

## Une réminiscence stendhalienne chez Ôoka Shôhei À propos d'un épisode de *Tsukamaru made*

Michel de Boissieu

### Introduction

La passion d'Ôoka Shôhei 大岡昇平 (1909-1988) pour l'œuvre de Stendhal est bien connue. De nombreux essais et traductions sont là pour l'attester<sup>i</sup>. Ôoka a plus écrit sur Stendhal que sur tous les autres écrivains occidentaux réunis. A plusieurs reprises, il a même parlé de la véritable révélation qu'avait été pour lui, dans sa jeunesse, la lecture de *La Chartreuse de Parme*<sup>ii</sup>.

Pourtant, quand il évoquait les écrivains qui avaient inspiré son œuvre, ce stendhalien non seulement ne citait pas Stendhal, mais il avait même soin de dénier son influence. Dans *Gaikokubungaku hôroki* 外国文学放浪記 (Voyage à travers la littérature étrangère)<sup>iii</sup>, il affirme ainsi d'une part que son style « rationnel » 合理的 ne vient pas de Stendhal, mais de Montesquieu, d'autre part que les principaux thèmes de ses récits de guerre sont empruntés à Dostoïevski et non à Stendhal.

Il existe malgré tout un récit d'Ôoka où l'empreinte de Stendhal se fait sentir. C'est *Tsukamaru made* 捉まるまで (Jusqu' à la capture)<sup>iv</sup>, sa première œuvre de création littéraire. Ce court récit autobiographique raconte les événements qui ont conduit à la capture du soldat Ôoka par les Américains sur l'île de Mindoro, en janvier 1945. Il doit en grande partie sa célébrité à l'épisode impressionnant qui se trouve au cœur de l'histoire : Ôoka laisse s'en aller sans lui tirer dessus un soldat américain qu'il avait pourtant dans sa ligne de mire. Cet épisode avait pour Ôoka une importance cruciale : non content de l'analyser en détail dans *Tsukamaru made*, il y est souvent revenu par la suite<sup>v</sup>. Il s'agit apparemment d'un fait vrai : *Tsukamaru made* n'est pas censé être une œuvre de fiction, mais le compte rendu fidèle des événements dans lesquels s'est trouvé entraîné Ôoka. En l'occurrence, le récit présente cependant des similitudes frappantes avec un épisode fameux de *La Chartreuse de Parme*<sup>vi</sup>.

La scène se déroule pendant la bataille de Waterloo<sup>vii</sup>. Fabrice, le jeune héros, se trouve derrière un arbre, au bord d'un bois devant lequel s'étend une plaine. L'idée du combat imminent le remplit d'excitation : « Enfin je vais me battre réellement, se disait-il, tuer un ennemi (...) Si je le vois, il ne faut pas que je le manque ». A peine a-t-il ainsi souhaité l'apparition d'un ennemi à abattre que

son vœu est exaucé : « Il regardait de tous côtés avec une extrême curiosité. Au bout d'un moment, il entendit partir sept à huit coups de fusil tout près de lui. (...) Il entendit tirer deux coups de feu tout près de son arbre ; en même temps il vit un cavalier vêtu de bleu qui passait au galop devant lui, se dirigeant de sa droite à sa gauche ». Fidèle à sa résolution, « il suivit bien le cavalier du bout de son fusil et enfin pressa la détente : le cavalier tomba avec son cheval ».

Le soldat Ôoka se trouve dans la même situation que Fabrice. Il s'est laissé tomber à la lisière d'un bois, devant lequel s'étend une prairie. Tout comme le héros de Stendhal, il imagine l'apparition d'un ennemi, mais dans un état d'esprit tout différent :

確かなのは私が米兵が私の前に現れた場合を考え、それを射つまいと思ったことである。<sup>viii</sup>

Ce qui est certain, c'est que je me figurai le cas où un soldat américain apparaîtrait devant moi : je me dis que je ne tirerais pas.

Sa résolution est mise à l'épreuve sur-le-champ :

一つの声がした。(...) 私はうながされる様に前を見た。そこには果して一人の米兵が現われていた。<sup>ix</sup>

Il y eut une voix (...) Irrésistiblement attiré, je regardai vers l'avant. Un soldat américain se trouvait bien là.

Comme prévu, Ôoka ne tire pas sur l'ennemi qui, après s'être avancé vers lui, finit par rebrousser chemin sans avoir remarqué sa présence.

Nulle part Ôoka n'a écrit s'être inspiré du fameux épisode de *La Chartreuse de Parme* pour écrire son histoire. Pourtant, la ressemblance évidente et la nette différence de son récit avec celui de Stendhal invitent à examiner leurs relations et à préciser dans quelle mesure on peut parler d'influence de l'un sur l'autre. Au-delà de la similitude des situations dans lesquelles se trouvent les deux héros, trois problèmes théoriques distincts se posent : ceux de l'ordre du récit romanesque, de la description, du statut de l'idée.

#### 1) L'ordre du récit

Les deux récits présentent un point commun particulièrement remarquable : le dénouement de l'épisode est annoncé dès le début. Stendhal, en transcrivant le monologue intérieur de Fabrice, indique

sans la moindre ambiguïté sa résolution de « tuer » tout ennemi qui passerait devant lui, et montre sa volonté dans l'expectative, tendue par l'effort fait pour ne pas manquer sa cible. Le coup de feu tiré ensuite par le jeune homme et la mort de son adversaire apparaissent ainsi comme la conséquence à la fois prévisible et prévue de sa résolution initiale : la fin du récit est contenue dans son début. C'est peut-être encore plus net dans *Tsukamaru made*. Le héros ne se contente pas de prévoir qu'il ne tirerait pas sur un ennemi passant sous ses yeux. Il va jusqu'à imaginer en détail le déroulement de la scène : 米兵が現れ。我々は互いに銃を擬して立つ。<sup>x</sup> « Un soldat américain surgira. Nous nous tiendrons mutuellement en joue, debout... » L'absence de réaction du personnage, lorsqu'il voit ensuite un Américain devant lui, peut alors sembler la conséquence de la certitude qu'il a affichée initialement. La scène de l'apparition du soldat ennemi a même l'air d'une répétition de celle que le héros vient d'imaginer, comme si sa rêverie avait trouvé une forme de réalisation.

Que le dénouement de l'épisode apparaisse comme la conséquence prévue ou comme la simple répétition de son début, une chose reste certaine : il n'offre pas la moindre surprise, puisqu'il a été annoncé dans le monologue intérieur du héros. Ôoka avait une conscience claire et nette de cette question, sur laquelle il s'est exprimé dans l'un de ses nombreux écrits théoriques :

ロマネスク、つまりあとはどうなるかというものを、予め破壊するのが、僕の最初の発想となっていました。スタンダールはこの方法で押し通して、独特の小説世界を創り出した珍しい人です...<sup>xi</sup>

Tuer dans l'œuf le romanesque, c'est-à-dire l'incertitude sur ce qui va se produire, était ce que je voulais à l'origine. Stendhal est la personne exceptionnelle qui, en exploitant à fond ce moyen, a créé un univers littéraire singulier...

L'application de cette théorie à l'épisode de *La Chartreuse de Parme* déjà cité est aisée. Laisser prévoir le dénouement de la scène dans le monologue intérieur de Fabrice permettrait d'étouffer le « romanesque » en empêchant tout effet de surprise, ou même toute « incertitude sur ce qui va se produire ». Quoi qu'il en soit, l'emploi de la même technique narrative par Ôoka n'a donc rien d'un hasard. C'est en toute connaissance de cause qu'il utilise un procédé « anti-romanesque » dont il pense avoir trouvé le modèle accompli chez Stendhal.

Les deux récits, même s'ils utilisent un procédé narratif identique qui les rend « anti-romanesques », sont pourtant très différents l'un de l'autre. Dans plusieurs de ses essais, Ôoka a insisté sur la vraie nature du récit de la bataille de Waterloo par Stendhal : il parle ainsi d'une « progression épique » 叙事詩的進行 dans la « description de la guerre » 戦争の描写<sup>xii</sup>, ou encore du « tempo de l'épopée » 叙事詩のテンポ<sup>xiii</sup> sur lequel sont racontées les diverses péripéties. Ces propos

sont bien sûr à mettre en relation avec son jugement sur le caractère « anti-romanesque » de la littérature stendhalienne. Il semble que pour Ôoka, l'importance exceptionnelle de l'épisode de Waterloo tel qu'il est raconté dans *La Chartreuse de Parme* soit due à l'apparition du style « épique » dans le genre « romanesque ». Autrement dit :

この戦争の場面は、近代の戦争小説の古典となったものです。作戦計画も部隊行動も一切説明されない。全ては若い志願兵の視覚を通じて語られるのです。柳の並木に落ちる砲弾、赤服を着たイギリス歩兵の列、竜騎兵の兜にかこまれて、あっという間にすぎる皇帝、騎兵の渡河ーやがて敗走、ファブリスは騎兵隊の僚友に馬を奪われます。<sup>xiv</sup>

Cette scène de bataille est devenue un classique des récits de guerre modernes. Les plans des stratèges, les mouvements de troupes, ne sont absolument pas expliqués. Tout est raconté du point de vue d'un jeune engagé volontaire. Les boulets qui tombent dans les rangées de saules, les lignes de fantassins anglais en uniforme rouge, l'empereur qui passe en un clin d'œil, entouré par les casques des dragons, la traversée d'une rivière par des cavaliers, et bientôt la débâcle, Fabrice qui se fait prendre son cheval par les cavaliers ses camarades...

La condition du « tempo de l'épopée » semble donc être le point de vue subjectif choisi par Stendhal : le récit suit le rythme rapide sur lequel les événements se déroulent aux yeux de Fabrice. A peine a-t-il abattu le cavalier ennemi qu'un autre événement survient. L'enchaînement des péripéties ne connaît pas de pause, au point que chacune paraît effacer la précédente de la mémoire du protagoniste. A aucun moment Fabrice ne se rappelle son coup de feu mortel, car il se livre aux nouvelles impressions qui l'assaillent sans cesse.

L'épisode de la rencontre du soldat américain dans *Tsukamaru made*, bien que lui aussi raconté d'un point de vue subjectif, ne relève pas du style « épique » tel qu'Ôoka le caractérise dans son étude sur *La Chartreuse de Parme*. Une fois l'Américain reparti, le récit ne continue pas par une nouvelle péripétie. Ôoka essaie en effet d'analyser les raisons de son comportement : pourquoi n'a-t-il pas tiré sur l'ennemi ? Cette question le conduit à reprendre de nombreuses fois le récit de l'événement, de sorte que la progression narrative se trouve interrompue :

最初私が米兵を見た時、私は確かに射とうと思わなかった。しかし彼があくまで私に向かって前進を続け(...)私が初めて米兵を認めた時、彼は既に前方の叢林から出て開いた草原に歩み入っていた。彼は正面を向き(...)最初彼の姿を見た時、私は射つ気が起らなかった。<sup>xv</sup>

D'abord, quand j'ai aperçu le soldat américain, je n'ai certainement pas pensé à tirer. Mais il a

continué à avancer vers moi (...) Quand pour la première fois j'ai remarqué le soldat américain, il était déjà sorti du bois d'en face et marchait dans la prairie. Il se tenait de face (...) D'abord, quand j'ai aperçu sa silhouette, je n'ai pas eu envie de tirer...

Le texte donne ainsi l'impression de se figer dans la répétition. A la narration « épique » de Stendhal, qui offre une succession rapide de péripéties sans cesse variées, s'oppose donc le style analytique d'Ôoka, qui interrompt la progression narrative pour porter un jugement rétrospectif sur son comportement et repasser plusieurs fois l'événement dans sa mémoire. S'il s'approprie le procédé « anti-romanesque » de Stendhal, Ôoka l'utilise donc dans une intention différente, pour produire en fin de compte une réflexion autobiographique, c'est-à-dire un texte d'un genre bien distinct du récit « épique » de son modèle.

## 2) L'importance de l'image

Ce n'est cependant pas le seul procédé qu'Ôoka emprunte à Stendhal. Voici comment ce dernier décrit l'apparition du cavalier ennemi devant Fabrice : « Il entendit tirer deux coups de feu tout à côté de son arbre ; en même temps il vit un cavalier vêtu de bleu qui passait au galop devant lui, de sa droite à sa gauche ». C'est sans aucun doute à de telles descriptions que songeait Ôoka lorsqu'il caractérisait la manière qu'avait Stendhal de décrire « les malheurs de la défaite » 敗戦の悲惨 :

それが志願兵ファブリスの目を通して、つまり人物が水平に移動するに従い、移動撮影の要領で表現されているのである。<sup>xvi</sup>

Elle est vue à travers les yeux de l'engagé volontaire Fabrice, c'est-à-dire que les personnages qui se déplacent le long de la ligne d'horizon sont décrits suivant le principe du *travelling*.

Dans l'épisode du cavalier, l'œil de Fabrice peut être considéré comme une caméra qui enregistre les couleurs, le « bleu » de l'uniforme, et les mouvements, le déplacement rapide « de sa droite à sa gauche », selon le procédé cinématographique du *travelling*, ou de la « photographie en mouvement » 移動撮影. Ôoka utilise à son tour cette technique pour décrire l'apparition du soldat américain dans *Tsukamaru made*. Caché à la lisière du bois, il a vu son ennemi s'avancer vers lui :

彼は銃を斜めに前方に支え、全身で立って、大股にゆっくりと、登山者の足取りで近づいて来た(...)兵士は最初我々を隔てた距離の半分を越した。<sup>xvii</sup>

Le fusil tenu obliquement vers l'avant, redressé de toute sa taille, à grandes enjambées, lentement, il approchait au même pas qu'un randonneur en montagne (...) Il franchit la moitié de la distance qui nous séparait initialement.

Ici aussi, l'œil du protagoniste peut être comparé à une caméra qui suit le mouvement du personnage, suivant un *travelling* avant et non plus latéral comme chez Stendhal.

Il existe toutefois entre les deux descriptions une différence plus importante, liée à celle des types de récit où elles sont insérées. Le style analytique d'Ôoka rend en effet la technique du *travelling* beaucoup plus complexe que le style « épique » de Stendhal, et il permet d'en tirer des effets distincts. C'est qu'en répétant à plusieurs reprises la scène de l'apparition du soldat, Ôoka ne se contente pas de réfléchir à ses propres réactions. A la faveur de ces répétitions, ou de ces arrêts sur image, il découpe ou remonte la scène de différentes façons, et montre ainsi des détails qu'il n'avait pas révélés la première fois. Par exemple, un nouveau plan d'ensemble sur le soldat fait apprécier la distance qu'il a parcourue dans la prairie : il se serait avancé de « vingt mètres environ » 約十間<sup>xviii</sup> vers son ennemi. Un gros plan sur son visage permet de mettre en évidence une expression de « sévérité » 厳しさ, un autre « le rose de ses joues » 頬の薔薇色, un autre encore « son extrême jeunesse » 著しい若さ<sup>xix</sup>. La scène de l'apparition se trouve ainsi plusieurs fois revue et recadrée, jusqu' à ce qu'Ôoka ait fait voir à son lecteur tout ce dont il se souvient. Elle acquiert ainsi une force d'impact exceptionnelle : les images du soldat américain, sans cesse revu et toujours changeant, finissent par s'assembler en un tableau complexe fait de multiples impressions. Ce tableau constitue une pause dans la narration et y prend une importance considérable, car aucun des événements racontés, aucun des spectacles décrits avant ou après lui ne bénéficie d'un traitement aussi approfondi. Stendhal, à l'inverse, ne met pas du tout en relief l'apparition du cavalier ennemi, puisqu'il ne passe la séquence qu'une seule fois, en plan d'ensemble et à vitesse réelle en quelque sorte, avant d'en montrer une autre. Dans son montage « épique », la dynamique de l'enchaînement des plans compte en effet plus que chaque plan en particulier.

En fin de compte, si Ôoka emprunte à Stendhal la technique de la « photographie en mouvement », pour lui qui cherche à retrouver et à analyser les images de son passé, l'effet « photographique » semble plus important que celui de « mouvement », alors que c'était plutôt l'inverse chez son modèle, qui emporte son héros dans l'élan de l'épopée.

## 3) Le rôle de l'idée

Quoi qu'il en soit, l'importance accordée à la technique descriptive de Stendhal et sa caractérisation comme « photographie en mouvement » sont dignes d'attention. En insistant à ce point sur le rôle de l'image dans *La Chartreuse de Parme*, Ôoka s'élève en effet implicitement contre l'interprétation balzacienne de ce roman.

Au début de ses « Etudes sur M. Beyle », Balzac définit trois types de littérature : celle des « Images, à laquelle appartient le lyrisme, l'épopée, et tout ce qui dépend de cette manière d'envisager les choses » ; celle des « Idées », propre aux écrivains qui aiment « la rapidité, le mouvement, la concision, les chocs, l'action, le drame » ; celle enfin de « l'Eclectisme littéraire », pratiquée par ceux qui « embrassent tout (...) en croyant que la perfection exige une vue totale des choses »<sup>xx</sup>. Selon Balzac, le premier type est représenté par Chateaubriand, le second par Stendhal, le troisième par lui-même.

Cet essai a sûrement beaucoup marqué Ôoka, puisqu'il l'a traduit en japonais<sup>xxi</sup>. Outre sa définition de la description stendhalienne comme « photographie en mouvement », deux de ses jugements montrent cependant qu'il est loin d'approuver sans réserve les formules de Balzac. D'une part en effet, alors que ce dernier oppose la littérature de la « rapidité » et du « mouvement » à l'épopée, Ôoka conçoit manifestement les deux comme réunies : d'après sa caractérisation du style « épique » stendhalien, il est clair que la « rapidité » et le « mouvement » en sont pour lui des conditions essentielles. C'est pourquoi il peut qualifier le style de *La Chartreuse de Parme* d'« épique », alors que Balzac voit dans ce roman tout le contraire d'une épopée. D'autre part, Ôoka en vient même à remettre en cause la validité de la classification des œuvres littéraires suivant les trois catégories balzaciennes, qui « ne sont pas assez exactes pour satisfaire les critiques d'aujourd'hui » 今日の文芸学者を満足さす正確さはない<sup>xxii</sup>.

Ces réserves montrent qu'à son avis, *La Chartreuse de Parme* ne peut sans doute pas être définie comme l'exemple par excellence de la « Littérature des Idées », ainsi que le fait Balzac. Ôoka ne récuse pourtant pas l'importance des « Idées » dans ce roman. De fait, l'épisode qui voit Fabrice prendre la décision de tuer son ennemi, puis l'abattre, illustre un principe moral. Si le jeune homme est vraiment le héros d'un récit « épique », alors le problème du meurtre se pose en des termes simples : à la guerre, le héros « épique » est obligé de tuer son ennemi pour ne pas manquer à ce qu'il se doit, car ne pas le tuer serait un signe de faiblesse et une forme de déshonneur. La résolution et l'acte de Fabrice apparaissent dans ces conditions comme une parfaite illustration de la morale de l'honneur qui guide le héros du récit « épique ». L'excitation qui s'empare de Fabrice à l'idée qu'il va bientôt pouvoir tuer un ennemi ne se comprend que dans ce contexte moral : pour le héros « épique », il est inconcevable de

quitter un champ de bataille sans avoir tiré le moindre coup de feu.

Sur ce point, l'influence qu'a pu exercer Stendhal sur Ôoka est très nette. Dans *Tsukamaru made*, la rencontre avec le soldat américain met elle aussi en jeu une « Idée », un principe moral. En essayant de comprendre les raisons qui l'ont poussé à ne pas tuer son ennemi, Ôoka fait une référence explicite au commandement biblique, « Tu ne tueras point » 殺すなかれ, ainsi qu'à l'idéal humaniste qu'il reflète<sup>xxiii</sup>.

Cette morale humaniste repose certes sur des principes radicalement différents de ceux de la morale « épique » qui guide la conduite de Fabrice, et conduit à un résultat opposé. En outre, dans l'épisode de *La Chartreuse de Parme*, le principe moral reste implicite. Ce principe est en effet si évident qu'il est inutile de le formuler. A aucun moment Fabrice ne réfléchit au bien-fondé ou à la raison de son acte, à aucun moment le problème n'est posé par Stendhal. Ôoka, en revanche, ne cesse de mettre en question son comportement, au point de finir par douter d'avoir épargné son ennemi par un pur et simple sentiment d' « humanité » ヒューマニティ<sup>xxiv</sup>.

Cela dit, malgré ces différences notables, les deux textes se trouvent en étroite relation. Ôoka établit cette relation de façon claire et nette au fil de ses réflexions :

私は敵を憎んではいなかったが、しかしスタンダールの一人物がいう様に「自分の生命が相手の手にある以上、その相手を殺す権利がある」と思っていた。<sup>xxv</sup>

Je n'avais pas d'hostilité à l'égard de l'ennemi, mais je pensais, comme le dit un personnage de Stendhal, que quand sa propre vie est aux mains d'autrui, on a le droit de le tuer.

Quelques lignes plus bas, Ôoka attribue justement au comte Mosca cette « maxime apparemment machiavélique » 一見マキャベリスチックなマキシム<sup>xxvi</sup>. Le comte ne la prononce cependant pas pour justifier la conduite de Fabrice à Waterloo, mais pour lui faire des reproches à propos d'un autre épisode de ses aventures. Fabrice, obligé de voler un cheval à un paisible voyageur pour échapper à la police, a en effet renoncé en dépit de toute prudence à tuer sa victime<sup>xxvii</sup>. Cet épisode forme bien sûr comme un diptyque avec celui de Waterloo. Sur le champ de bataille, Fabrice décide de tuer un ennemi qui ne l'a pas vu et ne constitue donc pas une menace pour lui ; sur un calme chemin en forêt, il prend la résolution d'épargner la vie de celui qu'il va voler, quitte à mettre la sienne en péril. Chacune des deux décisions de Fabrice est conforme aux principes que doit suivre le héros « épique » étant donné les circonstances. Quand le soldat Ôoka se résout à ne pas tuer l'Américain, il se comporte donc comme Fabrice voleur de grand chemin et non comme Fabrice soldat. Cette ironie montre peut-être que la morale de *Tsukamaru made* représente moins le contraire de la morale « épique » stendhalienne, que sa

perversion : Ôoka semble emprunter à Stendhal son « idée » pour la tordre ou la retourner contre elle-même.

### Conclusion

La ressemblance entre la rencontre du soldat américain dans *Tsukamaru made* et celle du cavalier ennemi dans *La Chartreuse de Parme* ne tient en fin de compte pas seulement à l'identité des situations. Tant le procédé narratif d'Ôoka que sa technique descriptive et son idée directrice rappellent en effet ceux de Stendhal. Dans ces conditions, même s'il n'a jamais dit s'être inspiré de Stendhal dans cet épisode, il paraît clair qu'il lui a emprunté sa façon de faire. Il met cependant cette façon de faire au service d'une littérature qui se révèle tout à fait différente de celle de son modèle. Si *La Chartreuse de Parme* est un récit « épique », alors *Tsukamaru made* apparaît plutôt comme une anti-épopée, une enquête patiente et minutieuse. Ôoka semble presque avoir écrit l'épisode du soldat américain contre Stendhal, pour produire un genre littéraire opposé au sien. Lui qui voyait dans le récit stendhalien de la bataille de Waterloo « un classique des récits de guerre modernes » donne l'impression d'avoir cherché à établir un autre modèle de classicisme, à créer un autre style de récit : celui de la chronique analytique. L'aspect le plus original de cette tentative est que pour cela, Ôoka s'est en quelque sorte approprié le modèle stendhalien pour le pervertir, c'est-à-dire qu'il a utilisé ses procédés pour les retourner contre lui.

### Notes

<sup>i</sup> Les essais d'Ôoka sur Stendhal figurent dans les premier et vingtième tomes des *Ôoka Shôhei zenshû* 大岡昇平全集 (Œuvres complètes d'Ôoka Shôhei), Chikuma Shobô 筑摩書房、1994-1996. Ces œuvres seront désignées par les initiales OC.

<sup>ii</sup> On pourra se reporter entre autres à *Kaiyaku ni tsuite* 改訳について (A propos d'une retraduction), ainsi qu'à *Parumu no sôin wo yomu* 『パルムの僧院』を読む (Lire *La Chartreuse de Parme*), OC, tome 20, p. 694-698 et 758-760.

<sup>iii</sup> OC, tome 14, p. 134-140.

<sup>iv</sup> Ce récit a d'abord paru en revue sous le titre *Furyoki* 俘虜記 (Chronique d'un prisonnier de guerre) en 1948. En 1952, ce titre a été donné à un livre rassemblant douze récits d'Ôoka sur sa captivité : le *Furyoki* originel, rebaptisé *Tsukamaru made*, est devenu le premier d'entre eux. Il sera désigné par les initiales TM. Toutes les références seront tirées des OC, tome 2, p. 4-40.

- <sup>v</sup> La référence la plus remarquable figure dans le troisième récit de *Furyoki*, intitulé *Takuroban no ame* タクロバンの雨 (La Pluie de Tacloban) ; OC, tome 2, p. 74-76.
- <sup>vi</sup> *La Chartreuse de Parme* sera désignée par les initiales CP. Toutes les références à ce roman seront tirées du tome 2 des *Romans et nouvelles* de Stendhal, « Bibliothèque de la Pléiade », Editions Gallimard, 1948.
- <sup>vii</sup> CP, p. 72-73.
- <sup>viii</sup> TM, p. 19.
- <sup>ix</sup> TM, p. 20.
- <sup>x</sup> TM, p. 19.
- <sup>xi</sup> La citation est tirée d'*Oboegaki* 覚書 (Memento), dans OC, tome 20, p. 662.
- <sup>xii</sup> Ces formules sont tirées de *Parumu no sôin wo yomu* (op. cit.), p. 758. Ôoka évoque aussi la « progression épique » du récit de la bataille dans *Kaiyaku ni tsuite* (op. cit.), p. 696.
- <sup>xiii</sup> *Parumu no sôin* パルムの僧院 (La Chartreuse de Parme), OC, tome 20, p. 762.
- <sup>xiv</sup> Ibid.
- <sup>xv</sup> TM, p. 22-24.
- <sup>xvi</sup> *Parumu no sôin ni kandô* 『パルムの僧院』に感動 (Emu par *La Chartreuse de Parme*), OC, tome 20, p. 830.
- <sup>xvii</sup> TM, p. 20.
- <sup>xviii</sup> TM, p. 22.
- <sup>xix</sup> TM, p. 23, 24 et 25.
- <sup>xx</sup> Balzac, *Ecrits sur le roman*, Le Livre de Poche, 2000, p. 195-196.
- <sup>xxi</sup> Cette traduction figure sous le titre *Sutandâru ron* スタンダール論 (Sur Stendhal), dans OC, tome 1, p. 721-775.
- <sup>xxii</sup> *Futatabi parumu no sôin ni tsuite* 再び『パルムの僧院』について (De nouveau à propos de *La Chartreuse de Parme*), OC, tome 20, p. 713.
- <sup>xxiii</sup> TM, p. 22.
- <sup>xxiv</sup> TM, p. 21.
- <sup>xxv</sup> TM, p. 21.
- <sup>xxvi</sup> « Puisque ce valet de chambre tenait votre vie entre ses mains, vous aviez le droit de prendre la sienne », dit exactement Mosca. CP, p. 185.
- <sup>xxvii</sup> CP, p. 181-183.