagoniste et qui devient bientôt un mal irrationnellement

physique que ce dernier tente de combler rationnellement par de la nourriture. Ce vide a quelque chose de pathologique, tout d'abord parce qu'il est officiellement constaté par un médecin, ensuite parce qu'il se comporte comme une maladie. Cantonné au thorax du personnage, il prend de l'ampleur et vient à toucher ce qui l'entoure en faisant disparaître la plaine et le chameau. La contamination est ultime lorsque le protagoniste ne se trouve plus entouré que de vide dans la plaine déserte. Quand il s'écrie : « ces mots m'ont parus vidés de tout sens » (p. 91-92), il est tentant d'attribuer une signification méta-textuelle à l'affirmation, comme dans le cadre des références bibliques (Arche de Noé, chameau) qui sont pris de manière très terre à terre et vidés de leur sens métaphorique usuel par l'auteur. Cependant, si les mots d'Abé Kôbô semblent parfois dénués de sens pris isolément, c'est pour mieux faire sens dans leur ensemble, pour mieux dérouter le lecteur et lui permettre de réfléchir sur un sens qui lui semblait tellement évident et acquis qu'il n'aurait probablement pas eu l'idée de le remettre en question. Le paradoxe consiste donc à vider les choses de leur sens (usuel et admis d'office) pour mieux leur en donner (un sens choisi et mûrement réfléchi)

IV. Conclusion

Le jeu de proximité ou d'éloignement qu'Abé Kôbô instaure entre son œuvre et le lecteur amène celui-ci à évaluer la situation fictionnelle pour mieux critiquer sa propre réalité. Ce va-et-vient incessant est renforcé par-delà l'auteur par des défauts du texte. Les coquilles (telles que « poison rouge » p.41 au lieu de « poisson rouge » ; « dont dû passablement vous écœurer » p.110 au lieu de « ont dû » ; « qu'en clin d'œil » p. 140 au lieu de « qu'en un clin d'œil » ; l'espace superflu dans « tout-à-l'_heure » ou encore « l'immense désert d'étend à perte de vue » p.162 au lieu de « s'étend à perte de vue » pour ne citer que celles-ci) sont assez nombreuses pour un ouvrage relu et publié et font trébucher le lecteur régulièrement. Si ce trait de l'édition est pénible au premier abord, il contribue accidentellement à l'œuvre, contre toute attente, en forçant le lecteur à prendre une certaine distance par rapport à ce qu'il lit et en favorisant la lecture critique de cette nouvelle très dense, tant d'un point de vue de l'enchaînement des situations que des questions qu'elle soulève.

La lecture de cette œuvre est un paradoxe en soi. A la fois difficile de par la démarche philosophique de l'auteur et son recours à l'absurde, elle n'en est pas moins hypnotique pour autant. Il s'agit d'une remise en question permanente sur des sujets existentiels tels que la place de l'Homme par rapport à lui-même, mais également par rapport aux autres, la vie, la mort... Ceux-ci sont mis en corrélation avec d'autres thématiques souvent manichéennes comme par exemple : la lumière/l'obscurité, Les objets inorganiques / l'être humain, la réalité / l'imagination. De tels sujets sont généralement assez tranchés et pourtant, Abé Kôbô subvertit ces idées par le biais d'une « lueur qui éclairait sa nuque » « au milieu des ténèbres » (p. 118), par des accessoires vestimentaires ou un automate empreints de conscience et de volonté, par une imagination collective qui remplace rapidement la réalité...et finalement par un mur qui croit dont on ne sait plus vraiment s'il vit ou s'il subit. C'est une lecture parfois délicate qui ne

laisse pas indifférent et qui donne envie d'aller plus loin en compagnie de cet auteur.

Bibliographie :

Sources primaires :

Les Murs (壁)

Le Cocon rouge (赤い繭), dans les Cahiers Renaud-Barrault n°102.

Sources secondaires :

Fumiko Yamamoto "Metamorphosis in Abe Kōbō's Works" in, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 15, No. 2 (Nov., 1980), pp. 170-194

Frederick Richter "A Comparative Approach to Abe Kōbō's S. Karuma-shi no Hanzai" in, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 9, No. 2/3 (Jul., 1974), pp. 1-13

Webographie :

En français:

Wikipedia: http://fr.wikipedia.org/wiki/K%C5%8Db%C5%8D_Abe

Shunkin.net, Littérature japonaise: <http://www.shunkin.net/Auteurs/?book=12>

Abé Kōbō vie et œuvre : <http://ratatoulha.chez-alice.fr/japonais/abe.html>

En anglais :

安部公房読む / Reading Abe Kōbō: <http://www.horagai.com/www/abe/xabe000.htm>

En allemand :

Metzler Lexikon Weltliteratur 3 Bände:

<https://www.metzlerverlag.de/buecher/leseproben/978-3-476-02093-2.pdf>