

europa

revue littéraire mensuelle

谷崎

JUNICHIRO
TANIZAKI

ÉCRIVAINS
DE HONGRIE

L'œuvre de Junichirô Tanizaki (1886-1965) se détache au premier plan de la littérature japonaise contemporaine. En Occident même, plusieurs de ses livres font déjà figure de classiques, qu'il s'agisse d'Éloge de l'ombre ou de La Confession impudique. Conteur subtil, Tanizaki explora tout au long de sa vie d'écrivain l'empire des sens, les zones voluptueuses et troubles du désir humain, l'inextricable lien de la jouissance et de la souffrance. Il a conjugué une attirance pour la modernité occidentale et une fidélité au charme profond de la culture et de la tradition du Japon. Adeptes du mentir-vrai romanesque, il ne s'est pas attaché à saisir seulement l'épaisseur des choses, la complexité des sentiments et des pulsions, mais aussi et peut-être surtout le halo qui les entoure. Pasolini déclarait naguère s'être plongé dans Bruine de neige comme on débarque dans l'île de Circé et en avoir subi malgré lui l'enchantement. C'est que Tanizaki, écrivain à la fois classique et excentrique, sage et subversif, exerce sur le lecteur un irrésistible attrait. Et cela ne tient pas seulement au « miracle du style ».

ÉTUDES ET TEXTES DE

Anne Bayard-Sakai, Yukio Mishima, Sei Itô, Taijun Takeda, Hajime Togaeri, Patrick De Vos, Shunji Chiba, Maria Teresa Orsi, Frédéric Bruyas, Yoshinori Shimizu, Taeko Kôno, Shinichirô Nakamura, André Geymond, Hideto Tsuboi, Takehiko Noguchi. Avec la collaboration d'Anne Struve-Debeaux.

Junichirô Tanizaki : *Autour du pot.*

ÉCRIVAINS DE HONGRIE

Zsuzsa Körmendy, Imre Kertész, Péter Esterházy, Ádám Bodor, Sándor Tar, László Darvasi, Sándor Kányádi, Ottó Orbán, Aladár Lászlóffy, Dezső Tandori, Zsuzsa Rakovszky.

Cahier publié avec le concours de la Fondation hongroise du Livre.

CAHIER DE CRÉATION : HART CRANE

SOMMAIRE

JUNICHIRO TANIZAKI

Anne BAYARD-SAKAI	3	Comment commence Tanizaki.
Junichirô TANIZAKI	13	Autour du pot.
Junichirô TANIZAKI	22	L'œuvre en débat.
Shunji CHIBA	37	Le cerisier en fleur et le renard.
Yukio MISHIMA	51	À la lumière d'une œuvre reniée.
Maria Teresa ORSI	67	Les couleurs de l'ombre.
Frédérique BRUYAS	83	Éloge de l'ombre.
Yoshinori SHIMIZU	91	Paradoxe de la réalisation et de la possession.
Taeko KÔNO	101	Une littérature du manque d'amour.
Shinichirô NAKAMURA	116	Impressions sur le <i>Genji</i> de Tanizaki.
Hideto TSUBOI	123	Écrire comme un homme.
Takehiko NOGUCHI	133	Par-delà l'abîme de la sexualité.

ÉCRIVAINS DE HONGRIE

Zsuzsa KÖRMENDY	148	Regards sur la littérature hongroise.
Imre KERTÉSZ	152	Procès-verbal.
Péter ESTERHÁZY	169	Vie et littérature.
Ádám BODOR	188	L'odeur de la parentèle.
Sándor TAR	197	Une petite maison blanche.
László DARVASI	205	Cornélia Vlad.
Sándor KÁNYÁDI	222	Chanson sur le tramway rouge.
Ottó ORBÁN	225	Poignard et éventail.
Aladár LÁSZLÓFFY	228	Symphonie des adieux de Haydn.
Dezső TANDORI	231	La main rien.
Zsuzsa RAKOVSKY	233	Fantômes.

CAHIER DE CRÉATION

Hart CRANE	237	<i>White Buildings</i> (extraits).
Chantal BIZZINI	245	Note sur Hart Crane.

CHRONIQUES

- Yoko TAWADA 247 Autres bouches, autres mots.
Jean BLOT 252 Pétersbourg, ville de l'idéal.
Bernard DELVAILLE 258 Basile Sainte-Croix ou la discrétion.

La machine à écrire

- Pierre GAMARRA 261 Littérature argentine.

Les 4 vents de la poésie

- Charles DOBZYNSKI 265 Ombre et lumière : retour aux sources.

Le théâtre

- Raymonde TEMKINE 272 Ce que nous promet l'automne.

Le cinéma

- Michel DELON 277 Rohmer muscadin.
Raphaël BASSAN 280 Une grande fresque d'abstraction narrative.

La musique

- Martine CADIEU 285 Sofia Goubaïdoulina.

Les arts

- François BODDAERT 288 Sur les travaux récents de Christian Bonnefoi.

NOTES DE LECTURE

292

Jean ALBERTINI, Marie-Claire BANCQUART, Claude BEAUSOLEIL, Jean-B. DELOUTRE, Alain FEUTRY, Pierre GAMARRA, Thierry GUINHUT, Françoise HÂN, Karim HAOUADEG, Alain MOREAU, Jean-Baptiste PARA, Nelly STÉPHANE, Bertrand TILLIER, Alain VIRMAUX.

TABLES

315

COMMENT COMMENCE TANIZAKI

Tanizaki Jun.ichirô (1886-1965) fait partie des écrivains japonais de ce siècle dont la renommée a atteint l'Occident dès les années cinquante, avant même que l'engouement pour les littératures exotiques propulse la littérature japonaise vers les rayons bien placés de nos librairies. Moins connu toutefois que deux autres figures emblématiques, Kawabata et Mishima, Tanizaki n'en compte pas moins, et depuis longtemps, de fidèles lecteurs, plus sensibles peut-être à la créativité, l'audace, l'innovation dont il fait preuve qu'aux images attendues du Japon véhiculées par les deux autres. Dans les années quatre-vingt-dix, l'édition française a offert une reconnaissance dont il eût certainement été heureux puisqu'il a été le premier auteur japonais à entrer dans la Pléiade ¹.

Certaines des œuvres de Tanizaki, tel l'*Éloge de l'ombre*, jouissent d'une faveur qui dépasse les cercles habituels des lecteurs de littérature japonaise. Et pourtant, l'auteur reste à bien des égards mal connu. Singularité très relative, dira-t-on, la méconnaissance étant l'attribut de tant d'écrivains ; en tout état de cause, les textes présentés dans ce numéro devraient permettre à Tanizaki de se dégager quelque peu du lot. Le Tanizaki qu'on y perçoit est celui vu par les critiques, essentiellement japonais : un Tanizaki vu, en somme, de l'intérieur de la langue, et de l'intérieur de sa langue, s'agissant de la transcription de la table ronde qui le fait entendre de vive voix. Entendre, en français, parler Tanizaki... *Namami no koe*, littéralement : une voix de corps vivant.

D'une manière générale, Tanizaki est célèbre, parmi les lecteurs japonais, pour l'extraordinaire talent avec lequel il crée des univers fictionnels. Se démarquant de tant de ses pairs qui s'adonnent aux joies du roman autobiographique², Tanizaki clame l'importance de l'invention, de la fiction, qui fait selon lui le sel de la littérature. Les écrivains japonais, comme d'autres, plus même que d'autres peut-être, se livrent avec délectation à l'exercice parfois trouble de la polémique : en 1927, un très célèbre débat, dénommé habituellement « Polémique sur l'intrigue des récits », oppose Tanizaki à Akutagawa Ryūnosuke³. On en retiendra ici les positions affirmées avec véhémence par Tanizaki : « J'ai récemment pris de mauvaises habitudes : que je lise mes propres œuvres ou celles des autres, je ne parviens à y trouver de l'intérêt que s'il s'agit de fiction. Je n'ai pas plus envie de lire que d'écrire des textes qui se contentent de matériaux puisés dans les faits, ou même qui sont simplement descriptifs », n'hésite-t-il pas à écrire. Le terme utilisé ici est *uso*, qui désigne ce qui est fiction, mensonge : la littérature, pour Tanizaki, se replie dans le non-vrai. Le roman, c'est l'invention d'un autre monde.

Mais prendre pareille position sur les exigences initiales de l'écriture n'est pas sans risque. Le roman autobiographique et, plus largement, tout texte qui dérive d'une réalité extra-textuelle préalable, peut emprunter à cette réalité son cadre, son espace, sa temporalité, sa consistance, y puiser une première mise en œuvre, comme on dirait une mise en scène, qui demande certes à être revue, retravaillée, mais n'en est pas moins présente. Faire le choix de la fiction contraint l'auteur à créer de toutes pièces ce dispositif romanesque, puis à faire le pari qu'il réussira à entraîner le lecteur avec lui. Lecteur qui, de son côté, n'est pas nécessairement coopératif : chacun a l'expérience de premières pages lues dans l'expectative, incertaines, annonçant tantôt le rejet du livre, tantôt le pas franchi de l'autre côté du miroir. Le savoir-faire de l'auteur se mesure à la réaction du lecteur, qu'il doit amener jusqu'au point où celui-ci sera prêt à s'en *laisser conter*.

On comprend alors le soin apporté par l'auteur, et particulièrement par Tanizaki, pour inventer des entrées en matière, des incipit si décisifs que le lecteur se trouve comme pris au piège, immédiatement happé dans l'autre monde et ce aux conditions voulues par l'auteur. L'inventeur de fiction qu'est Tanizaki est un virtuose de l'incipit parce que s'il rate ce moment, alors il manque son texte.

Né en 1886, Tanizaki est encore étudiant à l'Université impériale de Tôkyô lorsqu'il se fait connaître en 1911 avec la publication de nouvelles accueillies avec des louanges dithyrambiques⁴. Se réclamant de Baudelaire, de Poe ou de Wilde, ses premières œuvres sont marquées par un esthétisme décadent qui fait l'apologie de la beauté dans le mal. Le style, les images, les trames frappent par leur flamboyance, parfois même leur caractère quelque peu kitsch ; mais, plus discrètement, Tanizaki montre déjà une remarquable maîtrise des dispositifs d'écriture grâce auxquels le lecteur est immédiatement pris dans les mailles du récit.

*Ceci se passait en un temps où les gens possédaient encore la vertu précieuse de faire, comme on dit, « des folies » — suffisamment du moins pour que les rouages du monde, à la différence d'aujourd'hui, ne grincent pas trop fort —, un temps où bouffons et serveurs de thé gagnaient bien leur vie à vendre des histoires drôles pour chasser tout nuage du front serein des grands seigneurs et de la jeunesse dorée, et aux palais, faire rire sans fin servantes et prostituées de luxe, si bien que le monde allait sans heurts son petit train.*⁵

*En ce temps-là, un caprice m'avait poussé à prendre du champ par rapport au climat de joyeuse turbulence au sein duquel mon être s'était jusque-là complu. Souhaitant m'éclipser discrètement du cercle d'amis et de femmes avec qui, pour des raisons diverses, j'entretenais des rapports suivis, je m'étais mis en quête d'une retraite appropriée et, à force de recherches, avais fini par trouver à Asakusa, aux abords de l'avenue Matsuba, une pièce que j'avais louée dans l'aile résidentielle du temple de la secte Shingon.*⁶

Dans ces deux ouvertures de nouvelles — *Le Tatouage*, paru en 1910, et *Le Secret*, de 1911 —, on remarque la rapidité avec laquelle Tanizaki campe un milieu, un monde vaguement interlope. Au lecteur est proposée une littérature de mauvais garçon, qui l'attire avec une promesse de frissons peut-être interdits. Mais, en outre, Tanizaki parvient à dynamiser son écriture en jouant de la tension que provoquent les contrastes et les heurts : la vertu des « folies », la turbulence et la retraite. Avec les premières lignes de ces textes, Tanizaki construit un espace complexe, rétif à la monologie, un espace

où les choses et les êtres montrent certaines faces et cachent des vérités diverses. C'est par ce jeu des contrastes, des tensions, que le lecteur se trouve saisi : quelque chose qui s'annonce, dans ces incipit, comme une promesse de vertige.

Mais, dira-t-on peut-être, la rapidité, sinon la complexité des amorces ne tiennent-elles pas plus aux exigences du genre nouvelle qu'à l'écriture de Tanizaki ? L'auteur, il est vrai, s'est adonné aux textes courts ou relativement courts durant une quinzaine d'années. Ce n'est qu'entre 1924 et 1925 que commence à paraître son premier roman, *Un amour insensé*, où Tanizaki investit à son tour le mythe de Pygmalion : un homme s'éprend d'une très jeune fille et décide de l'élever pour en faire l'épouse idéale, mais elle se révèle une femme fatale dont il devient l'esclave.

*Je me propose de raconter le plus honnêtement possible, sans rien déguiser, dans sa vérité nue, notre vie conjugale, dont le monde apparemment n'offre pas beaucoup d'autres exemples.*⁷

L'incipit est celui d'un roman et non plus d'une nouvelle : mais cette fois encore, il se signale par l'extraordinaire efficacité avec laquelle, en quelques mots, se trouvent posées les conditions du texte. Une phrase suffit au lecteur pour comprendre qu'il a affaire à une narration à la première personne, et plus exactement à une confession, que le narrateur s'apprête à relater une aventure dont il a été l'un des protagonistes et non un simple témoin, que cette aventure est celle d'un couple, et qu'il s'agit d'une histoire sortant de l'ordinaire. De plus, il est demandé au lecteur de croire — ou de feindre croire — que le récit qui lui est destiné est véridique. Le lecteur *comprend* : avant toute entrée dans l'histoire elle-même, il lui est demandé d'accepter le régime narratif qui lui est ainsi décrit, brièvement mais entièrement, d'accepter, en somme, les règles du jeu. Tanizaki insiste ici sur la mise en scène de la narration : en soulignant que le narrateur est le destinataire du texte, il impose au lecteur d'occuper, ou de faire semblant d'accepter, la position de destinataire. Et dès lors, le lecteur est pris au piège, parce qu'il se trouve entraîné dans la fiction, comme destinataire de ce récit fictionnel, comme lecteur dans le texte dont le lecteur du texte devient... le double ? le témoin ? Si l'on accepte les conditions définies dans cette première phrase, alors il n'y a plus qu'à se résigner et à se prêter au jeu jusqu'à la dernière ligne. Il n'y a pas de

demi-mesure possible, parce que le lecteur est un acteur dont la place est préparée dans le texte. C'est, pourrait-on dire, imparable.

Dans ce roman, Tanizaki parvient à forger une fiction autobiographique, un texte qui a l'apparence de l'autobiographie, en clame la véracité dans le mouvement même où il s'installe dans la fiction et y entraîne le lecteur. Ce n'est pourtant pas l'ingéniosité du dispositif qui a fait la célébrité du roman : Tanizaki, dressant le portrait d'une société urbaine, occidentaliste et perversie, était en consonance avec son époque, son « modernisme », son aspiration à des libertés mêmes frelatées. Pour qualifier les mœurs des jeunes femmes émancipées de l'époque, on a pu parler de « Naomisme », du nom de l'héroïne du roman, la jeune Naomi, emblème de son époque. Et pourtant, lorsqu'il publie ce texte, la ville telle qu'elle se trouve décrite n'existe plus, l'époque telle qu'elle est ironiquement magnifiée est révolue : ces rêves d'un temps ont été balayés par le grand tremblement de terre de 1923 qui réduisit en cendres une bonne partie de la capitale et de sa région. Tanizaki écrit aussi le roman d'un monde qui n'existe plus — et ce n'est pas la seule fois qu'il se fait, dans ce sens, mémorialiste.

La disparition du Tôkyô qu'il aimait avait incité Tanizaki à quitter la capitale, et à s'installer à l'ouest du Japon, dans la région de Kyôto où il allait redécouvrir un Japon plus traditionnel. Il poursuit ses expérimentations en matière d'écriture, mais en choisissant comme matériau un univers moins marqué par la modernité, plus imprégné de traditions. Le passé est une ombre portée sur les textes. De cette époque date, par exemple, *Le Goût des orties*, roman qui, sans raconter grand-chose, décrit le quotidien d'un couple en train de se défaire⁸ ; tandis qu'il regarde sa femme partir vers un nouvel amour, le personnage principal — qui ne correspond guère à la figure d'un « héros » — se découvre attiré par la jeune maîtresse de son beau-père, image même de la femme traditionnelle telle qu'il la fantasme.

*Plusieurs fois, au cours de la matinée, Misako avait demandé à son mari : « Quelles sont vos intentions ? Irez-vous quand même ? » sans en obtenir une réponse tant soit peu précise ; comme elle ne parvenait pas non plus à se décider, midi passa tandis qu'ils traînaient.*⁹

L'incipit de ce roman dit tout du texte qu'il inaugure : *Le Goût des orties* est un roman sur l'indécision, sur ces oscillations du cœur

qui font que chacun est saisi dans les filets de sa propre histoire, se perd dans sa psyché, et renonce à toute maîtrise du temps. Rien de plus éloigné de ce roman que l'accomplissement d'un destin, tout est dans l'indétermination. Or se donner un tel sujet est une gageure, puisque l'auteur doit parvenir à entraîner le lecteur sur le thème « rien ne (se) décide », slogan qui est tout sauf entraînant... Pour atteindre ce but, une solution : souligner l'indécision jusqu'à la rendre hyperbolique, jusqu'à lui donner un statut mythique — ou presque. On voit donc l'importance stratégique de cet incipit qui pointe d'emblée vers la raison d'être du texte ; il en donne le ton, et ce ton en est le sujet même : l'impossibilité qu'il se passe quelque chose. Commencer à lire *Le Goût des orties* place le lecteur dans une situation paradoxale puisqu'il se trouve pris dans un texte dont il sait d'emblée qu'il ne raconte rien, et il se découvre en train d'en jouir. Le roman, dans ce sens, représente peut-être un hapax dans le lexique littéraire : un roman dont l'intrigue consiste à exhiber l'absence d'intrigue...

Dans la décennie suivante, l'attrance pour le Japon traditionnel se traduit à plusieurs reprises, dans la production de Tanizaki, par des romans que l'on pourrait qualifier d'historiques. Pour autant, Tanizaki ne s'intéresse pas à l'histoire du Japon en tant que telle : il emprunte au passé un cadre, des résonances, voire un paysage mental, qu'il investit en termes fictionnels avec ses propres fantasmes. L'incipit d'un des romans de cette période, *Le Coupeur de roseaux* (1932), est étrangement anodin ; il ouvre pourtant sur l'un des univers les plus tanizakiens que l'auteur ait forgé.

*C'était un mois de septembre, quand j'habitais encore à Okamoto. Il faisait un temps superbe ce jour-là et vers le soir, ou plutôt peu après trois heures de l'après-midi, j'eus soudain envie de faire une promenade à pied dans la région.*¹⁰

Le lecteur habitué aux incipit fulgurants est un peu décontenancé devant ces phrases que l'on dirait volontiers quelconques. L'étrangeté du texte se confirme quelques lignes plus loin, lorsque le narrateur entraîne le lecteur dans une série de digressions réellement ou faussement savantes concernant le site célèbre, but de la promenade. Le lecteur décontenancé est cette fois un peu désorienté : Quel discours Tanizaki s'apprête-t-il à lui infliger ? Où se cache le romanesque ? Il faut attendre alors le déclenchement de l'intrigue proprement dite, la rencontre avec un inconnu, pour que le lecteur se trouve pris au piège, et tout le début apparemment anodin se trouve ressaisi dans le roma-

nesque. L'inconnu, en effet, raconte au narrateur l'histoire qui liait son père à deux sœurs ; une fois l'histoire terminée, l'inconnu disparaît comme s'il n'avait été qu'un songe. L'ensemble du texte prend rétrospectivement une autre couleur : il s'insère dans un réseau intertextuel qui fait resurgir des pièces de Nô, dans lesquelles un personnage se révèle un spectre venu raconter une histoire du passé ; et tout ce qui semblait digressions anodines est réinterprété en termes de mise en scène dans laquelle les textes du passé viennent former le décor dans lequel brille l'œuvre.

Le rapport de Tanizaki avec le passé, ainsi, est dans une large mesure littéraire. Ce n'est pas l'histoire qui l'intéresse, mais les possibilités d'écriture qu'offre le patrimoine littéraire. Parfois, Tanizaki s'attelle directement à la réécriture des textes : on lui doit ainsi l'une des traductions en langue moderne du plus grand classique de la littérature japonaise, le *Genji monogatari*¹¹. Si on ne peut trancher la question, largement débattue, de l'influence que le *Genji monogatari* a exercée sur Tanizaki, on admet généralement qu'il a marqué l'écriture du plus long de ses romans, dont la rédaction s'était poursuivie tout au long de la guerre et dont la parution débute en 1946 : *Bruine de neige*, sans doute l'un des chefs-d'œuvre de la littérature moderne japonaise.

« *S'il te plaît, "Koisan" ?* »

Sachiko, en train d'étaler le fard blanc sur sa nuque, venait d'apercevoir dans la glace l'image de Taeko entrant derrière elle par la véranda. Sans se retourner, elle lui tendit le pinceau et, tout en fixant son propre reflet de jeune femme en parure de dessous, aux épaules largement dégagées, comme elle eût dévisagé une étrangère, demanda :

« *Que fait Yuki en bas ?*

— *Je pense qu'elle fait étudier son piano à Etsu.* »¹²

Bruine de neige est une chronique : nous est racontée la vie d'une famille de la bourgeoisie d'Ôsaka durant quatre années. La seule intrigue, si intrigue il y a, est la recherche d'un mari pour l'une des filles de la famille. Le roman est donc ponctué par les *omiaï*, les rencontres arrangées, destinées à procurer un époux à Yukiko. Pour le reste, ne nous sont donnés à lire que les menus faits de la vie quotidienne, anodins ou plus dramatiques (une inondation, par exemple), les rites familiaux comme les séances de contemplation des

cerisiers. La vie s'écoule, le Japon a beau se précipiter dans la guerre, l'écho des temps demeure à peine perceptible dans ce monde feutré de la famille Makioka.

On a pu parler, à propos de *Bruine de neige*, d'une « esthétique de la banalité¹³ ». Le roman est singulier, dans la mesure où l'on n'y retrouve guère ce goût des intrigues que revendique Tanizaki lui-même. L'incipit est d'ailleurs révélateur : il condense tout ce que sera le roman, ces échanges de paroles insignifiantes, essentiellement entre les personnages féminins, comme si exhiber ces paroles était le but du roman. En ce sens, le lecteur a le sentiment que les menus événements de la vie quotidienne ne sont là que pour donner l'occasion aux personnages de bavarder. Mais aussi se dégage de ces pages une impression de beauté comme peu de romans savent en donner. Le texte offre des instants de splendeur avec certains « morceaux de bravoure », des descriptions de contemplation de cerisiers en fleur, de chasse aux lucioles, qui puisent dans l'intertextualité, dans l'évocation indirecte du monde du *Genji* et de la littérature classique, leur puissance esthétique. Ces lignes sont des passages saillants du texte mais qui se dégagent sur un fond empreint de nostalgie pour un monde défunt, une beauté fugace dont la littérature garde seule la mémoire.

Bien des écrivains se contenteraient d'avoir écrit *Bruine de neige* et « casseraient leur pinceau », selon la formule japonaise ; que peut-on d'ailleurs raisonnablement écrire après avoir signé une telle réussite ? Mais si un qualificatif ne s'applique pas à Tanizaki, c'est bien celui de raisonnable. Il va ainsi publier, en 1956 puis en 1962, deux textes, *La Clef* et le *Journal d'un vieux fou*, qui, mettant en scène crûment le désir au déclin de la vie, provoquent à la fois stupeur, scandale et admiration.

*1^{er} janvier. [...] Désormais, je noterai dans ce journal tout ce qu'hier encore j'hésitais à lui confier. J'ai préféré jusqu'à présent éviter d'entrer dans les détails de ma vie sexuelle et de notre vie conjugale. Tout cela de crainte que ma femme, lisant ce journal en cachette, ne se mette en colère, mais la nouvelle année aidant, j'ai décidé de ne plus me laisser impressionner.*¹⁴

16 juin. [...] Je vais en soirée au Premier Théâtre de Shinjuku. Le programme se compose d'Au-delà des repréailles, de l'Histoire de Hikoichi et de Sukeroku ou l'immarcescible

Chrysanthème des courtisanes, *mais j'ai l'intention de voir ce Suckeroku seulement — dans le rôle-titre, Kan.ya risque d'être décevant mais, ayant appris qu'Agemaki serait jouée par Tosshô, j'ai supposé que ce serait magnifique, bref c'est elle qui m'a attiré, bien plus que Suckeroku. Ma vieille épouse et Satsuko m'accompagnent.*¹⁵

Dans ces deux romans, Tanizaki emprunte la forme du journal intime : *La Clef* croise les journaux tenus par les deux protagonistes tandis que le *Journal d'un vieux fou* se présente comme la transcription du journal tenu par un vieillard. Or ces choix formels ont des incidences immédiates sur l'implication du lecteur dans le protocole d'écriture : la forme diariste permet à Tanizaki de mener le lecteur au cœur des méandres de la libido des personnages, dans ce qu'elle a, en principe, de moins avouable — et qui ne se confie que dans le secret d'un cahier strictement privé : or cette intimité avec les personnages est imposée dès les premières lignes au lecteur puisqu'elle dérive de la forme même. Le lecteur est placé en position de voyeur, il lit quelque chose dont l'accès lui est en principe interdit, puisque nul n'est censé lire un journal intime sinon par effraction. Tanizaki obtient un effet d'amplification entre le caractère scandaleux de ce qui est offert à la lecture et le biais par lequel le lecteur y accède, redoublant aussi le plaisir de lire que procure toute transgression. Tout se joue, une nouvelle fois, dans la mise en œuvre du texte : et à la fin de sa vie, Tanizaki aura encore réussi à inventer un dispositif d'une redoutable efficacité.

Peut-être oublie-t-on trop souvent que la lecture est un jeu. Beaucoup de textes imposent à leurs lecteurs un régime proche du monologue, discours unique régi par une logique unique qui sature l'espace du texte. Tanizaki, à chaque fois, exhibe les conditions de son écriture, nous propose d'accepter, à titre quasiment expérimental, une mise en texte nouvelle, « pour voir ». Mais le lecteur sait que ces règles du jeu sont aussi ludiques que sérieuses : il va se trouver pris au piège du texte, et nul autant que Tanizaki ne sait capturer en captivant. C'est pourquoi lire Tanizaki est une expérience aussi réjouissante qu'instructive : on y apprend quelque chose sur ce qu'est, dans ce qu'elle propose de plus extrême, la littérature.

1. Tanizaki, *Œuvres*, 2 volumes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1997 et 1998. Tous les extraits cités le seront dans cette édition.
2. Le roman autobiographique, *shishōsetsu*, qui dérive d'une interprétation du naturalisme, a représenté le courant dominant — d'un point de vue symbolique sinon en termes de tirage — depuis les années 1910.
3. Sur cette polémique, cf. « Le texte contre la littérature. Autour du *Traité d'écriture* (*Bunshō tokuhon*) de Tanizaki Jun.ichirō », *Littératures d'Extrême-Orient au XX^e siècle*, éditions Philippe Picquier, 1993, p. 164 sq.
4. En particulier par l'un des maîtres de la scène littéraire d'alors, Nagai Kafū.
5. *Le Tatouage* (*Shisei*), trad. Marc Mécréant, Tanizaki, *Œuvres*, op.cit. vol. 1, p. 3.
6. *Le Secret* (*Himitsu*), trad. Marc Mécréant, *op. cit.*, p. 61.
7. *Un amour insensé* (*Chijin no ai*), trad. Marc Mécréant, *op. cit.*, p. 597.
8. Le roman a paru en feuilleton entre 1928 et 1929.
9. *Le Goût des orties* (*Tade kuu mushi*), trad. Sylvie Regnault-Gatier et Kazuo Anzai, *op. cit.*, p. 941.
10. *Le Coupeur de roseaux* (*Ashikari*), trad. Daniel Struve, *op. cit.*, p. 1347.
11. Ce roman, rédigé aux alentours de l'an mille par la dame de cour Murasaki Shikibu, a été traduit en français par René Sieffert sous le titre *Le Dit du Genji*, Publications Orientalistes de France.
12. *Bruine de neige* (*Sasameyuki*), trad. Marc Mécréant, *op. cit.*, vol. 2, p. 3.
13. On doit la formule au critique Yamamoto Kenkichi.
14. *La Clef* (*Kaji*), trad. Anne Bayard-Sakai, *op. cit.*, p. 1021.
15. *Journal d'un vieux fou* (*Fūten rôjin nikki*), trad. Cécile Sakai, *op. cit.*, p. 1259.

Note de la rédaction

Ce dossier Tanizaki a été conçu sous la direction de Hideto Tsuboi pour les contributions japonaises, Anne Struve-Debeaux nous apportant une précieuse et efficace collaboration à chaque étape de sa réalisation. Qu'ils trouvent ici, ainsi que les auteurs et traducteurs ayant pris part à ce projet, l'expression de notre chaleureuse reconnaissance.

Dans la plupart des textes, pour les noms de personnes, nous avons adopté l'usage français, là où l'usage japonais, suivi par exemple par Anne Bayard-Sakai dans son texte introductif, veut que le patronyme précède le prénom.