

Murakami Ryû

à travers

Bleu presque transparent

&

La guerre commence au-delà de la mer

Introduction

Bleu presque transparent et La guerre commence au-delà de la mer sont les deux premiers romans du Murakami Ryûnosuke dont le prénom, dans son usage, a été raccourci à sa première syllabe. Écrits respectivement en 1976 et 1977, ils s'inscrivent dans la continuité l'un de l'autre à partir d'une scène clef où Ryû et Lili, les deux protagonistes partent en voiture, drogués. Cependant, si la thématique est récurrente d'un ouvrage à l'autre, son traitement diffère quelque peu comme s'il y avait eu une évolution de la vision de l'auteur et / ou dans son style qui s'exprime à travers les différents narrateurs. A la focalisation interne de Ryû dans Bleu presque transparent fait suite une multiplicité de focalisations dans La guerre commence au-delà de la mer, aspirant le lecteur dans un tourbillon de perceptions auquel contribue également un style qui semble avoir évolué depuis la première œuvre. Ainsi la deuxième œuvre fait davantage office d'une compilation de scénettes aux personnages hétéroclites, rarement récurrents d'une histoire à l'autre, mais suffisamment pour maintenir une homogénéité d'ensemble. Ces deux romans sont donc très proches mais paradoxalement absolument différents. Ils suivent un gradient glauque, avilissant pour l'espèce humaine et même morbide dont le premier opus semble avoir pour fonction de préparer le lecteur et le second en serait l'apothéose.

I. Une thématique commune

Alors que Bleu presque transparent évoque la jeunesse décadente de Tokyo, La guerre commence au-delà de la mer part d'un couple sur une plage qui observe à l'horizon une île en pleine déchéance ou s'enchaînent les focalisations sur les différents protagonistes, créant de ce fait une mise en abîme, une histoire dans l'histoire. Point commun aux deux ouvrages, une thématique assez noire est tissée et entretenue tout au long des différentes histoires, dont les personnages sont bien souvent victimes.

A. Animaux

Les animaux sont omniprésents dans ces deux ouvrages de Murakami. Si ce ne sont pas les mêmes d'une histoire à l'autre, ils ont pourtant un rôle similaire : il s'agit principalement d'une métaphore de l'être humain ou plus particulièrement des protagonistes. Dans *Bleu presque transparent* (désormais abrégé B et suivi de du chiffre correspondant à la page de la référence), suite à l'agression de la dame dans le métro, on peut lire : « Yoshiyama continue d'insulter à voix basse les voyageurs qui nous regardent, de l'autre wagon, à travers la vitre de la porte de communication, comme s'ils étaient au zoo devant une cage » (B134). Quatre grandes catégories se dégagent : les insectes, les poissons et autres animaux de la mer, les oiseaux et les animaux domestiques.

Poisson et mollusque (animaux de la mer)

Murakami aborde le thème « des choses qui flottent » (B100) et compare Lili à un poisson dans un zoomorphisme assez inattendu : « ses bras ouverts sont des nageoires ; son corps ondule comme un reflet ; les gouttes de pluie lui font des écailles luisantes. » (B101). Il confirme en cela la métaphore évoquée. Le poisson qui est un élément central de *La Guerre commence au-delà de la mer* (abrégé G selon les mêmes modalités que précédemment), revêt alors une signification toute particulière. Cet animal si exceptionnel de par sa taille et ses couleurs qu'il est pris pour une baleine par Fuini (G65) est sacrifié sur l'autel de la fête communale. Il est attendu, révérend, à la fois l'origine de toute la graisse et du sang qui envahissent la ville, générateur d'un orgasme collectif à mesure qu'il est pénétré des sabres qui le découpent et à l'origine de l'hystérie collective et du carnage qui va suivre. Le choix du poisson plutôt que tout autre animal est lié à la position de la ville « au-delà de la mer » et le poisson est ce qui va et vient entre ce monde en guerre, imaginaire ou réel, et la réalité des deux protagonistes sur la plage. Il est ce lien qui touche les deux espaces et qui les rapproche, prouvant de ce fait que la situation si invraisemblable de l'autre côté de la mer est plus proche que l'on ne pourrait le croire. La méduse avec laquelle Fuini joue (G186) n'est qu'une preuve supplémentaire de cette proximité entre les deux mondes et les deux situations.

Oiseaux de jour, oiseau de nuit

Si le règne des poissons joue un rôle majeur dans *La Guerre commence au-delà de la mer* et plus secondaire dans *Bleu presque transparent*, celui des oiseaux, son inverse en un sens, à une répartition opposée. Ils apparaissent en groupe lorsque ce sont des animaux diurnes et sont définis comme « les petits oiseaux gris » (B202). Ils sont assez proches des humains. Ces derniers les nourrissent plus ou moins bien, aux miettes de pain jetées par les voisins américains de Ryû (B135, B169) s'oppose l'ananas rance que ce dernier leur laisse au pied de l'arbre (B12, B136, B196, B202) et dont ils ne veulent guère. Ce concentré d'aigreur provenant des humains demeure mais il a raison des oiseaux qui finissent par disparaître (« Pas un oiseau en vue. » B169). Alors que dans la scène finale Ryû est « accroupi dans l'herbe pour attendre les oiseaux » (B202), il envisage des les recouvrir ainsi que l'ananas de son « ombre [qui] s'allongera » (B202). Il se place ainsi en position dominante par rapport à ces oiseaux, ce qui n'est pas le cas pour le « grand oiseau noir ».

Ce dernier est décrit comme « géant », « gigantesque », « immense » (B196), c'est lui qui semble recouvrir Ryû de son ombre et qui est en position de force. Le lecteur ne peut savoir s'il y a une part de réalité dans les propos du narrateur, cependant, cet animal ne peut être vu par les autres personnages de Bleu presque transparent. Dans ce contexte de drogue quotidien, et même si Ryû n'en a pas consommé lorsqu'il le voit, il fait figure d'hallucination psychotique. Il est d'ailleurs étroitement lié aux délires de Ryû quand celui-ci l'identifie comme « L'oiseau qui a détruit ma ville » (B196). C'est donc un oiseau destructeur qui plane au-dessus des jardins de l'hôpital (B201), prêt à se repaître des mourants semble-t-il, que Ryû veut à son tour détruire (B197). Cet oiseau issu du subconscient de Ryû est finalement autodestructeur puisqu'il engendre sa cécité, il représente cette partie de lui qui ne veut plus voir la réalité et semble complètement le dominer. Cet oiseau trouve écho dans *La Guerre commence au-delà de la mer* auprès du colonel. Alors qu'il radote ses élucubrations, s'inventant des vies antérieures et se complaisant dans cette mythomanie, il regarde par la fenêtre et dit « Dans le temps les oiseaux m'effrayaient (...), ceux de la nuit » (G45) et précise sa pensée en évoquant « L'oiseau invisible de la nuit » (G46), oiseau qui semble rattraper tous ceux qui s'inventent une réalité alternative quand la vérité est trop lourde à porter.

Papillon de nuit et autres insectes

Murakami se sert des insectes, scarabées (B105, B201) ou autres (B103) pour décrire les foules, notamment celle du concert où Ryû se rend avec ses amis : « J'ai l'impression d'être en été, un matin, dans une forêt pleine de cigales chantant à l'unisson » (B119) C'est comme cela qu'il voit les spectateurs, les gens qui l'entourent, qu'ils soient en marge de la société ou non. Ces insectes sont souvent associés avec la mort et de l'indifférence à celle-ci. Il s'agit de la mort de Ryû (B108) qui se voit mourir pendant que les insectes dorment paisiblement reflétant l'indifférence de la société à l'égard de ceux qui ne rentrent pas dans le moule ou mort de l'insecte lui-même (B185) tué sans hésitation par Lili et réduit à un point noir insignifiant qui finit dans un cendrier, prouvant de ce fait qu'elle n'est pas si différente des premiers insectes qui laissent disparaître leurs congénères sans sourciller. Dans *La guerre commence au-delà de la mer*, ces insectes sont plus pervers et perversissent à leur tour : ils pondent leurs œufs dans d'autres insectes dont les larves se nourriront (G19) et sont même putréphages (W19). Bleu presque transparent agit en cela comme un préambule à cet ouvrage : il pose l'analogie entre ces insectes et la société, pour que Murakami puisse d'autant mieux décrire leur bestialité.

Le seul insecte à être singularisé est le papillon de nuit qui apparaît dans les dernières pages de Bleu presque transparent. Ryû l'écrase (B175) avec le dos d'un recueil de Mallarmé (seule référence littéraire citée). Il réapparaît (B180, B189, B191, B197), ses fluides et sa rigidité cadavérique étant décrits à maintes reprises, Ryû porte une aile à sa bouche avant d'établir une corrélation entre sa relation au papillon de nuit et celle qu'il entretient avec le grand oiseau noir (B197). Sa place intermédiaire du mangeur qui pourrait à son tour être dévoré vient nourrir son délire psychotique et apporte paradoxalement une certaine lucidité au lecteur quant à la relativité de la place de l'être humain.

Animal de compagnie

Quelques animaux de compagnie sont mentionnés dans les deux ouvrages, mais leur destin est systématiquement tragique. Il l'est d'autant plus qu'il y a une analogie entre les protagonistes et ces animaux comme le montre l'analogie entre Reiko allongée par terre, droguée et « un chien mort » (B153). Le premier animal mentionné est le lapin de Meg que Meil a mangé alors que Ryu aurait été prêt à l'accueillir qui montre, de même que la trivialité des sujets qu'il aborde en regard de la mort de son amie, le peu d'empathie et de sentiment qu'éprouve le jeune homme. La mort est également ce qui attend les canidés de ce récit, fussent-ils domestiqués ou non. Le colonel s'invente une vie antérieure de chien qui finit par être battu à mort et avoir la monnaie de sa cruauté et de sa perversité. Qu'ils soient singularisés de leur vivant ou non, tous ces animaux rejoindront les chiens sans noms copulant dans la décharge et finiront par grossir le tas informe des animaux (humains compris) morts en putréfaction (G18-19, G193)

B. Sexe, drogue & rock 'n roll

« Sexe drogue et rock 'n roll » semble être la devise de la jeunesse désœuvrée de Bleu presque transparent. La drogue peut apparaître sous différentes formes : les drogues douces telles que l'alcool, la cigarette, la marijuana, la colle (B6), l'acide, la cocaïne (G61), les médicaments détournés (B7), la mescaline (B194) cachets divers et variés, tout semble bon à prendre pour s'évader de la réalité. Les forces de l'ordre semblent impuissantes (et sans bonne volonté) à remettre de l'ordre dans tout cela. La drogue fait partie du quotidien et aucun des personnages ne semble envisager la possibilité de l'exclure de sa vie à l'exception de Meil mais tout relativement : « Mais plus jamais je me défoncerai ! Pas à ce truc qu'on avait pris ce jour-là, en tous cas. » (B124).

C'est sur fond des Bars (B146), des Doors (B154) ou encore en évoquant le film Woodstock (B144) avec les idées plus ou moins embrumées par la drogue que les protagonistes des deux ouvrages se livrent au sexe dans tout ses états. La prostitution est présente dans les deux ouvrages : les amies de Ryû se vendent pour de la drogue (Reiko : « je vais michetonner pour m'acheter du cheval. » B171-2), des cadeaux ou divers autres avantages qu'elles obtiennent auprès des militaires américains désignés comme « Les noirs » (B56), d'où la comparaison par Lili entre Ryû et le livre qu'elle lit : « il organise des partouzes pour riches, avec ces femmes - tout comme toi, non ? » (B181). La jeune femme se livre aux fantasmes du colonel.

Les partenaires sont multiples, de toutes origines (américain, japonais), de tous genres et les pratiques aussi variées coïts buccaux, vaginaux, anaux, recours à des objets (comme le militaire avec sa japonaise venue dans le souvenir de Ryû B193-4)... Beaucoup des scènes assez crument décrites (B184) relèvent clairement du sadomasochisme et l'acte sexuel est générateur de souffrance, que ce soit pour Reiko qui blêmit et se griffe la poitrine de douleur (B56), la japonaise poilue qui semble en vouloir à Ryû pour la situation dans laquelle elle se retrouve (B193) ou encore Ryû lui-même qui devient pur objet sexuel et qui éprouve une aversion pour l'odeur du sperme de Jackson qu'il pense sentir bien des jours après « La nuit où Jackson and Ludiana m'avaient

chevauché, [et où] j'avais vraiment eu l'impression d'être une poupée jaune. » (B183). Le sexe est alors avilissant mais ce n'est pas pour autant que les protagonistes désirent mettre fin à ces pratiques comme l'explique Moko dont la douleur résiduelle à l'anus ne l'empêche pas de trouver Jackson « quand même gentil » car il lui a offert une écharpe de marque. Le rapport sexuel n'est d'ailleurs pas toujours consenti, comme l'agression de la femme dans le métro qui tourne court ou encore celle de la femme du jeune garde qui retourne chercher le bâton oublié par son fils. Lorsque les personnages n'ont, pour une raison ou une autre, plus la possibilité de s'adonner à de telles pratiques, les fantasmes prennent le relais. C'est le cas de la mère du tailleur (W136), comme s'il fallait à toute fin avoir une activité sexuelle réelle ou virtuelle pour se sentir vivant... Les animaux copulent également, notamment les chiens de la décharge (G27) au milieu des cadavres et ne se différencient de ces derniers que par cet acte de copulation qui est sensé amener la vie.

C. Maladie & Mort

En effet la vie et la mort sont des sujets centraux de ces deux ouvrages. Outre l'hécatombe dans la ville « au-delà de la mer », trois amis des personnages principaux sont décédés prématurément. Le premier était malade du foie (B182), Meg, la jeune fille de quinze ans a été brûlée vive (B123) et l'ami qui avait attrapé une insolation (G130). Tous sont décédés dans d'atroces souffrances et pourtant, prenant exemple sur son ami, Ryû exprime une nécessité de souffrir pour trouver un sens à la vie et l'apprécier (B189) tout particulièrement lorsqu'il observe son bras ensanglanté (B199).

A défaut de souffrir, il arrive que les personnages se croient mort ou en train de mourir ou à défaut qu'ils projettent cette impression sur d'autres personnages. C'est le cas de Lili « J'ai froid, j'ai l'impression d'être une morte » lors de son escapade en voiture (B103). Un peu plus tard, c'est Ryû qui la perçoit comme mourante et recouverte de lésions « tels des exanthèmes sur un cadavre putrescent, ou tel le plasma de cellules cancéreuses proliférantes » (B182) alors qu'il est lui-même envahi par un froid de mort (B176, B178, B179, B184, B185, B188, B189 ; B190, B193, B195...) Il se pense d'ailleurs déjà mort également : « Le mort qui était en moi s'asseyait sur un banc, la pâleur même, puis finissait par se tourner vers le moi réel qui regardait cette hallucination projetée sur l'écran de la nuit. » (B187-8). Ici, le délire psychotique se précise, le lecteur assiste à une véritable schizophrénie du protagoniste qui se dédouble en un moi vivant et un moi mort.

Cette mort peut être désirée et auto-infligée, c'est le cas de la tentative de suicide d'Okinawa et de Van Gogh dans le programme qu'il regarde (B173), la conclusion qu'Okinawa en tire est tragique : « La vache, il a gagné, lui, dit tout bas Yoshiyama ». Elle peut également être volontaire mais exigée de quelqu'un. C'est le cas de Lili lorsqu'elle demande à Ryû de la tuer sur le tarmac de la base aérienne : « Tue-moi, Ryû ! Vite, vite » (B110) ; puis le cas de Ryû dans son délire final : « J'aimerais que tu me tues ! » (B195).

Tous ces thèmes ne sont pas isolés, ils se côtoient et se chevauchent continuellement, tout comme le chien que le colonel affirme avoir été dans une autre vie qui pénètre de son sexe les

entrailles de la poule jusqu'à ce qu'elle en meurt, les animaux, le sexe, la mort et leurs variantes semblent constituer les thèmes de prédilection pour Ryû Murakami afin de nous livrer sa vision de la société japonaise du milieu du XXe siècle, le tout dans une souffrance digne des plus pénibles herméneutiques.

II. Divergences de fond et de forme, un ouvrage plus poussé

Parce que ces ouvrages constituent les deux premières œuvres de Ryû Murakami, *La guerre commence au-delà de la mer* a souvent été décrite comme une suite à *Bleu presque transparent*. Du fait de cette scène charnière, de certains thèmes récurrents, cette affirmation se vérifie. Cependant, ces œuvres ne sont pas similaires, loin s'en faut, tant stylistiquement que dans le développement de leurs thèmes.

A. Couleurs

Alors que *Bleu presque transparent* affiche une couleur dès son titre, l'explication de ce dernier figure dans les dernières pages du roman quand Ryû décrit le bout de verre : « il était d'un bleu illimité, presque transparent oui. » (B202). Ce bleu rappelle également celui des veilles de Lili (B104) et fait écho à la scène sur la piste de décollage : « Quelques secondes, à la lueur bleu pâle de l'éclair, tout devient translucide. Le corps de Lili, mes bras, la base, les montagnes, le ciel et ses nuages, tout est frappé de transparence. » (B110). Il est associé à une certaine lucidité bien que celle-ci ne se manifeste que sous l'effet de la drogue. Cette dernière scène fait office de paroxysme au délire de Ryû et Lili et contraste avec une juxtaposition de couleurs (B107) aux dominantes de rouge et de blanc : le blanc de l'écume qui sort de la bouche de Lili, le rouge de son sang et des traces de rouge à lèvres dont elle s'est bariolée (B109) ou encore la barre de fer chauffée à blanc qui reprend ces deux couleurs (B108).

La guerre au-delà de la mer pousse le procédé plus loin encore. Les couleurs vives (vert, rouge, ivoire orange, palette de maquillage et de peinture) s'accumulent (G6) dans le paysage, la palette de maquillage ou encore la palette de peintures. Elles sont secondées par un scintillement dont l'accumulation exagérée en devient gênante visuellement pour le lecteur, le forme stylistique venant renforcer le fond ou contenu explicite de l'œuvre (« argenté », « brillent des gouttes », « sac en vinyle transparent », « cette plage éclatante », « bracelet cerclé d'or », « poussière scintillante », « bactéries phosphorescentes », « reflet du soleil », « ces milliards de points lumineux », « étincelante », « les grains de lumière », « les étoiles d'un planétarium », « la mer brille », « regorgeait de lumière », « ruisselait de lumière »...) et ce, pendant plusieurs pages (G6 à G10). Le lecteur est abasourdi par une telle accumulation au même titre que le personnage est aveuglé par tant de lumière et c'est dans ce contexte qu'apparaît l'île, remettant en question la réalité et l'objectivité des descriptions qui pourront en être faites : « tantôt noire, tantôt claire et brillante » (G11) puis le côté obscur semble l'emporter (« suie », « sombre », « corbeaux », « charbon » G15). Comme pour rendre cette description plus vivace encore et ajouter au tournoiement de l'accumulation

précédemment citée, Murakami joint habilement l'olfactif au visuel « d'un jaune nauséabond » (G25) et ajoute au sentiment d'inconfort de son lecteur.

B. Phénomène d'accumulation

Cette technique d'accumulation est récurrente à travers *La guerre commence au-delà de la mer*. Ainsi lorsqu'il décrit la foule qui descend dans les rues, il évoque les individus dans un crescendo du musée des horreurs : « un homme ivre », « une fillette à béquilles », « des aveugles », « un homme avec une jambe atrophiée », « un homme dont les jambes tordues forment un nœud rampe », « un albinos avec une grosse tête enflée et molle », « une bossue » (G169). A des états passagers ou provisoires, Murakami adjoint des mutilations irréversibles ou congénitales,

Quels que soient les champs sémantiques en jeu, ces accumulations savamment distillées créent un réel malaise chez le lecteur qui se sent submergé, étouffé à mesure qu'il lit. Cette impression est d'autant plus flagrante lorsqu'il s'agit de la description de la décharge (G18-9) : « animaux putréfiés », « décomposition », « cadavre », « suintant », « fondre », « ramolli », « mi-liquide mi-solide », « liquéfié », « jus », « scarabée puant », « putridité », « décomposition », « moisissure », « ordures humides ». Le paysage décrit est apocalyptique, rappelant les montres molles de Dali dans une image très vivace et angoissante. Le lecteur a l'impression de se faire ensevelir sous ce liquide, voire de se liquéfier lui-même. Tout ceci préfigure l'accumulation de fluides qui va ponctuer tout le roman et qui était déjà présente dans *Bleu presque transparent*. Ce sont des fluides principalement animaux (humains inclus) qui font écho à la mer qui sépare le narrateur principal de la ville. Ces fluides sont rarement isolés et s'accumulent en des quantités largement exagérées. Dans *Bleu presque transparent*, un exemple typique réside dans l'agression du vigile qui a blessé Kazuo lors du concert (B130). Il est passé à tabac dans les toilettes dont le sol est « gluant d'urine » (B131), se vomit dessus de douleur et son « sang frais éclabousse ». Cette scène se retrouve avec quelques modifications dans *La guerre commence au-delà de la mer* lorsque le jeune tailleur est infesté de chenilles dont il tente de se débarrasser et prend refuge dans les toilettes publiques (G165). Si l'agression est animale cette fois, le lecteur comprend par les multiples comparaisons antérieures de la populace à une nuée d'insectes (G19), que la scène est métaphorique. Dans les toilettes, sa chemise est maculée des fluides des chenilles qu'il a écrasées, il est en sang, et à l'urine liée au lieu s'ajoute « une trainée de sperme mêlée aux odeurs d'alcool » sur le mur. D'où des envies de meurtre et de guerre qui auront tôt fait d'être exaucés. S'il on peut noter une augmentation de ces fluides tant en qualité (variété) qu'en quantité d'un ouvrage à l'autre, l'apothéose se produit à la découpe du poisson dont le sang et la graisse se déversent en flots dans la ville depuis le port et semblent tout recouvrir (G119).

C. La focalisation

Murakami va également plus loin dans l'utilisation de la forme au service du fond. Il joue sur les focalisations internes de manière assez déroutante pour le lecteur. Si l'histoire de base se passe sur la plage entre un narrateur sans nom et la jeune femme (Fuini) avec qui il fait connaissance,

Murakami opère une mise en abîme et une deuxième histoire observée par les protagonistes prend place de l'autre côté de la mer. La situation est déjà complexe, mais l'auteur ne s'arrête pas là. Plutôt que d'avoir recours à un narrateur omniscient externe, Murakami use et abuse de la focalisation interne, alternant sans le moindre indice pour le lecteur, les centres de focalisation au détour d'un détail trivial à première vue. Ils concernent les deux personnages sur la plage mais également différents personnages clefs sur l'île. Cette alternance permet à l'auteur de prendre une certaine distance par rapport à son histoire et ses personnages et de faire preuve d'un cynisme souvent cruel. Il prend également ainsi le lecteur dans un tourbillon qui s'accélère au fil du texte, les changements de focalisation opérant aux pages : G34, G57, G65, G105, G119, G126, G130, G165, G180, G184, G186, G186, G191, G191, G192, G193, G193 et G194. Il l'oblige ainsi à s'interroger à tout moment sur l'origine de la perception de ce qui lui est raconté, comme pour prouver la relativité de l'interprétation et des jugements que l'on peut faire.

Ces accumulations se placent très fréquemment dans des schémas oppositifs et reflète en cela la position des protagonistes envers le reste de la société. Une fois encore, le deuxième ouvrage, chronologiques parlant, est beaucoup plus affirmé que le premier en la matière et fait preuve d'une maturité stylistique plus grande et plus consciente. Ainsi le recours à des chiasmes, des oxymores et autres structures relatives à l'antinomie fait foison, particulièrement dans les premières dizaines de pages de l'ouvrage. « A la surface, les algues du fond se dessine en transparence » (G7) joue sur la profondeur et ramène à la surface les choses que l'on pensait enfouies tels les sentiments les plus vils et les « doigts délicats d'une femme qui écrase dans sa main une cervelle humaine » (G19) associe à l'image gracile et fragile l'un des premiers actes de barbarie de l'ouvrage. Le lecteur tombe d'autant plus haut, que l'amorce de la phrase était positive, renforçant le mal-être ambiant dégagé par l'ouvrage. Tout semble mener à une mort inéluctable des plus douloureuses. Chaque répit que l'auteur offre n'est que prétexte à aller plus loin dans la cruauté et à chaque fois que le lecteur pense en avoir touché le fond, l'auteur lui prouve qu'il n'en est rien.

III. Peinture ou satire sociale

Le malaise ressenti par le lecteur est un miroir à celui que semblent ressentir les différents narrateurs et Ryû Murakami manie avec maestria fond et forme afin de positionner ses lecteurs dans les mêmes conditions d'opposition au monde que ses protagonistes. Si *Bleu presque transparent* a franchi le million d'exemplaire vendu en six mois et s'il a valu le prix Akutagawa à Murakami en 1976, c'est que ses lecteurs ont trouvé dans ce livre une réalité qui les touchait. Nul doute que beaucoup se seront reconnus dans la jeunesse désœuvrée de Tôkyô que Murakami y décrit et dans ses différentes attaques de la société japonaise de l'époque.

Le plus flagrant, outre les protagonistes réside certainement dans son traitement des lieux. Certains lieux publics comme l'hôpital sont des caricatures de la société japonaise. Ce microcosme est représentatif d'une société décadente pour l'auteur : l'homme en béquilles et celui avec le cou trop raide semble souffrir d'une trop grande rigidité, témoignant d'une psychorigidité qui se

matérialise physiquement (B169), à l'instar de la société dans laquelle Ryû n'arrive pas à s'insérer. Même les femmes enceintes arrivent à l'hôpital à la queue leu leu, bien rangée en descendant du bus, semblant formater leurs futurs enfants avant même les premiers stades de la vie (B169). Ce lieu de soin ne semble même plus en mesure de sauver les gens puisque la grand-mère de Ryû qui est entrée à l'hôpital pour un cancer y a développé une allergie aux analgésiques, se couvrant d'eczéma et de croutes, tout comme la mère du tailleur (G130). Cet ersatz de la société à petit échelle fait donc pire que mieux fasse aux patients dans le besoin, créant de nouveaux problèmes et incapable de gérer les problèmes existants... Les gens y sont altérés, défigurés et le seul personnage que l'on voit en sortir (Okiyama) le fait avec le mode d'emploi du parfait suicide pour sa prochaine tentative !

L'école participe au même formatage : « Les salles de classe qu'on voit à travers les fenêtres semblent prêtes à nous dévorer. Les tables, les chaises rangées en bon ordre me font penser à des fosses communes creusées pour recevoir les cadavres en vrac de soldats inconnus. » (B103) L'ordre établi par la société y est étouffant, ce manque d'identité de l'individu est létal, d'autant plus pour ceux qui n'y trouvent pas leur place comme Ryû. Ryû se compare à un soldat, à un « déserteur de l'armée » (B104) et il est conscient qu'il faudra bien qu'il se range tôt ou tard, qu'il trouve sa place au sein de cette société qui à ce que ce soit dans une « fosse commune ». Ce désir de changer de vie, de passer à autre chose, même si on ne sait pas toujours pourquoi se retrouve chez d'autres personnages comme Meil qui, au moment où il exprime ce désir voit passer une classe de jeune filles bien rangées vêtues de noir en toute austérité. La seule qui rompt les rangs et s'attarde pour observer Ryû et Meil est très vite rattrapée par la maîtresse et réintègre le bon ordre sans tarder (B125). Une fois encore les institutions ont eu raison d'un individualisme naissant. Moko évoque également les causes de sa « déviance », selon elle, c'est la pression familiale, et plus particulièrement de son frère trop sérieux qui a été trop lourde à porter : « C'est à cause de lui si j'ai tourné comme ça » (B143). Excuse d'adolescent ou véritable phénomène sociétal, l'auteur semble avoir tranché.

Finalement, cette jeunesse désœuvrée sait bien qu'il faudra qu'elle se range à commence par trouver du travail comme le montre le leitmotiv de Yoshiyama qui affirme qu'il trouvera du travail comme docker à Yokohama alors qu'il ne le fait jamais. Il veut rentrer dans le moule (B145, B150) il veut acheter une maison, une voiture, un chat, se ranger, trouver une place, autant d'éléments très stéréotypés que Kei décrit cela comme « des conneries ». La scène est pathétique avec des pleurs alternés et beaucoup de mépris entre Kei, Yoshiyama et Kazuo et terminera dans une violence extrême à défaut de compréhension. C'est là ce qui caractérise Bleu presque transparent : beaucoup de violence, qu'elle soit verbale, sexuelle, physique en générale à défaut de compréhension.

Cette incompréhension est liée à un manque de repère et même parfois à une inversion de ceux-ci. Le bien et le mal ne sont plus aussi clairement définis comme le prouve le colonel en parlant de la mort de son maître lors de sa vie antérieure : « La mort de cet homme bon m'a rempli de tristesse. » Cet homme zoophile qui attouchait son chien, lui aspergeait le sexe d'alcool fort et sacrifiait une poule aux désirs de ce dernier est devenu « un homme bon », tout est question de point

de vue. Mieux vaut altérer la réalité ou à défaut, ne pas la voir en brisant notamment les miroir qui pourrait donner à voir une réalité insurmontable (G153). C'est dans cette logique que le rêve reste un échappatoire, comme la ville que Ryû a inventé mais peut aussi devenir un véritable piège « me donnant l'impression de m'abîmer dans un rêve profond d'où je ne pourrais remonter malgré tous mes efforts. » (B184-5). Finalement plus rien n'est sûr, qu'est-ce qui est réalité, qu'est-ce qui fait partie de l'imaginaire : « Tu crois que c'est un rêve cette ville ? » demande le narrateur, Fuini de lui répondre « Puisqu'elle se reflète dans tes yeux, c'est que tu la vois pour de bon ; et si tu la vois, c'est qu'elle existe réellement. » (G194) L'appareil photo de Kazuo aurait pu aider à fixer cette réalité, mais la perte de son flash (B118, B140) l'empêche de le faire. Il ne peut voir, comprendre et transmettre ce qui l'entoure, sans cet éclairage particulier. Plutôt que la photographie, c'est donc un film qui mettra en images la réalité de l'auteur et de son protagoniste, conformément au souhait de Ryû : « Dans mon idée, ça devrait être un film pareil à un miroir géant, où se reflèteraient tous les gens qui le regarderaient. » (B96). Murakami produira personnellement un film tiré de Bleu presque transparent en 1979.

IV. CCL.

Si les thèmes de Bleu presque transparent et La guerre comment au-delà de la mer se recourent, leur traitement diverge, lui. Il semble que le premier ouvrage soit un avant-goût, basé sur expérience autobiographique (homonymie du personnage principal). Le deuxième ouvrage semble plus poussé tant dans l'exploitation des thèmes que dans la conscience de sa propre écriture et dans le recours à des procédés littéraires donnant une certaine épaisseur au récit. Murakami dévoile lui-même sa stratégie narrative : « Ces désordres- bruits, odeurs, couleurs. » (G153) autant d'impressions qui collent à la peau des personnages et du lecteur. Ce dernier se retrouve contaminé par le malaise ambiant, pris au piège de cette ville en plein chaos dans laquelle on peut voir une « Sodome Gomorrhe moderne » vouée à la souffrance et à la destruction. Vient alors le thème de la futilité et de l'absurdité de l'existence-même dans ces conditions, comme ces soldats japonais aux plaies ouvertes suintant de sang et de pus qui se précipitent dans la mer, « aux yeux aveugles tournés dans la direction du soleil levant, tout en s'inclinant pour une dernière salutation à leur empereur. » (B184) Tous ces fluides qui constituent et définissent les êtres humains retournent à un fluide plus vaste, la mer, et mènent à une situation absurde, à quoi sert de vivre si c'est pour mourir au nom d'un empereur pour un pays aveugle ? Ce sont là les bases de ce que Murakami appelle la « génération perdue » dans un essai intitulé « Japan's lost generation » publié en 2000, reprenant ainsi le terme forgé à Paris par Gertrude Stein pour désigner la génération de l'entre-deux-guerres.

La conclusion de ces deux opus est bien pessimiste : tous les êtres vivants, seront rattrapés par la masse, ils seront « agglomérés », « comprimés » et ne formeront plus qu'un, « une seule masse » (G193) car le « Le soleil a cessé de flirter avec la mer » (G196) au son des cloches de l'église dont les derniers sons résonnent tel un glas pour la ville (p.193).

Bibliography

- Murakami Ryū 1976 限りなく透明に近いブルー / Bleu presque transparent.
Ed. :Picquier
- 1977 海の向こうで戦争が始まる / La guerre commence au-delà de la
mer. Ed. :Picquier
- 2000 Japan's lost generation