

**« Entre tradition et modernité ». L'orientalisme dans la littérature francophone  
contemporaine : un regard particulier sur le Japon et ses représentations**

**Mounira Khoris**

Une thèse soumise à l'Université d'Ottawa dans le cadre des exigences  
du programme de  
Maîtrise en lettres françaises

Département de français  
Faculté des arts  
Université d'Ottawa

© Mounira Khoris, Ottawa, Canada, 2025

## Table des matières

Résumé .....	iii
Liste des abréviations .....	iv
Remerciements .....	v
Introduction .....	1
L'orientalisme : du courant artistique à l'essai de Saïd .....	2
Japonisme, postjaponisme et néojaponisme .....	5
Problématique et objectif de recherche .....	8
Corpus à l'étude.....	10
Organisation de la thèse.....	14
Chapitre 1 : Mise en place d'une altérité japonisante.....	16
L'incontournable esthétisme japonais .....	18
Un territoire à l'apparence sublimée .....	23
Remise en question et critique de l'esthéticentrisme.....	26
L'hétérolinguisme franco-japonais .....	29
Conclusion.....	43
Chapitre 2 : Clichés et stéréotypes nippophobes et nippophiles .....	46
Le stéréotype nippophobe de la violence .....	50
La violence par domination .....	52
La violence par cruauté .....	59
Le stéréotype nippophobe de l'incompréhension.....	64
L'expressivité japonaise .....	65
La photographie.....	68
Le stéréotype nippophile de la spiritualité.....	72
Conclusion.....	79
Chapitre 3 : Un regard tourné vers le passé.....	81
Démarche créative ancrée dans le souvenir.....	82
Prédilection pour la tradition et rejet de la modernité .....	86
Américanisation du Japon .....	90
Attachement à la littérature classique japonaise.....	94
Conclusion.....	103
Conclusion générale .....	105
Bibliographie .....	112

## Résumé

L'orientalisme est un sujet qui a beaucoup été étudié, en particulier à la fin du XX<sup>e</sup> siècle avec la nouvelle perspective ajoutée par les travaux de Saïd. Cependant, les recherches à ce sujet ont souvent été circonscrites au Moyen-Orient sans toujours s'étendre de manière aussi approfondie à d'autres régions d'Asie, comme le Japon. Cette recherche s'intéresse ainsi à la manière dont l'archipel est représenté dans la littérature francophone contemporaine, à travers le prisme de l'orientalisme. À partir de l'analyse d'un corpus de cinq œuvres contemporaines centrées sur l'archipel : *Sarinagara* de Philippe Forest, *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière, *La Nostalgie heureuse* d'Amélie Nothomb, *Mes années japonaises* de René de Ceccatty, et *Tout est Ori* de Paul Serge Forest, il s'agira de déterminer si les représentations actuelles du Japon reconduisent certaines représentations héritées de l'imaginaire orientaliste ou si, au contraire, elles participent à les remettre en question.

Cette thèse se concentre sur trois éléments principaux relevés au sein des œuvres : la persistance d'une esthétisation du Japon souvent héritée du japonisme, la mobilisation de stéréotypes nippophobes et nippophiles, et enfin une affinité marquée pour le passé et la tradition. Cette exploration thématique révélera la nature ambivalente des différentes représentations du Japon en constante évolution.

# Liste des abréviations

Sarinagara : *SAR*

*Mes années japonaises* : *MAJ*

*Je suis un écrivain Japonais* : *JSUÉJ*

*La Nostalgie heureuse* : *LNH*

*Tout est Ori* : *TEO*

# Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à ma directrice de thèse, Geneviève Boucher, pour sa bienveillance, son soutien constant et ses précieux conseils tout au long de l'élaboration et de la rédaction de ce travail. Chacune de nos rencontres dissipait mes inquiétudes et ouvrait de nouvelles perspectives captivantes à explorer.

J'adresse également mes remerciements aux membres de mon comité d'évaluation, Nelson Charest et Bertrand Labasse, pour avoir accepté d'examiner ce travail et pour la richesse de leurs commentaires et de nos échanges. Ma reconnaissance va aussi à la présidente de soutenance Mawy Bouchard, dont la générosité et la confiance m'ont accompagnée, tant dans la soutenance de ce projet que dans les nombreuses expériences professionnelles qui ont jalonné mon parcours universitaire.

Je souhaite remercier l'Université d'Ottawa de m'avoir accueillie et formée au cours de ces dernières années. Le soutien financier, les bourses, et les marques de reconnaissance de la Faculté des arts ainsi que du Département de français m'ont permis d'entreprendre mon baccalauréat et ma maîtrise dans les meilleures conditions possibles.

Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) pour l'octroi de la bourse d'études supérieures du Canada au niveau de la maîtrise (BESCM), ainsi que les généreux donateurs de la bourse François-et-Yvan-Lepage dont le soutien m'a été précieux.

Enfin, un ultime remerciement s'adresse à mes amis, à ma famille, ainsi qu'au soleil de mes jours, pour leur présence indéfectible, leur patience infinie et tout l'amour qu'ils m'ont témoigné tout au long de cette entreprise éprouvante.

# Introduction

« Si l'on veut me séparer du Japon que ce soit avec une poussière d'or. »

Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, 1965

Le Japon, pays du Soleil levant. À la simple évocation de l'archipel, une multitude d'images se bousculent dans l'imaginaire occidental : temples millénaires, jardins zen, estampes colorées, technologies de pointe et traditions ancestrales, sans oublier une culture populaire foisonnante et exubérante. Autant de représentations et de tableaux dignes de cartes postales qui témoignent de l'engouement certain que suscite l'archipel de nos jours.

Depuis son ouverture à l'Occident à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, il semblerait que le Japon se soit peu à peu imposé comme une figure d'altérité à la fois fascinante et mystérieuse. Alimentant tout un imaginaire collectif, l'archipel s'est rapidement vu attribuer une forme d'exceptionnalité difficilement comparable. Comme le souligne Philippe Pelletier, le Japon c'est « le comble de la différence<sup>2</sup> », un ailleurs chargé de projections multiples et idéalisées, qui invite au voyage.

Naturellement, cet engouement contagieux n'a pas tardé à se refléter dans plusieurs domaines, dont celui de la littérature. De Pierre Loti, à Roland Barthes, nombreux sont les écrivains

---

<sup>1</sup> Bertrand Blancheton, « La restauration Meiji au Japon », dans : *Histoire des faits économiques. De la révolution industrielle à nos jours*, Paris, Dunod, 2022, p. 31.

<sup>2</sup> Philippe Pelletier, *La fascination du Japon*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2018, p. 15.

francophones qui ont tenté de « raconter » ce Japon énigmatique à travers leurs écrits. L'archipel nippon devient alors un miroir où se reflètent les représentations diverses et variées des auteurs à travers le temps.

Mais ce goût prononcé pour l'archipel nippon ne relève pas simplement d'une curiosité passagère ou bien d'un phénomène de mode. Il témoigne en réalité d'un long processus historique de construction de l'altérité, où fascination, idéalisation et méfiance se sont mêlées au fil des siècles pour façonner l'image que nous nous faisons aujourd'hui de ce pays lointain. Afin de mieux comprendre les mécanismes à l'œuvre dans cette construction de l'Autre, et avant d'entrer dans le cœur de notre analyse, il convient de revenir sur deux notions fondamentales : l'orientalisme et le japonisme. Ces concepts, au cœur de notre réflexion, serviront à éclairer les logiques discursives et esthétiques à l'œuvre lorsqu'il est question de représenter le Japon dans notre corpus francophone contemporain.

## L'orientalisme : du courant artistique à l'essai de Saïd

L'orientalisme est un terme dont la signification s'est enrichie et complexifiée au fil du temps. À ses balbutiements, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il renvoie à un mouvement artistique et littéraire qui se caractérise par une fascination pour les cultures de l'Orient, principalement le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord<sup>3</sup>. Cet ailleurs inspire alors de nombreux écrivains et peintres occidentaux, tels que Victor Hugo et Delacroix qui, à travers leurs œuvres, projettent une vision idéalisée et exotique

---

<sup>3</sup> Marc Kober, « Pourquoi l'orientalisme d'Edward W. Saïd n'est-il pas un japonisme ? », *S. & R.*, 37, 2014, p. 92.

de ces contrées lointaines<sup>4</sup>. Au-delà des frontières et des zones géographiques, c'est véritablement le monde arabo-musulman qui apparaît alors « pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale<sup>5</sup> ». Les peintres cherchent à en saisir l'exotisme en créant des œuvres volontairement voluptueuses, riches et envoûtantes, à l'image du *Bain turc* de Jean-Auguste-Dominique Ingres, et les textes incitent les lecteurs au voyage tout en permettant au public occidental de découvrir des terres inédites dont la singularité éveille la curiosité.

Cependant, cette fascination artistique et littéraire n'est pas sans limite : elle repose souvent sur des stéréotypes qui simplifient et déforment les cultures orientales pour les rendre conformes aux attentes et aux désirs occidentaux. C'est précisément cette dynamique que les critiques modernes commencent à questionner à partir des années 1970, notamment avec la publication des travaux d'Edward Saïd, qui cherche alors à réévaluer la relation entre l'Occident et l'Orient.

Dans son essai intitulé *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, l'auteur affirme que l'orientalisme n'est pas simplement une expression artistique ou littéraire, mais une structure de pouvoir qui justifie la domination de l'Orient par l'Occident<sup>6</sup>. L'Orient serait ainsi façonné par le discours occidental comme un Autre<sup>7</sup> exotique, mystique et figé dans le temps, qui contraste avec un Occident perçu comme rationnel, moderne et évolutif<sup>8</sup>. Loin d'être une simple curiosité

---

<sup>4</sup> Daniel-Henri Pageaux et Christine Peltre, « Orientalisme », dans : *Encyclopædia Universalis* : <https://www-universalis-edu-com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/orientalisme-art-et-litterature/>

<sup>5</sup> Victor Hugo, *Les Orientales – Les feuilles d'automne*, Paris, Éditions Livre de poche, 2000 [1829], p. 49.

<sup>6</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005 [1978], p. 18.

<sup>7</sup> Dans le texte original *Orientalism*, Edward Saïd utilise souvent l'expression « the Other » afin de désigner plus largement les pays d'Orient. Cette particularité a été retranscrite en français en attribuant un A majuscule au terme « Autre ».

<sup>8</sup> Edward Saïd *op. cit.*, p. 25.

culturelle, l'orientalisme constitue alors un ensemble de représentations stéréotypées, forgées et consolidées par des relations de pouvoir inégalitaires, dans lesquelles l'Occident domine symboliquement et politiquement l'Orient et impose une vision réductrice de « l'Autre oriental qui serait ainsi construit en termes de “déficit”, une infériorité qui appellerait la prise de pouvoir, l'invasion, la mise en place de la colonie ou de l'empire<sup>9</sup> ». En conceptualisant l'orientalisme de cette manière, Saïd soutient que les représentations de l'Orient des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ne sont jamais neutres, mais impliquent des dynamiques complexes de pouvoir et de domination, profondément ancrées dans l'histoire coloniale<sup>10</sup>.

Dès sa publication, la thèse de Saïd suscite un intérêt général de par sa nature novatrice et ses implications. Elle met en évidence les liens complexes entre savoir et pouvoir, montrant que les discours académiques, littéraires et artistiques occidentaux sur l'Orient peuvent être imprégnés de préjugés et d'idéologies impérialistes<sup>11</sup>. Toutefois, il est nécessaire de noter que *L'Orientalisme* a également fait l'objet de nombreuses polémiques. La prise de position de l'auteur, jugée anti-occidentale par certains, constitue la critique la plus récurrente à l'endroit de son œuvre. Ces nombreuses accusations le poussent même à rédiger et à ajouter une postface en 1994<sup>12</sup> dans laquelle il s'efforce de démentir un quelconque anti-occidentalisme. Pour lui, il n'est pas question d'une simple opposition de catégories (Orient contre Occident), mais plutôt de l'élaboration du postulat selon lequel « le développement et le maintien de toute culture requièrent l'existence d'une

---

<sup>9</sup> Marc Kober, *op. cit.*, p. 92.

<sup>10</sup> Edward Saïd, *op. cit.*, p. 26.

<sup>11</sup> Monia Ayachi, *L'orientalisme : théorie de l'invention de l'Occident et stratagème de l'éclipse de l'Orient*, [Thèse de maîtrise en sociologie], Montréal, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 1.

<sup>12</sup> Edward Saïd, *op. cit.*, p. 357.

autre culture, différente, en compétition avec un *alter ego*<sup>13</sup>». Il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans la préface de l'édition française rédigée par Tzvetan Todorov, c'est cette vision qui est mise en avant lorsqu'il est affirmé que l'orientalisme est avant tout l'étude d'« [u]n discours propre en fait à toute société, mais dont les formes permettent de caractériser une civilisation : le discours qu'elle tient sur l'autre<sup>14</sup> ».

Ainsi, l'orientalisme a évolué au travers des siècles d'un courant esthétique à une notion plus critique qui interroge les rapports de pouvoir sous-jacents aux représentations culturelles. Bien que la démarche saïdienne ne fasse pas l'unanimité, elle met en lumière des dynamiques discursives, sociales et idéologiques qui dépassent le simple cadre de l'écrit. De nos jours, le terme invite non seulement à une réflexion sur la manière dont l'Occident perçoit l'Orient, mais aussi à une critique plus large des mécanismes par lesquels est construite l'image de cultures considérées comme Autres.

## Japonisme, postjaponisme et néojaponisme

Le Japon, tout comme la grande majorité des pays de l'Extrême-Orient, n'est que très peu mentionné dans les travaux de Saïd. Il faut dire que dans *L'Orientalisme* l'accent est presque exclusivement mis sur le Moyen-Orient et le monde musulman, ce qui découle principalement de l'empreinte historique laissée par les interactions coloniales entre l'Europe et ces régions.

---

<sup>13</sup> Edward Saïd, *op. cit.* p. 358.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 7.

Cependant, cela n'exclut pas l'existence d'un orientalisme transposé au contexte japonais, bien que ce dernier ait pris une forme distincte.

C'est en 1873 que le mot « japonisme » est utilisé pour la première fois par le critique d'art Philippe Burty<sup>15</sup>. Ce terme, popularisé en France à la suite de l'ouverture du Japon au commerce international et aux échanges culturels dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, fait référence à une vague d'admiration pour l'art, la culture et surtout l'esthétique japonaise qui rapidement fascine la classe bourgeoise européenne ainsi que de nombreux artistes occidentaux. Tout comme l'orientalisme artistique et littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, ce japonisme naissant s'attache à dépeindre le Japon comme une culture singulière et ésotérique, souvent à travers, une vision fantasmée et des tableaux exotiques. Conformément à l'idéologie dominante de l'époque, l'Autre japonais y est présenté comme inférieur, une posture qui, malgré l'admiration qu'elle manifeste, reste enracinée dans une tradition orientaliste « profondément marquée par une idéologie impérialiste<sup>17</sup> ».

À partir de 1905, de nombreux intellectuels japonais sont envoyés en Europe, favorisant ainsi les échanges culturels et contribuant, quoique lentement, à une ouverture de l'Europe à l'Autre japonais<sup>18</sup>. C'est à cette période que la littérature francophone commence à être influencée par le Japon : Paul-Louis Couchoud introduit le haïku dans l'Hexagone, tandis que des auteurs comme Paul Claudel et Marcel Proust s'inspirent de l'esthétique et de la pensée japonaises<sup>19</sup>. Ce

---

<sup>15</sup> Marc Kober, *op. cit.* p. 98.

<sup>16</sup> Fabien Arribert-Narce, « Images du Japon dans la littérature française (1970-2015) : un goût pour le quotidien », *Contemporary French and Francophone Studies*, 21(1), 2017, p. 109.

<sup>17</sup> Chris Reynolds-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 9.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 29.

mouvement que l'on qualifie de « postjaponisme<sup>20</sup> » marque un approfondissement dans la compréhension du Japon, tant du point de vue linguistique (avec la multiplication des traductions) que littéraire. Toutefois, cet intérêt encore largement centré sur un Japon esthétisé décline rapidement à partir des années 1930, avec la montée des tensions internationales et l'entrée dans la Seconde Guerre mondiale.

Alors que ce conflit avait « rompu la fascination occidentale [...] pour le Japon<sup>21</sup> », les liens culturels se renouent progressivement dans l'après-guerre, marquant le début d'une nouvelle dynamique. Le japonisme esthétique cède peu à peu le pas à une nouvelle forme qui se veut plus actuelle, et que Chris Reynolds-Chikuma intitule « néojaponisme<sup>22</sup> ». Contrairement à l'orientalisme traditionnel qui impose la vision d'un Orient figé et primitif, le néo-japonisme se veut initiateur d'un réel renouvellement. Tout d'abord, la représentation du Japon s'approfondit et touche une multitude de domaines comme la littérature, le cinéma, mais aussi des pratiques culturelles et des arts plus diversifiés comme les arts martiaux, l'origami ou encore la cuisine japonaise<sup>23</sup>.

La parution en 1970 de *L'Empire des signes* de Roland Barthes constitue une étape majeure de ce courant. L'ouvrage illustre alors les ambitions principales du néojaponisme qui cherche à présenter « l'étrange familiarité du quotidien japonais<sup>24</sup> » aux lecteurs occidentaux. Cette démarche

---

<sup>20</sup> Chris Reynolds-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 24.

<sup>21</sup> Emmanuel Lozerand, « Un néo-japonisme d'après-guerre. Jean-Jacques Origas en son temps. », *Etudes japonaises*, 2, 2024, p. 3.

<sup>22</sup> Chris Reynolds-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 44.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>24</sup> Denis Taillandier, Aurélie Briquet, « Néojaponisme et renouveau des relations culturelles France-Japon, *Alternative francophone*, 2(9), 2021, p. 2.

d'approfondissement des connaissances de l'Autre laisse entrevoir la possibilité de surmonter le simple esthétisme artistique et visuel qui jusqu'alors était de rigueur.

## Problématique et objectif de recherche

La considération de « nouveaux » domaines culturels propre au néojaponisme n'a fait en réalité qu'estomper la présence d'un orientalisme sous-jacent sans jamais en effacer totalement l'empreinte. En effet, bien souvent, les mêmes dynamiques de fascination et d'altérité perdurent, et les auteurs et artistes projettent sur l'archipel des valeurs et des caractéristiques qui servent leurs propres aspirations culturelles et esthétiques. C'est cet « esthéticisme<sup>25</sup> » tenace qui participe encore aujourd'hui à perpétuer cette image d'un Japon qui est souvent vu comme un remède à l'aliénation moderne de l'Occident, un lieu hors du temps où la nature, la tradition et la spiritualité auraient été préservées. Un Japon qui, comme l'affirme Michaël Ferrier, est souvent représenté sous l'éternel paradoxe de la tradition et de la modernité :

La caractéristique constante de la représentation du Japon est que l'archipel est doté d'une sorte d'homogénéité native ; bien que parfois contradictoire, elle parvient toujours à aboutir à une harmonie quasi miraculeuse, dont l'un des stéréotypes les plus frappants est la façon dont il est présenté comme « un mystérieux mélange de tradition et de modernité »<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Chris Reys-Chikuma, « *Le Japon depuis la France* de M. Butor. Un texte néo-japoniste tendu entre hypertexte et orientalisme », *French Forum*, 28(3), 2003, p. 103.

<sup>26</sup> Michael Ferrier, « France-Japan : The Coral Writers (From stereotype to prototype, in favor of rethinking a critical approach to Japan) » (traduit par Richard Philcox), *Contemporary French and Francophone Studies*, 21(1), 2017, p. 10. Traduction libre. Version originale : *I shall get directly to the point: the main difficulty today to come to a more discriminating and subtle approach to Japan seems to me to be the persistence and unfortunately the predominance in France and elsewhere of a traditionally uniform representation of Japanese society as if it were composed along the lines of a conscientious conglomeration made up of complementary particles. The constant characteristic in the representation of Japan is that the Archipelago is endowed with a sort of native homogeneity; although sometimes contradictory, it always manages to result in a virtually miraculous harmony, one of the most striking stereotypes of which is the way it is presented as "a mysterious blend of tradition and modernity"*.

C'est précisément ce paradoxe, relayé par les médias, les documentaires, et les campagnes touristiques, qui constitue le point de départ de notre réflexion. Aujourd'hui, dans un contexte de mondialisation où les frontières culturelles deviennent de plus en plus poreuses<sup>27</sup>, le Japon continue d'occuper une place singulière dans l'imaginaire occidental. Qu'il soit perçu comme un modèle esthétique ou bien un refuge spirituel, il apparaît souvent comme un miroir dans lequel les auteurs occidentaux viennent réfléchir leurs propres préoccupations existentielles<sup>28</sup>.

À partir de ce constat, cette thèse se donne pour objectif d'examiner comment le Japon est représenté dans un corpus d'œuvres francophones contemporaines. Il s'agira d'étudier la manière selon laquelle la littérature actuelle met en scène l'archipel Japon et de déterminer dans quelle mesure ces représentations participent à la reconduction, à la remise en question ou à la réinvention des paradigmes orientalistes évoqués précédemment.

Nous nous attacherons ainsi à analyser les caractéristiques textuelles et contextuelles propres aux dynamiques orientalistes. Trois axes principaux guideront notre réflexion : la manière dont l'altérité japonisante est construite, les stéréotypes et clichés mobilisés dans les représentations, ainsi que le rapport que les auteurs entretiennent avec un passé japonais souvent idéalisé.

Nous formulons l'hypothèse que depuis l'émergence du courant néojaponiste à la suite de la Seconde Guerre mondiale, la représentation du Japon dans la littérature francophone s'est transformée et enrichie. L'image figée d'un Japon orientalisé, spirituel et hors du temps tend à être

---

<sup>27</sup> Danic Parenteau, « Diversité culturelle et mondialisation », *Politique et Sociétés*, 26(1), 2007, p. 133.

<sup>28</sup> Michael Ferrier, *op. cit.*, p. 11.

revisitée, voire critiquée, mais certaines structures esthétiques et stéréotypées persistent, portées principalement par leur pouvoir fortement évocateur.

## Corpus à l'étude

Le corpus retenu pour cette étude réunit cinq œuvres d'auteurs francophones contemporains, publiées au XXI<sup>e</sup> siècle, qui abordent chacune à leur manière la représentation du Japon. Il s'agit de : *Sarinagara* de Philippe Forest, *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière, *La Nostalgie heureuse* d'Amélie Nothomb, *Mes années japonaises* de René de Ceccatty, et *Tout est Ori* de Paul Serge Forest.

Ces œuvres très diverses, mêlant essai romancé, récit autobiographique, autofiction et fiction, convoquent la figure du Japon de façons variées, multipliant ainsi les points de vue et les représentations et donnant un aperçu assez large de ce qui est disponible en littérature lorsqu'il est question de convoquer l'archipel. Pour certains de ces textes, le récit s'ancre directement dans l'expérience personnelle des écrivains et se déroule au Japon (*Sarinagara*, *La Nostalgie heureuse*, *Mes années japonaises*). Pour d'autres, le Japon occupe une place centrale à travers des personnages japonais et un intérêt prononcé pour l'archipel et sa culture (*Je suis un écrivain japonais*, *Tout est Ori*).

Dans *Sarinagara* (2004), Philippe Forest replonge dans le souvenir de son séjour au Japon, effectué après le décès de sa fille. La singularité de ce récit réside dans sa forme hybride, oscillant entre essai, et autobiographie. Au fil des pages, l'auteur mêle le récit de son expérience personnelle en tant que voyageur à une réflexion plus large sur trois figures emblématiques de la culture japonaise : le poète Kobayashi Issa, l'écrivain Natsume Sôseki et le photographe Yamahata Yosuke. En convoquant ces figures, Forest met en lumière un Japon à la fois poétique, et ancré dans le passé,

qui attise sa curiosité. Par ailleurs, en raison de la quête existentielle que l'écrivain entreprend à travers « cette fuite » à l'autre bout du monde, le Japon prend pour Forest une dimension spirituelle où la douleur du deuil peut être dépassée. Le texte brouille ainsi délibérément les frontières entre passé et présent, entre réalité et souvenir, et c'est précisément ce mélange entre historicité objective et démarche profondément personnelle qui rend cette œuvre, ainsi que le Japon qu'elle met en scène, particulièrement pertinente pour notre analyse.

Auteure belge ayant vécue sa petite enfance à Osaka, Amélie Nothomb a souvent situé ses récits dans le pays qui l'a vue grandir. Parmi ses œuvres les plus marquantes figure *Stupeur et Tremblements* qui, dès sa parution en 1999, fut l'objet d'un certain intérêt ainsi que de nombreuses analyses. Ce roman autofictif se penche principalement sur les rapports hiérarchiques inégalitaires au sein d'une entreprise japonaise. Nous aurions pu tout à fait inclure ce roman dans notre corpus mais nous avons préféré nous intéresser à une œuvre moins étudiée et plus récente : *La Nostalgie heureuse* (2013). Dans ce texte autofictif<sup>29</sup>, Nothomb entreprend un retour sur les lieux de son enfance. Imprégnées d'une nostalgie profonde, les descriptions qu'elle propose sont souvent très esthétiques et idylliques. Le Japon qu'elle évoque prend dès lors la forme d'un lieu merveilleux, intimement lié à son passé. Curieusement, cette vision du Japon fait l'objet de critiques récurrentes, tant de la part du lectorat que d'autres écrivains qui la jugent trop stéréotypée ou même naïve.

---

<sup>29</sup> Il est difficile d'affirmer avec certitude que *La nostalgie heureuse* est une œuvre purement autobiographique dans la mesure où Nothomb laisse volontairement planer le doute à ce sujet. Les instances narratives, auteure, narratrice et protagoniste sont volontairement brouillées, ce qui résulte en une sorte d'entre-deux entre réalité et fiction. Néanmoins, il est indéniable que Nothomb puise dans son expérience personnelle pour ce qui est de la trame principale de son roman et du parcours de sa protagoniste qui s'appelle d'ailleurs Amélie. Le documentaire réalisé par France télévision qu'elle tourne dans le roman existe d'ailleurs réellement sous le titre d'*Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux*. Voilà pourquoi, par souci de clarté, nous considérerons dans ce travail qu'Amélie Nothomb est à la fois auteure, narratrice et protagoniste de son œuvre.

L'inclusion de cette œuvre à notre corpus semblait dès lors tout indiquée afin de témoigner de cette possible représentation idyllique et stéréotypée de l'archipel.

Dans *Je suis un écrivain japonais* (2008), Dany Laferrière, adopte une posture ironique en affirmant être un écrivain japonais. À travers cette déclaration, l'auteur joue avec les stéréotypes associés à la culture japonaise, qu'il met souvent en scène avec humour dans le récit. Ce dernier s'intéresse notamment à l'esthétique japonaise à travers l'étude de Matsuo Bashô et de ses poèmes, tout en mettant en scène plusieurs personnages japonais qui se comportent souvent de manière décalée et excentrique. Le ton humoristique plébiscité par l'écrivain permet non seulement de questionner les constructions identitaires, mais aussi d'interroger les rapports de pouvoir et les représentations qui entourent la relation entre l'Orient et l'Occident. Cette approche ludique fait de l'œuvre de Laferrière un objet particulièrement intéressant dans le cadre de notre recherche.

*Mes années japonaises* (2021) de René de Ceccatty, prend la forme d'un récit autobiographique dans lequel l'auteur retrace ses multiples séjours au Japon, répartis sur plusieurs décennies. À travers le regard d'un traducteur extrêmement familier avec la culture japonaise, sa langue et son système d'écriture, Ceccatty brosse le portrait d'un pays en constante mutation. Son expérience professionnelle ainsi que sa connaissance approfondie de la littérature japonaise classique et contemporaine lui permettent de porter un regard nuancé, souvent critique, sur les représentations idéalisées du Japon que l'on retrouve dans d'autres œuvres.

Enfin, dans *Tout est Ori* de Paul Serge Forest, c'est à travers la figure de l'antagoniste japonais Mori Ishikawa que se cristallisent les tensions culturelles entre Orient et Occident. Inséré dans un contexte québécois, ce personnage énigmatique incarne une série de stéréotypes issus de l'imaginaire occidental du siècle dernier. Distant, poli, impénétrable, mais aussi froidement calculateur, il parvient peu à peu à séduire la protagoniste et à asseoir son autorité sur la région.

Cette figure du « vilain venu d'ailleurs » constitue un exemple des mécanismes orientalistes encore à l'œuvre dans la littérature actuelle, et permet d'analyser la persistance de certaines représentations stéréotypées dans l'imaginaire francophone.

En ce qui concerne les sources critiques, deux travaux portant sur la représentation du Japon dans la littérature francophone occupent une place centrale dans notre réflexion : *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme* de Chris Reynolds-Chikuma, et *La représentation du Japon dans les écrits francophones contemporains* de Sabine Kraenker.

Le texte de Chris Reynolds-Chikuma, publié en 2005, s'inscrit dans une démarche idéologique étroitement liée aux problématiques que nous abordons. Dans cet essai, l'auteur cherche à montrer qu'il est possible de représenter le Japon différemment, sans nécessairement céder aux idéologies dominantes occidentales. En citant les travaux d'Edward Saïd, Reynolds-Chikuma met en lumière les mécanismes propres à l'orientalisme, et comment ils peuvent être retranscrits dans un contexte japoniste. Cet essai constitue une ressource précieuse, notamment pour articuler les notions d'orientalisme et de japonisme et pour analyser les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans les textes à l'étude.

Pour ce qui est du texte de Sabine Kraenker publié en 2022, il est extrêmement intéressant, car il analyse plusieurs romans francophones contemporains portant sur le Japon. L'auteure y aborde des notions clés telles que l'exotisme ou la représentation de l'altérité, en s'appuyant sur un corpus varié qui inclut aussi bien des romans que des guides touristiques ou des bandes dessinées. Cet essai se concentre moins sur l'idéologie, mais il met tout de même en lumière des thématiques récurrentes dans les œuvres francophones contemporaines comme la catastrophe de Fukushima.

## Organisation de la thèse

Cette thèse s'articule en trois chapitres principaux, chacun abordant un aspect spécifique de la représentation du Japon dans les œuvres de notre corpus, toujours en faisant des liens avec les notions d'orientalisme et de japonisme.

Le premier chapitre, intitulé « Mise en place d'une altérité japonisante », examine les procédés par lesquels le Japon est représenté en tant qu'espace « Autre » dans notre corpus. Le chapitre s'ouvre sur l'étude de l'esthétisation récurrente de l'archipel et la manière dont cette démarche contribue à figer le Japon dans une image idéalisée, sans prendre en compte les préoccupations actuelles du pays. Une attention particulière est portée à la représentation des lieux, souvent sublimés, ainsi qu'à l'adoption de la langue japonaise et de son insertion dans les textes. Ce chapitre interroge notamment les limites de cette vision esthétisante, en examinant les critiques internes formulées par certains écrivains de notre corpus.

Le deuxième chapitre, « Clichés et stéréotypes nippophobes et nippophiles », se concentre sur les représentations stéréotypées du Japon qui traversent les œuvres de notre corpus. Le chapitre se concentre essentiellement sur trois stéréotypes fréquemment associés au Japon et à son peuple : la violence, l'incompréhension et enfin la spiritualité. Ces stéréotypes, tantôt nippophobes, tantôt nippophiles, permettent de dégager des schémas discursifs récurrents qui traduisent certaines dynamiques idéologiques sous-jacentes. Ce chapitre interroge ainsi la persistance d'un imaginaire orientaliste, tout en examinant la manière dont certains auteurs s'approprient ou détournent ces représentations.

Le troisième chapitre, intitulé « Un regard tourné vers le passé », examine la manière dont le Japon est mobilisé pour nourrir une réflexion sur le passé et la mémoire. Ce dernier chapitre met

en lumière la démarche créative d'auteurs qui inscrivent leur récit dans un ancrage mémoriel, souvent lié à des souvenirs personnels de voyage. Ce chapitre explore également l'attrait marqué pour les formes littéraires traditionnelles ainsi que le rejet de la modernité, fréquemment associée à une américanisation perçue comme menaçante pour l'identité culturelle japonaise.

# Chapitre 1 : Mise en place d'une altérité japonisante

Dans sa conception la plus fondamentale, l'altérité désigne ce qui est différent de soi, ce qui incarne l'autre dans sa singularité. Elle repose ainsi sur une relation interpersonnelle et n'existe pas comme essence dans la mesure où « [p]ersonne n'est intrinsèquement autre, il ne l'est que parce qu'il n'est pas [soi]<sup>30</sup> ». Cette construction de l'autre, émanant nécessairement d'une ipséité, implique conséquemment une certaine dynamique de catégorisation entre Nous et les Autres.

En littérature, l'étude de la représentation de cet Autre est connue sous le nom d'imagologie. Il s'agit d'une démarche fondamentalement pluridisciplinaire dans la mesure où imaginer une culture, une société ou un individu étrangers à soi dépasse le cadre de la littérature et s'inscrit « à mi-chemin entre l'histoire littéraire, l'histoire politique et la psychologie des peuples<sup>31</sup> ». Ce n'est qu'en combinant la littérature à ces différents domaines d'étude qu'il est possible de construire et d'analyser l'image d'un Autre qui est totalement étranger à l'auteur, ou du moins à l'individu regardant<sup>32</sup>. Cependant, il n'est pas question en imagologie de créer une image littéraire absolument juste et réaliste. Après tout, l'Autre décrit dans les textes n'est qu'une représentation et en tant que telle, il n'est pas réel. Ce qui importe véritablement, ce sont les schémas préexistants au sein de la culture regardante qui construisent cette image de l'Autre<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Tzvetan Todorov, *Nous et les Autres*, Paris, Seuil, 1992, p. 297.

<sup>31</sup> Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, p. 38.

<sup>32</sup> Sabine Kraenker, *La représentation du Japon dans les écrits francophones contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 27.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 29.

D'après Roland Barthes, qui s'appuie ici sur les principes de l'ancienne rhétorique, il existerait deux manières de représenter l'Autre. Tout d'abord, la figuration paradoxale, qui met en lumière les différences entre les individus afin de valoriser les spécificités de chacun, tout en incitant à remettre en question l'unicité de sa propre personne, société ou culture<sup>34</sup>. Cette approche repose essentiellement sur la richesse et les bénéfices qu'apporte le contact avec l'Autre. En opposition avec cette figuration paradoxale, la figuration endoxale renforce les opinions généralement admises par la *Doxa*, « l'opinion courante, le sens répété<sup>35</sup> ». Il s'agit alors de représenter l'Autre en s'appuyant sur des stéréotypes ou clichés propres à la *doxa* en place. Ces stéréotypes peuvent contribuer à présenter l'Autre comme supérieur, ce qui relève alors de la manie, ou, à l'inverse, à le présenter comme inférieur, ce qui s'apparente plutôt à la phobie<sup>36</sup>.

Ces deux modes de représentation dépassent donc la simple distinction entre soi et les Autres<sup>37</sup> et s'inscrivent dans des dynamiques plus complexes impliquant une relation, souvent marquée par des rapports de pouvoir, des projections imaginaires et des tensions entre fascination et rejet<sup>38</sup>. Plus encore, selon la sociologue Christine Delphy, et conformément à la thèse de Saïd, cette altérisation permet la mise en place d'une certaine hiérarchisation dans la mesure où « l'“Un” [...] a le pouvoir de distinguer, de dire qui est qui : qui est “Un”, faisant partie du “Nous”, et qui

---

<sup>34</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 73.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>36</sup> Sabine Kraenker, *op. cit.*, p. 30.

<sup>37</sup> Alain Trouvé, « Problématiques littéraires de l'altérité », dans : *Lecture et altérités*, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2008, p. 7.

<sup>38</sup> Sabine Kraenker, *op. cit.*, p.

est “Autre” et n’en fait pas partie [...]»<sup>39</sup>. À partir du moment où l’Autre est construit, il est de facto considéré comme à part, différent.

Dans le contexte littéraire qui nous intéresse ici, l’altérité s’exprime principalement à travers la façon dont les auteurs construisent et interprètent les figures culturelles, historiques ou sociales « étrangères » dans leurs récits. La représentation de l’Autre se déploie alors selon des dynamiques multiples, oscillant entre idéalisation et stéréotypie.

Afin d’étudier la représentation de l’Autre plus en avant, ce chapitre s’organise autour de deux axes principaux : l’esthétisme japonais et l’hétérolinguisme franco-japonais. À travers l’étude des œuvres appartenant à notre corpus, nous allons analyser la volonté de certains auteurs de dépeindre un Japon souvent idéalisé ou bien perçu comme mystérieux et insaisissable. En s’appuyant sur l’imagologie, cette section interrogera les différentes représentations des personnages japonais ainsi que leur rapport avec les personnages et narrateurs occidentaux. Il s’agira d’identifier si ces œuvres participent à une perpétuation ou à une remise en question des figurations endoxales caractéristiques de l’orientalisme.

## L’incontournable esthétisme japonais

Une des particularités des œuvres appartenant au courant japoniste, c’est qu’elles sont très souvent le produit de l’inclination de leurs auteurs pour le Japon. Il faut dire qu’au cours des dernières années, un engouement sans précédent pour le pays du soleil levant s’est progressivement ancré dans la culture populaire. Que ce soit à travers la spiritualité zen, les arts martiaux, les mangas

---

<sup>39</sup> Christine Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008, p. 19.

ou encore la haute couture, le Japon semble s'imposer comme une source d'inspiration majeure et un objet d'admiration perpétuellement renouvelée<sup>40</sup>. Ce qui explique que de nos jours, de nombreuses œuvres littéraires contemporaines francophones se déroulent au Japon, mettent en scène des personnages japonais ou s'inspirent de formes poétiques japonaises, comme le haïku par exemple. Mais pourquoi cet intérêt si marqué pour le Japon, plutôt que pour d'autres pays ? Afin de répondre à cette question, il convient de se pencher sur l'une des caractéristiques majeures du japonisme, l'esthétisme.

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'esthétisme japonais attise la curiosité des Européens. Les « japonaiseries<sup>41</sup> », comme il était commun de les appeler à l'époque, sont à la mode et la bourgeoisie française se plaît à arborer des kimonos et à se munir d'ombrelles richement décorées<sup>42</sup>. Cette admiration purement esthétique va s'étendre au domaine des arts visuels et inspirer de nombreux peintres tels que Manet, Monet ou encore Van Gogh qui découvrent les estampes d'Hokusai et d'Hiroshige avec une certaine admiration<sup>43</sup>.

Alors que le monde pictural s'intéresse plutôt aux techniques artistiques et de ce fait à un esthétisme purement visuel, la scène théâtrale qui s'intéresse aussi à cette vague japoniste, entreprend de représenter le Japon et les Japonais. Les œuvres résultant de cette démarche sont alors « faites de stéréotypes romantiques, ou bien des satires moquant la mode japonisante, ou bien

---

<sup>40</sup> Philippe Pelletier, *La fascination du Japon. Idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2018, p. 15.

<sup>41</sup> Yvonne Thirion, « Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise », *Cahiers de l'AIEF*, 1961, p. 121.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>43</sup> Sophie Bash, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, LPDR, 2022, p. 53.

des critiques de la modernisation du pays<sup>44</sup>». Des représentations diverses et variées qui restent encore bien loin de la figuration paradoxale de Barthes. Il n'est pas question de se familiariser ou bien de célébrer l'Autre japonais, mais plutôt de mettre en avant une esthétique plaisante et inédite qui outrepassa l'identité japonaise pour plaire à un public européen.

C'est alors qu'en 1905, un événement géopolitique majeur bouleverse la perception jusqu'alors essentiellement exotique et apolitique du Japon. Après une année de conflit armé, le Japon sort victorieux de la guerre russo-japonaise, s'appropriant ainsi plusieurs territoires disputés par les puissances belligérantes<sup>45</sup>. Ce succès retentissant fait l'effet d'un véritable coup de tonnerre : c'est la première fois qu'une nation européenne — et non des moindres, puisqu'il s'agit de l'Empire russe — est vaincue par un pays asiatique. En filigrane, cette défaite symbolise l'échec de la « race blanche » face au « péril jaune »<sup>46</sup>, alimentant ainsi des discours profondément marqués par les préjugés raciaux encore normalisés. En réponse à cette déconvenue, l'opinion publique européenne — et particulièrement française, en raison de l'alliance franco-russe — adopte une posture plus critique envers le courant japoniste. Selon Joey Hendry, le Japon devient alors la cible d'un orientalisme inversé, un phénomène singulier où sa puissance croissante suscite davantage de dérision que d'admiration<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Chris Reys-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 16.

<sup>45</sup> Iwao Seiichi et al., « 148. Nichi-Ro sensō », dans : *Dictionnaire historique du Japon*, volume 15, 1989, p. 118.

<sup>46</sup> Kyoko Koma, « Les stéréotypes liés au Japon et leurs fonctions logique, pathétique et éthique dans le discours sur les couturiers japonais des médias français », *AOV*, 6(2), 2005, p. 28. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le péril jaune fait allusion à la menace d'invasion de l'Occident par les pays d'Extrême-Orient, principalement la Chine et le Japon.

<sup>47</sup> Chris Reys-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 17.

Outre sa domination impériale, le Japon connaît une modernisation fulgurante qui le place sur la voie de devenir une grande puissance. Dès lors, l'archipel fait l'objet de représentations contrastées : d'un côté, il est exalté comme une source d'esthétisme, bien que cette vision occulte souvent l'essence même de l'identité japonaise, et de l'autre, il est dénigré, souvent réduit à des stéréotypes qui minimisent sa complexité culturelle et historique. L'Autre Japonais est alors principalement découvert à travers son art et ses codes esthétiques seulement, son identité propre est superflue et n'intéresse pas grand monde ou est même antagonisée.

Ce phénomène, qui privilégie l'esthétisme au détriment de l'identité propre du peuple japonais, s'inscrit dans une logique d'orientalisme et porte le nom d'esthétocentrisme<sup>48</sup>. Ce processus repose sur une relation fondamentalement inégale entre l'individu regardant occidental et l'individu regardé oriental. L'Autre oriental est considéré comme inférieur et les représentations endoxales négatives, conformes aux stéréotypes véhiculés par la *doxa* occidentale de l'époque, renforcent les rapports de pouvoir sous-jacents dans cette dynamique de représentation.

De nos jours, l'inégalité des rapports entre cultures est bien plus complexe et subtile qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Le discours social a évolué, et l'égalité des peuples s'est progressivement imposée comme une valeur fondamentale de nos sociétés. Cependant, il est encore possible d'observer des manifestations d'esthétocentrisme sous diverses formes. Un exemple assez parlant de l'expression

---

<sup>48</sup> Chris Reynolds-Chikuma, « *Le Japon depuis la France* de M. Butor. Un texte néo-japoniste tendu entre hypertexte et orientalisme », *op. cit.*, p. 103

de cet orientalisme insidieux se trouve dans l'échange entre deux écrivains : Kenzaburo Ôe et Claude Simon.

En 1995, Ôe décide de boycotter une conférence en France afin de dénoncer les nombreux essais nucléaires menés par la métropole. Cette prise de position suscite une réaction de Simon, qui adresse alors une lettre à l'écrivain japonais. Dans cette dernière, il justifie la nécessité des essais nucléaires pour la France en évoquant le souvenir encore trop récent de la Seconde Guerre mondiale. Il souligne également le passé impérial du Japon, remettant en question par la même occasion la légitimité de la prise de position d'Ôe face aux atrocités commises par son pays durant ce conflit. Cependant, alors que l'écrivain aborde des enjeux liés au passé impérial du Japon et aux tensions géopolitiques de l'après-guerre froide, il conclut sa lettre en encensant la calligraphie japonaise et en mettant en lumière une vision esthétique qui semble quelque peu déconnectée des enjeux politiques et historiques soulevés :

Je ne me suis rendu qu'à deux reprises au Japon, pour de courts séjours. J'y ai été reçu avec des égards et une générosité joints à une courtoisie que je ne suis pas près d'oublier. Quoique j'y compte aussi quelques sympathies, je connais mal ce pays de vieille culture, mais, plus que tout, chaque fois, j'ai été émerveillé par cette admirable calligraphie qui, même enserrée dans le cadre des publicités lumineuses, déploie cette infinité de signes inventifs, harmonieux, incompréhensibles pour l'étranger et pourtant si « parlants », qui marque pour moi la trace mystérieuse et superbe de l'esprit<sup>49</sup>.

Ainsi, bien que ce ne soit pas le sujet principal de cet échange entre auteurs, Simon ne manque pas de mettre en avant l'esthétique japonaise. Cette approche ne relève certes pas d'un mépris envers le Japon, mais elle tend néanmoins à « placer entre parenthèses le monde "réel" de cette culture de

---

<sup>49</sup> Claude Simon, À Kenzaburô Ôé, *Le Monde*, 21 septembre 1995.

l'Autre<sup>50</sup> » au profit d'une dimension esthétique japonisante. Comme le soulignent Karatani et Kohso : « [...] dans cet amour passionné et ce respect [de la culture japonaise], il y a une certaine mise à l'écart des préoccupations quotidiennes du Japonais lambda qui vit une existence réelle et qui est confronté à des problématiques intellectuelles et éthiques inhérentes à la modernité<sup>51</sup>».

Cette inévitable mise en valeur de l'esthétique est répandue dans de nombreux milieux que ce soit le tourisme, les arts visuels ou bien la littérature. C'est cette pensée esthéticentrisme, contribuant à l'essentialisation du Japon que nous allons nous efforcer d'analyser dans les œuvres de notre corpus.

## Un territoire à l'apparence sublimée

Dans *La nostalgie heureuse*, la narratrice et auteure, Amélie Nothomb, quitte le Japon à l'âge de cinq ans. Naturellement, il ne lui reste de cette époque que quelques souvenirs flous et pour tenter de saisir ce passé qui lui échappe, elle se plaît à reconstituer le Japon de son enfance. C'est ainsi que dès les premières pages du roman, elle met en avant la nature fictionnelle de son récit en énonçant que « Tout ce que l'on aime devient une fiction. La première des miennes fut le Japon. » (*LNH*, p. 7) Le Japon dépeint dans cette œuvre n'a donc pas vocation à être une représentation fidèle, mais relève avant tout de l'imaginaire de l'auteure. Ainsi, Nothomb revendique pleinement un Japon façonné par son expérience et surtout par sa nostalgie d'une enfance perdue<sup>52</sup> :

---

<sup>50</sup> Chris Reys-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 46.

<sup>51</sup> Kojin Karatani, Sabu Kosho, "Uses of Aesthetics: After Orientalism", *Boundary 2*, 25(2), 1998, p. 146. Traduction libre. Version originale : *But in this passionate love and respect there is a certain bracketing of the concerns of pedestrian Japanese, who live their real lives and struggle with intellectual and ethical problems inherent to modernity.*

<sup>52</sup> Chris Reys-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 164.

À cinq ans, à six ans, je me cachais sous la table pour souffrir en paix. Dans cette pénombre, je reconstituais le jardin, la musique de mon éden, et le souvenir devenait plus vrai que le réel. Je pouvais alors pleurer les yeux ouverts, contemplant ce monde perdu [le Japon], que la force de l'hallucination ressuscitait. (*LNH*, p. 21)

Cette déchirure précoce vécue par l'auteure est sans doute l'une des raisons majeures qui la poussent à idéaliser l'archipel, au point de l'élever au rang de « sol sacré » (*LNH*, p. 37). Plus qu'un simple pays, le Japon devient pour Nothomb l'incarnation d'une enfance heureuse à laquelle elle a été arrachée.

Conséquemment, ses descriptions sont empreintes d'un esthétisme exacerbé. La manière dont elle présente Kyoto en est une illustration frappante. Qualifiée de « plus belle ville du monde » (*LNH*, p.71), elle incarne, aux yeux de l'auteure, un véritable idéal esthétique :

La première fois que j'y [Kyoto] suis allée, j'avais quatre ans. Mes parents avaient emmené leurs trois enfants voir le Pavillon d'or. Comme initiation à la beauté, ce n'était pas une demi-mesure. Sans doute est-ce pour cette raison qu'esthétiquement, j'ai tendance à placer la barre trop haut. (*LNH*, p. 74-75)

Il est évident dans ce passage que Kyoto ne se limite pas à une simple ville : elle devient le symbole d'une esthétique parfaite, d'un référentiel inatteignable qui guide et influence le regard de l'auteure sur le reste du monde et l'accompagne au quotidien. Pour Nothomb, cette ville symbolise l'excellence d'une esthétique soignée, où différences époques occupent un seul et même espace :

Kyoto donne une impression de schizophrénie : la juxtaposition des époques y crée d'énormes différences de potentiel sans qu'aucun échange entre elles ne paraisse possible. Imaginez une ville qui soit à la fois aussi mystique et sublime que Pajan, aussi riche et bourgeoise que Bordeaux, aussi technologique et chaotique que Seattle : pour autant qu'une telle mixture soit imaginable, c'est ce qui évoque le mieux Kyoto. (*LNH*, p. 74)

Ainsi, Kyoto s'impose dans l'imaginaire de Nothomb comme un lieu de fascination où se cristallise sa vision idéalisée et fictionnelle du Japon. Cette ville, à la fois intemporelle et en constante transformation, devient un des vecteurs à travers lesquels l'auteure construit et perpétue son rapport au pays de son enfance.

Néanmoins, il semble que cette opposition entre les époques, cette « schizophrénie » kyotoïte soit remise en question par de nombreux auteurs et chercheurs qui soutiennent que la modernité japonaise ne saurait être assimilée à son équivalent occidental dans la mesure où elle a été construite « sur un socle culturel différent<sup>53</sup> ». Ainsi, au Japon, « [l]a modernité n'a pas [...] introduit de hiatus entre les coutumes anciennes et contemporaines : soit les pratiques modernes se nourrissent du passé, soit les plus anciennes se mêlent de modernité<sup>54</sup> ». Dans tous les cas, l'opposition modernité-tradition n'est pas opérante comme en Occident. Ce choc schizophrénique décrit par l'auteure est donc principalement la résultante de son expérience de vie occidentale, bien qu'elle ait vécu dans plusieurs pays d'Asie, dont le Japon.

Plutôt que de s'attarder sur la complexité des dynamiques culturelles japonaises, Nothomb fait le choix éclairé de mettre en avant une esthétique sublimée afin de transmettre efficacement sa vision personnelle de l'archipel et de ses villes. Ce qui explique en grande partie l'usage de descriptifs majoritairement mélioratifs et d'un champ lexical de la beauté et de la transcendance omniprésent :

Les cerisiers du Japon en sont à leurs balbutiements. C'est un moment merveilleux pour renouer avec tant de magnificence. Le réalisateur s'en donne à cœur joie. Je lui sers de prétexte pour filmer des lieux célestes. (*LNH*, p. 75)

Dans cet extrait, la beauté des paysages est amplifiée par l'usage de termes laudatifs tels que « merveilleux », « magnificence » et « célestes », conférant à la scène une dimension presque sacrée. Loin d'une simple retranscription du réel, les descriptions de Nothomb tendent vers une

---

<sup>53</sup> Philippe Pons et Pierre-François Souyri, *Le Japon des Japonais*, Paris, Seuil, 2005, p. 8.

<sup>54</sup> *Idem*.

sublimation du sujet. Kyoto, comme le Japon dans son ensemble, est représenté non seulement comme un espace géographique, mais aussi comme une entité quasi mythique, où chaque élément semble baigné d'une aura de pureté et d'excellence. On peut alors se demander si le Japon ne vient pas combler chez Nothomb un certain désir d'évasion et de divertissement « en lui offrant le paravent de ses chimères<sup>55</sup> ».

## Remise en question et critique de l'esthéticisme

C'est dans cette perspective que certains écrivains, notamment Philippe Forest et René de Ceccatty, dont les œuvres *Sarinaga* et *Mes années japonaises* figurent dans notre corpus, dénoncent l'exotisme excessif de nombreux romans portant sur le Japon. Pour eux, de telles œuvres cloisonnent la réflexion critique en perpétuant une vision exotique et esthétisante d'un Japon fictif<sup>56</sup>. Ainsi, Forest préfère prendre ses distances avec les représentations trop enchanteresses et refuse d'écrire un roman qui ne ferait que recycler des visions éculées du Japon :

Pourtant, je ne voulais pas écrire de roman qui se passerait au Japon – parce que je savais que la formule n'existe pas, que je ne saurais pas en inventer de nouvelle qui permette de faire autre chose que de récupérer les vieilles fables exténuées d'un exotisme convenu. C'est à un tel livre au fond que je pensais tout d'abord : le récit truqué d'une révélation, un conte consolant et finalement mensonger. Mais, depuis, le miroir était tombé. (*SAR*, p. 178-179)

Par cette réflexion, l'écrivain pointe du doigt la répétitivité caractéristique de nombreux romans qui, à l'instar de *La nostalgie heureuse*, cherchent à construire une image du Japon qui corresponde aux attentes des voyageurs occidentaux. Son positionnement sur cette question est clair : il veut se

---

<sup>55</sup> Jean-Marc Moura, *La Littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 28.

<sup>56</sup> Chris Reys-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 33.

dégager de cette vision de l'Autre élevé au rang d'exception. Il en va de même pour René de Ceccatty pour qui « [t]out ce qui rend le Japon exotique [l]e hérisse [...] » (*MAJ*, p. 189).

Ces deux auteurs manifestent une réelle volonté de se détacher des représentations exotiques de l'espace et de l'esthéticisme qui en découle. Il ne s'agit pas ici d'adhérer à la *doxa* selon laquelle le Japon serait un pays unique<sup>57</sup> ni de reproduire ce que Jean-Paul Sartre qualifie de « féeries bourgeoises<sup>58</sup> », ces visions idéalisées où « tous les rêves se rejoignent et se fondent en un désir désespéré d'impossible, où tous les événements de l'existence la plus quotidienne sont vécus comme des symboles [et] où le réel est dévoré par l'imaginaire [...]»<sup>59</sup>. Le Japon décrit dans *Sarinagara* et *Mes années japonaises* se veut ordinaire, dépourvu d'artifice. Plus encore, les deux auteurs aspirent à travers leurs œuvres à dépasser la catégorisation géographique entre « ici » et « là-bas » :

Une seule chose à comprendre, aussi bête qu'une maxime ou un proverbe : là-bas, c'est comme ailleurs et partout, c'est pareil. (*SAR*, p. 180)

Et quand ils parlent d'un ailleurs, même si je comprends qu'il est beau et fondamental que toute culture, toute langue maternelle s'enrichissent en empruntant à un autre monde et en se confrontant à d'autres modèles, je n'accepte, dans mon cas, qu'avec réticence cette idée, car je n'accepte pas non plus celle d'un « ici » qui lui est opposé et donc indissociable. (*MAJ*, p. 199)

Cette volonté de dépasser une opposition jugée réductrice entre « ici » et « ailleurs » traduit non seulement un rejet de l'exotisme mais aussi de l'ethnocentrisme qui peut en résulter. Il s'agit alors d'adopter ce que Todorov appelle l'humanisme critique<sup>60</sup>, une approche qui dépasse la double règle

---

<sup>57</sup> Peter N. Dale, *The myth of Japanese Uniqueness*, London, Routledge, 1986, p. 25.

<sup>58</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 218.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 297.

suivante : la règle d'Hérodote (valorisation du « Nous » et donc du même) et la règle d'Homère (valorisation de l'Autre)<sup>61</sup>. L'enjeu n'est donc pas de privilégier l'ipséité ou l'Autre mais plutôt de les considérer sur un pied d'égalité. En brouillant les pistes entre ici et là-bas, Forest et Ceccatty influencent le rapport à l'altérité qui y est associé. Dans la mesure où « ici » et « ailleurs » se confondent, l'espace généralement attribué à l'Autre devient également un lieu commun aux deux auteurs qui y habitent.

Cet humanisme critique s'explique sans doute par le parcours des écrivains eux-mêmes. Contrairement à Amélie Nothomb, dont la perception du Japon est profondément marquée par les souvenirs d'une enfance expatriée, Forest et Ceccatty ont vécu de nombreuses années au Japon une fois adultes. Leur rapport à l'environnement nippon repose ainsi sur une expérience de vie mûre plutôt que sur une mémoire imprégnée de nostalgie ou d'une idéalisation de l'enfance. Leurs textes ne cherchent pas à recréer un Japon révolu ou subjectif, mais plutôt à retranscrire une réalité ancrée dans l'ordinaire du pays. Une réalité qui pendant plusieurs années a constitué le quotidien des deux écrivains. Cette approche confère à leur écriture une forme d'authenticité et de distance critique qui contraste avec une vision plus intime ou fantasmée du Japon.

Ainsi, pour ce qui a trait à l'esthétisme japonais, deux écoles semblent se distinguer : d'un côté, la démarche d'Amélie Nothomb qui dans *La nostalgie heureuse* revendique une vision sublimée du Japon, façonnée par sa nostalgie et de l'autre, des auteurs comme Philippe Forest et René de Ceccatty, qui rejettent cette « littérature exotique<sup>62</sup> » et cherchent à restituer un Japon

---

<sup>61</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 297-298.

<sup>62</sup> Jean-Marc Moura, *La Littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 25.

ordinaire, affranchi de toute idéalisation. Là où Nothomb fait du Japon un lieu quasi mythique, reflet d'une enfance idéalisée, Forest et Ceccatty adoptent une posture plus distanciée, refusant de figer l'archipel dans une vision enchantée.

## L'hétérolinguisme franco-japonais

Au-delà des descriptions urbaines, l'esthétisme japonais s'exprime également en grande partie par la langue. Qu'il s'agisse de l'emploi de termes japonais ou d'une véritable initiation au système langagier nippon, le japonais côtoie à de nombreuses reprises le français au sein des œuvres de notre corpus. La notion de plurilinguisme textuel<sup>63</sup> semble dès lors incontournable afin de mieux comprendre la démarche des écrivains ainsi que l'effet produit par ce bilinguisme littéraire.

Le plurilinguisme textuel, aussi connu sous le nom d'hétérogénéité langagière<sup>64</sup>, est une approche de plus en plus répandue en littérature. Il faut dire que la mondialisation et les avancées technologiques du XXI<sup>e</sup> siècle ont considérablement facilité les échanges entre pays, notamment en matière de communication interculturelle<sup>65</sup>. Pour Édouard Glissant, ce qui caractérise notre temps, c'est justement cet « imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence de toutes les langues du monde<sup>66</sup> », ce qui fait qu'« [a]ujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son

---

<sup>63</sup> Lise Gauvin, « Introduction : Les langues du roman du plurilinguisme comme stratégie textuelle », dans *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1999, p. 8.

<sup>64</sup> Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classique Garnier, 2019 [1997], p. 10.

<sup>65</sup> Anne-Marie Laulan, « Diversité culturelle et mondialisation », *Hermès*, 80, 2018, p. 169.

<sup>66</sup> Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, 28 (2-3), 1992, p. 12.

processus d'écriture<sup>67</sup> ». Ainsi, l'existence et la reconnaissance d'autres langues, en particulier lorsqu'un récit se déroule à l'étranger, sont de nos jours évidentes, renforçant le recours à l'hétérolinguisme<sup>68</sup> en littérature.

Dans cette dynamique, Dominique Maingueneau distingue deux formes de plurilinguismes : le plurilinguisme externe, et le plurilinguisme interne<sup>69</sup>. Le premier repose sur la relation entre différentes langues au sein d'une œuvre, tandis que le second se concentre essentiellement sur la diversité des registres et des variations linguistiques au sein d'une même langue<sup>70</sup>. Dans le cadre de notre recherche, c'est principalement le plurilinguisme externe qui nous intéresse, en particulier l'hétérolinguisme littéraire franco-japonais.

Le plurilinguisme externe peut être motivé par divers facteurs dépendamment de l'œuvre dans laquelle il apparaît. Il peut d'abord participer à mettre en valeur la composante globale d'un récit<sup>71</sup>. Ainsi, un texte mettant en scène des personnages issus de différents pays ou se déroulant dans différents lieux peut recourir au plurilinguisme textuel afin de souligner cette composante internationale et mouvante. Ce procédé participe, par la même occasion, à renforcer le réalisme<sup>72</sup> de l'œuvre.

---

<sup>67</sup> Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant », *op. cit.*, p. 12.

<sup>68</sup> Théorisé par Rainier Grutman, ce néologisme désigne « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale. » Définition tirée de : Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>69</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 140.

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> Lise Gauvin, « Faits et effet de langue : le réalisme comme désir », dans *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1999, p. 53.

<sup>72</sup> Isabelle Simoes Marques, *op.cit.*, p. 55.

D'un autre côté, il est possible d'intégrer plusieurs langues au sein d'une œuvre dans le but de renforcer le sentiment d'altérité qui en émane. En effet, l'hétérolinguisme repose avant tout sur la rencontre entre plusieurs langues : une langue dite « auctoriale<sup>73</sup> », c'est-à-dire la langue d'expression principale de l'auteur, et une ou plusieurs langues « étrangères », entendues ici comme différentes de cette langue auctoriale. L'introduction d'une langue supplémentaire dans un récit constitue donc un marqueur de différenciation, une manière de faire surgir l'Autre au cœur du texte. Comme le souligne Isabelle Simoes Marques :

La langue étrangère est un élément textuel parmi d'autres pour signifier le rapport que nous établissons entre identité et altérité [...]. La langue étrangère peut donc faire partie d'un stratagème, d'une façon de se singulariser ou de se démarquer culturellement ou peut servir à créer des effets littéraires poétiques, soit de dépaysement, soit de désémantisation.<sup>74</sup>

Dans cette perspective, la langue est un moyen supplémentaire pour l'écrivain de mettre en avant l'altérité dans la mesure où, comme le rappelle Martine Abdallah-Preteille : « les mots, les catégories utilisés pour désigner, sinon marquer les Autres, sont autant de traits qui permettent de situer le "je". Celui-ci constitue la norme et la référence implicite jamais objectivée<sup>75</sup> ». L'insertion d'îlots textuels en langue étrangère contribue ainsi à souligner les contrastes culturels entre ici et ailleurs, entre le familier et l'étranger.

L'hétérolinguisme dans les différentes œuvres de notre corpus s'inscrit dans une dynamique intriquée entre réalisme et altérité. Le lecteur est confronté à une langue autre que la langue auctoriale, le japonais, et cette dernière est cohérente avec le contexte narratif dans lequel évoluent

---

<sup>73</sup> Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, op. cit., p. 67.

<sup>74</sup> Isabelle Simoes Marques, *op.cit.*, p. 236.

<sup>75</sup> Martine Abdallah-Preteille, *Vers une pédagogie interculturelle*, Paris, Anthropos, 1996, p. 118.

les divers personnages. Ainsi, la langue japonaise peut être à la fois vectrice d'altérité, de réalisme et d'esthétisme. Cette confrontation à l'Autre et à sa langue est évidente dans *La nostalgie heureuse*. Au début du roman, la narratrice, installée à Paris, n'a pas vraiment l'occasion de s'exprimer en japonais. C'est son voyage au Japon qui va lui offrir l'opportunité de renouer avec la langue de son enfance qu'elle affectionne tout particulièrement :

Il me dicta les 14 chiffres. Je remerciai, raccrochai et appelai les renseignements japonais.  
- *Moshi moshi*, me dit une très jolie voix féminine.  
Je n'avais pas parlé cette langue admirable depuis seize années. (*LNH*, p. 10)

Cet extrait marque la première irruption du japonais dans le récit. L'expression « *moshi moshi* » qui correspond à l'interjection « Allô » dans le contexte d'une communication téléphonique<sup>76</sup>, n'est ici pas traduite par Nothomb. Pour Isabelle Simoes Marques : « Si [d]es expressions ne sont pas traduites, c'est que les auteurs visent un effet d'énonciation ou que la mention s'impose lorsque, par exemple, il n'y a pas d'équivalent du terme étranger.<sup>77</sup> » Dans le cas de notre extrait, c'est un effet d'énonciation que l'écrivaine recherche. Il est probablement question de souligner l'importance du japonais pour Amélie, l'absence de traduction cristallisant symboliquement ses retrouvailles avec sa langue de cœur. L'altérité soudaine à laquelle la narratrice est confrontée se manifeste visuellement et symboliquement à travers cette interjection, qui la renvoie à son enfance et à ses souvenirs. Par l'entremise d'un simple « allô », elle renoue ainsi avec cette langue « admirable » qu'elle n'a pas utilisée depuis bien longtemps.

---

<sup>76</sup> (Traduction libre)

<sup>77</sup> Isabelle Simoes Marques, *op.cit.*, p. 236.

À première vue, l'usage du japonais dans ce passage semble relever d'une démarche réaliste : la présence d'une expression japonaise non traduite permettant au lecteur de comprendre immédiatement que l'interlocutrice d'Amélie est japonaise et, surtout, qu'elle s'exprime en japonais. Pourtant, dès la suite de la conversation, et tout au long du roman, les dialogues en japonais sont systématiquement traduits. Alors oui, il y a un certain souci de réalisme, mais la place qu'occupe le japonais dans l'œuvre reste limitée, menant parfois à une perte dans la traduction :

- Nishio-san, acceptez-vous d'être filmée avec moi pour la télévision ?

Plus exactement, c'était ce que je voulais lui demander. Mais je lui parlai dans un sabir abominable, si bien qu'elle répondit :

- Tu veux regarder la télévision avec moi ? [...] (*LNH*, p. 18-19)

Dans cet échange, Amélie est supposée s'exprimer en japonais. Pourtant, si la traduction française de ses propos est fluide et correcte, il est précisé que son énoncé en japonais, lui, ne l'est pas. Cela crée un décalage intéressant entre ce qui est dit originellement et ce qui est traduit, mettant en lumière la difficulté d'expression de la narratrice en japonais.

Nous sommes ici confrontés à un dilemme inhérent à l'hétérolinguisme, dans la mesure où « ce que l'on gagne en authenticité à reproduire avec précision dans l'univers signifiant les actes de langue hétérolingues de l'univers signifié, on risque de le perdre en lecteurs<sup>78</sup> ». Il existe donc

---

<sup>78</sup> Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, op. cit., p. 67.

un équilibre particulier entre la « visibilité<sup>79</sup> » de la langue japonaise et la « lisibilité<sup>80</sup> » concrète de cette dernière par un lecteur lambda qui n'est pas forcément en mesure de la comprendre.

Dès lors, il est légitime de s'interroger sur la véritable fonction de cet hétérolinguisme : s'agit-il d'un choix pleinement justifié ou plutôt d'un ornement textuel quelque peu gratuit ? Certes, le lecteur rencontre çà et là des termes japonais, mais leur présence semble relever davantage d'une démarche de « pure évocation<sup>81</sup> », que d'une volonté de signifier ou de communiquer. Cette impression est renforcée par le fait que la totalité des dialogues en japonais est traduite, et que la langue japonaise ne constitue jamais un véritable outil de communication entre les personnages. Sa fonction première, la transmission du sens, est ainsi reléguée au second plan.

Ajoutons à cela que Nothomb parsème son texte de termes japonais sans toujours les traduire ou leur accorder une attention particulière qui faciliterait leur compréhension. Alors que certains auteurs recourent aux notes de bas de page afin de préciser leurs propos, ou au moins à des procédés typographiques<sup>82</sup> pour distinguer les langues, Nothomb fait le choix de ne pas expliquer tous les mots japonais qu'elle emploie, comme ici par exemple : « Le bureau de Rinri est une vaste pièce presque vide et sans fenêtres. Dans le tokonoma, il y a un vase si simple que je n'ose imaginer sa

---

<sup>79</sup> Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classique Garnier, 2014, p. 79.

<sup>80</sup> *Idem.*

<sup>81</sup> Rainier Grutman, « Besos para golpes », dans *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1999, p. 38.

<sup>82</sup> Benoît Melançon, « Un roman, ses langues, prolégomènes », *Études françaises*, 52 (2), 2026, p. 109.

valeur. » (*LNH*, p. 133) Le terme *tokonoma*<sup>83</sup> n'est pas défini dans le roman, il n'est pas écrit en italique non plus.

Contrairement à l'expression *moshi moshi*, Nothomb ne vise pas ici à créer un effet d'énonciation qui marque le moment. Si *tokonoma* n'est pas traduit, c'est qu'il n'existe pas d'équivalent en français. Il s'agit tout simplement d'un xénisme : « un mot étranger inséré dans un énoncé en français, mots qui expriment des réalités qui n'ont pas leur correspondant en français<sup>84</sup> ». Seulement, sans explication de la part de l'auteure, l'insertion du terme dans le texte impacte la lisibilité de la phrase.

Il en va de même pour le suffixe *-san*<sup>85</sup> qui est accolé aux prénoms de personnages japonais et dont l'utilité n'est jamais explicitée : « Nous rejoignons Nishio-san dans une salle de séjour microscopique. » (*LNH*, p. 52) Or, pour un lecteur non familier avec le système de politesse japonais, la présence de ce suffixe est des plus obscures. Une fois encore, le fragile équilibre entre visibilité et lisibilité est compromis par l'insuffisance d'informations fournies au lecteur. C'est à ce dernier de fournir un effort supplémentaire en devenant un « lecteur impliqué<sup>86</sup> » qui s'emploie à parcourir et décoder les méandres de l'hétérolinguisme.

---

<sup>83</sup> « Dans la maison japonaise traditionnelle, le *tokonoma* est un espace réservé à l'exposition d'œuvres d'art. » Définition tirée de : Yann Calbérac, « Dispositif, récit et spatialité. Le motif du *tokonoma* dans l'œuvre du plasticien Alexandre-Takuya Katô », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2(32), 2023, p. 203.

<sup>84</sup> Sabine Kraenker, *op. cit.*, p. 96.

<sup>85</sup> En japonais, le suffixe *-san* est un honorifique neutre, ajouté la plupart du temps à un nom de famille, qui marque une forme de respect envers l'interlocuteur ou la personne dont on parle. La langue japonaise comporte une grande variété de suffixes honorifiques, dont l'usage varie en fonction des rapports sociaux entre les individus.

<sup>86</sup> Myriam Suchet, *op. cit.*, p. 76.

Néanmoins, il y a un terme japonais auquel la narratrice porte énormément d'attention à la fin du roman, le *kenshō* :

J'ai toujours été loin du satori, mais ce que j'ai connu là peut en être la miniature : un kenshō. Une épiphanie de cet état espéré, où l'on est de plain-pied avec le présent absolu, l'extase perpétuelle, la joie exhaustive. (*LNH*, p. 133)

À nouveau, les mots japonais ne sont pas mis en italique. En revanche, l'auteure donne la définition du terme *kenshō*, ce qui permet de déduire, bien que rétrospectivement, ce qu'est un *satori*. Grâce à ces quelques lignes, le lecteur est en mesure de comprendre qu'il s'agit d'une expérience spirituelle particulière menant à un état de vide méditatif.

Contrairement au manque d'explications entourant d'autres éléments culturels japonais, l'attention particulière portée au *kenshō*, d'autant plus qu'il représente le point culminant du récit, témoigne de l'intérêt marqué de l'auteure pour la dimension spirituelle souvent conférée au Japon. Un intérêt qui n'est pas unique à Nothomb puisqu'il constitue un des trois mythes théorisés par Abdelkebir, Khatibi, à savoir, le mythe de « *l'art du mystérieux*<sup>87</sup> » qui est spécifique à la Chine et au Japon. Selon ce mythe, l'imaginaire littéraire francophone tend à attribuer aux pays d'Extrême-Orient une profondeur spirituelle énigmatique, souvent teintée d'exotisme et largement idéalisée<sup>88</sup>.

Du reste, c'est à partir du moment où la spiritualité est évoquée, qu'il devient alors pertinent de comparer les pensées orientales et occidentales à ce sujet :

En conséquence de quoi il m'échoit une récompense inattendue, celle qu'espèrent les moines zen : je ressens le vide. En Occident, ce constat apparait comme un échec. Ici, c'est une grâce

---

<sup>87</sup> Abdelkebir Khatibi, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p. 12.

<sup>88</sup> *Idem*.

et je le vis comme telle. Ressentir le vide est à prendre au pied de la lettre, il n'y a pas à interpréter : il s'agit, à l'aide de ses cinq sens, de faire l'expérience de la vacuité. C'est extraordinaire. En Europe, cela donnerait la veuve, la ténébreuse, l'inconsolée ; au Japon, je suis simplement la non-fiancée, la non-lumineuse, celle qui n'a pas besoin d'être consolée. Il n'y a pas d'accomplissement supérieur à celui-ci. (LNH, p.133)

L'opposition entre la vision occidentale du vide, connotée négativement, et l'approche japonaise, connotée positivement, structure le discours de la narratrice. Ce contraste, tend à comparer et à essentialiser deux systèmes de pensée complexes, en opposant l'Occident rigide et froid à l'Orient spirituel et flexible.

Il ne s'agit pas ici de nier la sincérité de l'expérience spirituelle décrite par la narratrice, mais plutôt de souligner qu'elle s'inscrit dans une longue tradition occidentale de fascination pour un Orient fantasmé<sup>89</sup>. En cela, le *kenshō* apparaît non seulement comme une révélation, mais aussi comme un symbole : celui d'un Japon spirituel, pur et idéalisé, qui laisse transparaître un désir d'évasion chez la narratrice. La profondeur prêtée à cette expérience contraste alors fortement avec le traitement plus superficiel d'autres éléments culturels japonais dans le roman, renforçant l'idée que c'est avant tout la spiritualité, et non la langue en elle-même, qui mobilise véritablement l'attention de Nothomb.

Ainsi, bien que la langue japonaise soit présente dans l'œuvre, son intégration demeure superficielle. Elle agit davantage comme un cachet destiné à singulariser le roman ou à le démarquer<sup>90</sup>. Dans ce contexte, son usage apparaît davantage comme un prétexte, permettant

---

<sup>89</sup> Fabien Arribert-Narce, *op. cit.*, p. 113.

<sup>90</sup> Isabelle Simoes Marques, *op. cit.* p. 236.

d'ajouter une touche d'exotisme à l'altérité à laquelle Amélie est confrontée. Une posture que Segalen qualifie de folkloriste dans la mesure où l'on s'intéresse principalement au spectacle des curiosités et des « antinomies » spécifiques à la culture de l'Autre<sup>91</sup>. La langue japonaise semble se limiter chez Nothomb à « un exotisme à double tranchant<sup>92</sup> », où l'esthétisme et la spiritualité sont mis en avant, à défaut de la langue et de sa lisibilité.

Tout comme dans *La nostalgie heureuse*, d'autres romans de notre corpus, tels que *Mes années japonaises* et *Sarinagara*, intègrent des termes japonais. Ces derniers sont très souvent des xénismes ou des titres de romans, que les auteurs prennent soin de traduire par souci de lisibilité : « *Zengakuren* (la ligne des étudiants en autogestion [...]) » (*Mes années Japonaises*, p. 109), « Natsume Sôseki donne pour titre ce seul mot, *kokoro*, qui veut dire cœur tout simplement [...] » (*Sarinagara*, p. 106).

Là encore, la langue japonaise ne remplit pas une fonction communicative. Toutefois, comme il s'agit dans les deux cas d'évocations autobiographiques dénués de dialogues, l'incommunicabilité linguistique n'est jamais réellement remise en question. Pour Forest comme pour De Ceccatty, l'usage du japonais semble avant tout relever d'une démarche mémorielle permettant de convoquer les mots qui ont marqué leur séjour au Japon et de faire revivre des fragments d'expérience à travers une langue qui, bien qu'étrangère, leur est devenue familière au

---

<sup>91</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata morgana, 1978, p. 34.

<sup>92</sup> Rainier Grutman, « Besos para golpes », *op. cit.*, p. 50.

fil du temps. Cet attachement à certaines expressions ou titres japonais est une fenêtre ouverte sur les œuvres qu'ils affectionnent ainsi que sur l'impact global que la langue a pu avoir sur eux<sup>93</sup>.

C'est un rapport à l'altérité plus personnel et moins romancé qui est présenté au lecteur. Les mots japonais sélectionnés retracent le parcours des auteurs, que ce soit dans le domaine de la traduction (*Mes années japonaises*), ou dans le domaine historique (*Sarinagara*) et il n'est dès lors pas vraiment question de servir un souci de réalisme, mais plutôt de construire une mise en scène et de mettre en place des « paramètres d'énonciation<sup>94</sup> » propres à chaque auteur. Cet attachement lexical devient ainsi un marqueur de l'influence que cette langue a exercée sur leur trajectoire personnelle et littéraire.

Dans un autre registre, *Tout est Ori* de Paul Serge Forest expose le lecteur à de véritables cours de japonais. Contrairement aux auteurs évoqués précédemment, Laurie, la protagoniste, n'a jamais mis les pieds au Japon et n'est pas bilingue ; elle doit donc débiter par les bases inculquées par son instructeur et amant, Mori Ishikawa.

L'hétérogénéité langagière est particulièrement marquée dans ce texte, sans doute parce qu'un véritable processus d'apprentissage est en jeu. Le japonais n'est pas simplement une langue « étrangère » à l'évocation ponctuelle et exotique : il est transmis à un personnage, et son inclusion prend dès lors une dimension pédagogique. Ce phénomène est d'autant plus frappant que l'action se déroule au Québec, plus précisément sur la Côte-Nord, et non dans un cadre japonais. La langue

---

<sup>93</sup> Isabelle Simoes Marques, *op. cit.*, p. 240

<sup>94</sup> Myriam Suchet, *op. cit.*, p. 41.

japonaise se retrouve alors en contexte minoritaire et constitue un vecteur essentiel afin de présenter l'Autre, en la personne de Mori.

Un aspect particulièrement intéressant du roman réside dans le choix de Paul Serge Forest de ne pas se limiter à la translittération des mots japonais en alphabet latin. En effet, l'auteur privilégie plutôt l'usage des différents systèmes d'écriture japonais (*hiragana*, *katakana* et *kanji*<sup>95</sup>) afin de représenter cette langue avec le plus de justesse possible :

Il existe encore une grande continuité entre les sens des mots modernes pour bleu (青, *ao*) et pour vert (緑, *midori*) : le premier peut désigner le vert des légumes et des feux de circulation, le second, la couleur de la mer. (*TEO*, p. 204)

Hors de son contexte, cet extrait pourrait tout à fait provenir d'un manuel d'apprentissage du japonais : la langue y est expliquée de manière claire et précise et les *kanjis*, ces idéogrammes complexes, y sont présentés dans leur forme originale. Le réalisme, provoqué par cette inclusion du japonais, s'en retrouve renforcé. Ce faisant, le texte franchit le seuil de lisibilité du lecteur et confronte ce dernier au plus haut niveau d'altérité possible. C'est d'ailleurs ce que Myriam Suchet met en avant dans son *continuum d'étrangeté* :

Le dispositif le plus spectaculaire pour produire un effet d'étrangeté linguistique est sans doute le changement d'alphabet. Au-delà du seul seuil de lisibilité, seule l'altérité de l'autre langue est perceptible. Au mieux peut-on encore la nommer à défaut de pouvoir la lire et la comprendre.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> « Le japonais possède trois systèmes d'écriture : *hiragana*, *katakana* et *kanji* (les idéogrammes d'origine chinoise). Les *hiraganas* et *katakanas* sont des syllabaires phonétiques qui transcrivent chacun une syllabe qui peut être une voyelle seule ou une consonne suivie d'une voyelle ; les *kanjis* sont des signes importés de la Chine aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles qui ont plusieurs « lectures », soit plusieurs sons et sens différents. » Définition tirée de : Junko Ogawa *et al.*, « Prononciation et systèmes d'écriture japonais » dans : *Kitsune grand manuel de japonais*, Armand Collin, 2024, p. 13.

<sup>96</sup> Myriam Suchet, *op. cit.*, p. 78.

Néanmoins, bien que spectaculaire, l'irruption de caractères japonais dans le texte n'est jamais déboussolante pour le lecteur. Cette lisibilité relative s'explique en grande partie par la stratégie de Forest, qui associe systématiquement aux idéogrammes une translittération et une traduction. L'effet d'altérité qui en découle est ainsi immédiatement amoindri, tout en permettant à la visibilité de la langue japonaise d'atteindre son paroxysme. De cette manière, le texte conserve un bon équilibre entre lisibilité et visibilité et l'intégration du japonais ne relève jamais de la simple évocation exotique<sup>97</sup>. Au contraire, il s'impose comme un outil narratif à part entière : un langage à transmettre et à comprendre aussi bien pour Mori et Laurie que pour le lecteur.

Notons tout de même que, bien que cette visibilité du japonais soit positive, dans le contexte diégétique de *Tout est Ori*, cette langue demeure synonyme d'antagonisme pour la grande majorité des personnages. En effet, le japonais est associé à une altérité radicale<sup>98</sup> présentée comme étant en opposition aux us et coutumes de la région. Mori, surnommé « l'Homme qui vient » (*TEO*, p. 197) suscite une méfiance diffuse au sein de la communauté de Baie-Trinité, sa langue et sa façon de s'exprimer contribuant à le marginaliser et à attiser la méfiance des locaux qui le considèrent comme un intrus :

- Wo là ? Tu me juges-tu ?
- Ce n'est pas à moi de vous juger. Je crois que c'est mon devoir de vous aider à le faire.
- Écoute, là. T'es pas trop agréable.
- ソープランド !
- [...]
- Sopo-quoi ?

---

<sup>97</sup> Rainier Grutman, « Besos para golpes », *op. cit.*, p. 38.

<sup>98</sup> Daniel Castillo Durante, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », dans : *La littérature et le dialogue interculturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 13

- Vous savez ce dont je parle.
- Non. (*Tout est Ori*, p. 164)

Le terme ソープランド (*soapland*<sup>99</sup>) n'est pas traduit ici, mais il l'a déjà été auparavant, ce qui permet au lecteur de le reconnaître et d'en comprendre la signification. En revanche, au terme de cet échange, le personnage de Reginald Lelarge ignore ce que Mori Ishikawa essaye de lui dire. Ce décalage entre les deux personnages crée une situation d'incommunicabilité<sup>100</sup>, perpétuant ainsi l'idée que Mori est un personnage étranger avec lequel il est difficile de communiquer. La langue japonaise participe alors à isoler le personnage et finit par être associée à une certaine circonspection.

Contrairement aux autres œuvres de notre corpus, *Tout est Ori* propose une mise en scène surprenante de l'hétérolinguisme où la langue japonaise est représentée dans sa forme originale. De cette façon, Forest confère au japonais une visibilité et une fonction plus importante que dans les autres textes. Toutefois, cette visibilité accrue n'empêche pas les dynamiques d'exclusion et de méfiance qu'elle engendre dans le récit. La langue japonaise, porteuse d'altérité, met en lumière la complexité du rapport à l'Autre dans un contexte de minorisation linguistique<sup>101</sup>. Loin d'un simple

---

<sup>99</sup> Au Japon, un *soapland* est un établissement à cheval entre maison close et bains publics. Définition tirée de : « Soapland », *Collins English Dictionary*, New-York, HarperCollins, URL. Traduction libre. Version originale : *A Japanese bathhouse and brothel*

<sup>100</sup> Charlie Galibert, « L'incommunicabilité dans le cadre de la pratique anthropologique », *Socio-anthropologie*, 23-24, 2019, p. 237.

<sup>101</sup> Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, op. cit., p. 55.

ornement, le japonais incarne ici un enjeu central : à la fois vecteur d'apprentissage et miroir des tensions identitaires<sup>102</sup>.

En somme, l'hétérolinguisme franco-japonais, loin d'être anodin, constitue un outil littéraire aux fonctions multiples dans les différentes œuvres de notre corpus. Parfois ornemental, mémoriel ou même didactique, l'usage du japonais témoigne avant tout d'un rapport pluriel à la langue étrangère. Si chez Nothomb, le japonais se fait souvent vecteur d'esthétisme et de spiritualité idéalisée, il reste néanmoins en marge d'une véritable fonction communicative et demande un effort de compréhension supplémentaire de la part du lecteur. À l'inverse, Forest donne à la langue une fonction narrative centrale et une visibilité inouïe, ancrées dans un processus didactique explicite tout en mettant en lumière la minorisation linguistique qui en découle. Ces usages contrastés révèlent non seulement des choix esthétiques différents, mais aussi des postures d'auteur variées face à l'Autre et à sa langue. L'intégration presque incontournable du japonais dans notre corpus engage ainsi une réflexion plus large sur la place de la langue étrangère dans l'écriture, une place qui va bien au-delà d'un simple imaginaire de la distance.

## Conclusion

Comme nous avons pu le voir dans ce chapitre, loin de se contenter d'un Japon rêvé, évoluant entre tradition et modernité, plusieurs œuvres de notre corpus témoignent d'une volonté de représenter une altérité japonaise moins exotique.

---

<sup>102</sup> Philippe Hambye, « La minorisation linguistique, entre discrimination et domination symbolique. Différences de deux lectures des inégalités », *Minorités linguistiques et société / Linguistic Minorities and Society*, 12, 2019, p. 16.

La première partie de ce chapitre a mis en lumière la manière dont *La nostalgie heureuse*, construit l'image d'un Japon figé dans une esthétique de la contemplation où le territoire est presque sacralisé. Ce processus d'esthéticentrisme, bien que poétique, a suscité certaines critiques que nous avons d'ailleurs retrouvées chez Ceccatty et Forrest. L'imaginaire collectif occidental a souvent tendance à se reposer sur une esthétique japonisante afin de créer un cadre exotique qui occulte l'Altérité au profit d'un idéal de beauté plus plaisant.

C'est dans cette même réflexion que la deuxième partie du chapitre a abordé l'hétérolinguisme, et plus particulièrement la place de la langue japonaise dans les textes. Là encore, deux tendances se dessinent. Chez Nothomb, la langue est convoquée de manière ponctuelle, presque ornementale, comme le prolongement du territoire esthétisé d'une certaine façon. À l'inverse, d'autres textes, en particulier *Tout est Ori*, mettent en scène un véritable processus d'apprentissage où le japonais est représenté dans toute sa complexité formelle. Cette intégration n'est pas sans susciter un effet d'étrangeté, en particulier dans le contexte narratif de l'œuvre, mais elle permet aussi de visibiliser la langue japonaise ainsi que tout le travail de traduction propre à son inclusion au sein des textes.

En conclusion, les représentations du Japon dans notre corpus naviguent souvent entre deux pôles : celui d'une altérité endoxale, qui valorise principalement l'esthétisme et met en place une altérité japonisante, et celui d'une altérité paradoxale, qui cherche à dépasser cet esthéticentrisme et à se concentrer à mettre en place une altérité qui s'éloigne d'un simple exotisme. Loin d'être incompatibles, ces deux dimensions se croisent et se confondent et ce parfois au sein d'une même œuvre. L'espace japonais apparaît alors tantôt comme un objet de désir fantasque, tantôt comme un lieu traversé par une quotidienneté familière, comparable à celle de l'Occident. Quant à la langue, elle agit à la fois comme un signe de l'Autre et un moyen de communiquer avec lui ou non. Les

œuvres de notre corpus nous invitent ainsi à réfléchir à la façon d'établir un véritable dialogue interculturel en littérature, que ce soit par la langue ou bien l'esthétique.

## Chapitre 2 : Clichés et stéréotypes nippophobes et nippophiles

À l'évocation des mots clichés et stéréotypes, il est plutôt courant d'avoir quelques exemples concrets en tête. Qu'il s'agisse de clichés sexistes ou encore de stéréotypes associés aux classes populaires, notre imaginaire collectif les emmagasine et les reconnaît presque malgré nous.

Pourtant, bien que familières, ces notions continuent de susciter de nombreux débats. Il faut dire qu'elles sont difficiles à distinguer clairement, et qu'un certain flou persiste autour de leur définition. Comme le souligne Ruth Amossy, ce flou ne résulte pas tant d'un manque de définitions que du surnombre de ces dernières<sup>103</sup>. En effet, au fil des décennies, les concepts de cliché et de stéréotype ont été investis d'une multitude de sens, rendant leur compréhension d'autant plus complexe.

Commençons par nous intéresser à l'étymologie de ces termes qui puisent leur origine dans la typographie<sup>104</sup>. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un cliché renvoie à une technique d'impression reposant sur un modèle fixe qui, une fois appliqué sur un support, permet d'en obtenir une reproduction sur papier<sup>105</sup>. Il en va de même pour le stéréotype qui désigne alors un ouvrage « [i]mprimé avec des planches dont les caractères ne sont pas mobiles, et que l'on conserve pour de nouveaux tirages<sup>106</sup> ».

---

<sup>103</sup> Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, 73, 1989, p. 29.

<sup>104</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 32.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>106</sup> *Idem.*

Si ces premières définitions semblent encore bien loin des acceptions contemporaines du cliché et du stéréotype, elles esquissent déjà une idée essentielle : celle d'un modèle figé et reproductible.

Le mot cliché évolue assez rapidement pour désigner, dans le domaine littéraire, une figure banale, usée par la répétition, que ce soit au niveau du style ou de la structure des textes. Ainsi, pour Michael Riffaterre, « on considère comme cliché un groupe de mots qui suscitent des réactions comme : *déjà vu, banal, fausse élégance, usé, fossilisé, etc.*<sup>107</sup> » Le cliché apparaît donc comme un phénomène avant tout rhétorique, dont la reconnaissance repose en grande partie sur la réaction du lecteur.<sup>108</sup> Certaines métaphores, tournures ou expressions peuvent ainsi être perçues comme clichées selon leur contexte d'usage, mais surtout leur effet.

Pour ce qui est du stéréotype, il faudra attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour que le terme acquière le sens que nous lui connaissons aujourd'hui. Théorisé par l'Américain Walter Lippmann, il désigne alors un schème particulier au caractère figé et répétitif<sup>109</sup>. L'écrivain regroupe ainsi sous la bannière du stéréotype les représentations internes de chacun et la façon dont ces dernières structurent notre rapport au monde réel et à la société dans laquelle nous évoluons<sup>110</sup> :

Dans la confusion florissante et bourdonnante du monde extérieur, nous choisissons ce que notre culture a déjà défini pour nous, et nous avons tendance à percevoir ce que nous avons choisi sous la forme de stéréotypes que notre culture nous a inculqués.<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Michaël Riffaterre, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 16, 1964, p. 82

<sup>108</sup> Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *op. cit.*, p. 35.

<sup>109</sup> Walter Lippmann, « Public Opinion : Stereotypes », *Questions de communication*, 44, 2023, p. 290

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> Walter Lippmann, *op. cit.*, p. 290, Traduction libre. Version originale : *In the great blooming, buzzing confusion of the outer world we pick out what our culture has already defined for us, and we tend to perceive that which we have picked out in the form stereotyped for us by our culture.*

Ainsi, ces représentations, bien que rigides, semblent indispensables à la vie en société et à la vie personnelle, car elles permettent à l'individu de s'identifier à une réalité et à une époque spécifiques. Les stéréotypes peuvent ainsi servir de points de repères culturels facilitateurs.

Quelques décennies plus tard, Roland Barthes s'intéresse à son tour à la question en l'appliquant au milieu littéraire. Le stéréotype s'intègre alors tout naturellement à son concept de *doxa* en endossant une dimension idéologique nouvelle. Pour l'écrivain : est stéréotype ce qui s'impose et va dans le sens de l'idéologie en place, cette fameuse *doxa* dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent. Loin d'être essentiel comme chez Lippmann, le stéréotype représente avant tout « l'enracine[ment] dans ce qui fige et qu'il faut fuir [...] »<sup>112</sup>. Il participe ainsi à la mise en place d'une figuration endoxale<sup>113</sup> de l'Autre, puisqu'il repose avant tout sur l'esprit majoritaire plutôt que sur la valorisation des singularités<sup>114</sup>.

Les conceptions divergentes de Lippmann et Barthes mettent en lumière les tensions qui entourent la notion de stéréotype. Pour les uns, il est un outil essentiel à la socialisation et à la structuration des relations interpersonnelles ; pour les autres, il représente la conformité et un enfermement dans l'énoncé doxique et la « répétition morte »<sup>115</sup>. C'est pourquoi il nous semble essentiel de préciser ce que nous entendons par cliché et stéréotype dans l'analyse des œuvres de notre corpus.

---

<sup>112</sup> Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *op. cit.*, p. 37.

<sup>113</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>114</sup> *Idem.*

<sup>115</sup> Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *op. cit.*, p. 37.

Par stéréotype, nous désignons les schèmes récurrents et enracinés dans la « mémoire culturelle<sup>116</sup> ». Ces structures se manifestent dans les textes sous la forme de « formations lexicales ou argumentatives<sup>117</sup> » reconnaissables à leur caractère répétitif. Le cliché en constitue la concrétisation textuelle : il prend la forme d'une figure de style, d'une expression ou d'une construction rhétorique qui matérialisent ces schèmes au sein du discours. Ce sont ces manifestations que nous analyserons dans un premier temps, car, comme le souligne Jean-Paul Honoré, les énoncés stéréotypés apparaissent rarement de façon directe dans les textes littéraires<sup>118</sup>. Il est donc plus pertinent de relever d'abord les clichés, qui permettent ensuite de mettre en lumière les stéréotypes qu'ils véhiculent. Cette démarche nous permettra ensuite de tirer des conclusions sur les effets produits par ces stéréotypes et en quoi ils participent, ou non, à renfermer le Japon dans une image de l'Autre propre au courant orientaliste<sup>119</sup>.

À noter que le degré de « réalité » des stéréotypes et des clichés ne sera pas remis en question ou étudié dans la mesure où c'est plutôt la présence d'un schéma répétitif dans les œuvres de notre corpus qui nous intéresse. Nous rejoignons ici Daniel-Henri Pageaux pour qui l'étude des stéréotypes et des clichés « [...] doit moins s'attacher au degré de "réalité" de l'image, à son rapport

---

<sup>116</sup> Jean-Paul Honoré, « De la nippophilie à la nippophobie. Les stéréotypes versatiles dans la vulgate de presse (1980-1993) », *Mots*, 41, 1994, p. 9.

<sup>117</sup> *Idem.*

<sup>118</sup> *Idem.*

<sup>119</sup> Magdalena Zdrada-Cok, « Clichés orientaliste et stéréotypes formels dans un roman satirique : le cas de *La vieille dame du riad* de Fouad Laroui », *Romanica Silesiana*, 2(16), 2019, p. 222.

au réel qu'à sa plus ou moins nette conformité à un modèle, à un schéma culturel qui lui est préexistant, dans la culture "regardante" [...] <sup>120</sup> ».

## Le stéréotype nippophobe de la violence

L'un des premiers stéréotypes qui traversent les œuvres de notre corpus est celui de la violence. Une violence certes rarement explicite, mais qui n'en demeure pas moins fréquemment associée aux Japonais et à leur culture.

L'une des manifestations les plus marquantes de cette violence réside dans l'importance accordée à des figures iconiques telles que les samourais et les yakuzas, qui « constituent des symboles de prédilection <sup>121</sup> » chez plusieurs de nos auteurs. Ces figures, bien qu'appartenant à des univers distincts, l'une relevant de la tradition féodale et l'autre du crime organisé moderne, sont souvent présentées comme emblèmes de froideur, de brutalité, ou encore d'immoralité. Ainsi, dans plusieurs des œuvres de notre corpus, les auteurs ne se contentent pas simplement d'évoquer ces figures : ils les mobilisent comme de véritables raccourcis narratifs <sup>122</sup>, c'est-à-dire des symboles culturellement chargés qui déclenchent une réponse immédiate chez le lecteur.

Dans *Je suis un écrivain japonais*, Dany Laferrière écrit par exemple : « Il reste aussi impénétrable qu'un samouraï » (*JSUÉJ*, p. 56) ; « [L]a mort [est] une jeune vierge qui ne se donne qu'au plus brave des samourais » (*JSUÉJ*, p. 67). Nul besoin ici de préciser ce que l'auteur entend

---

<sup>120</sup> Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », dans : *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 136-137.

<sup>121</sup> Jean-Paul Honoré, *op. cit.*, p. 25.

<sup>122</sup> Olivier Vidal, « *L'Éternelle Histoire*, Karen Blixen (2002), Paris, Gallimard, 112 p. » *ACCRA*, 15, 2022/3, p. 128.

par là. Ces comparaisons convoquent immédiatement chez le lecteur tout un imaginaire associé à la figure stoïque du guerrier féodal et de son code d'honneur.

Il en va de même dans *La nostalgie heureuse* lorsque le personnage d'Amélie dit préférer se faire enlever par des yakuzas plutôt que de revoir son ex-fiancé : « Pourvu que ce soit un enlèvement. Ce chauffeur travaille pour la yakuza, qui demandera une rançon à mon éditeur. » (*LNH*, p. 105). Là encore, aucune explication supplémentaire n'est nécessaire : l'effet repose sur la reconnaissance immédiate, par le lecteur, d'un cliché bien ancré, celui du crime organisé japonais.

Ainsi, qu'il s'agisse du « stoïcisme du samouraï » ou bien d'« enlèvements par la yakuza », il est évident que ces clichés appartiennent au domaine du déjà-vu et du convenu. Toutefois, ils contribuent aussi activement à l'élaboration d'un contexte japonisant dans les œuvres.

Pour Kyoko Koma, qui s'appuie ici sur la rhétorique aristotélicienne, il s'agit avant tout de persuader le lecteur en mobilisant la fonction logique que le cliché active<sup>123</sup>. En évoquant des figures familières, le lecteur établit spontanément un lien logique qui facilite l'instauration d'un cadre exotique, immédiatement lisible pour un lectorat occidental déjà imprégné de ces représentations<sup>124</sup>. De cette façon, « [...] le cliché assure la crédibilité de la narration en la conformant au savoir du public et, conséquemment, en provoquant une reconnaissance confondue

---

<sup>123</sup> Kyoko Koma, *op. cit.*, p. 30.

<sup>124</sup> Jean-Louis Dufays, « Stéréotype et littérature. L'inéluctable va-et-vient », dans : *Le Stéréotype*, Presses universitaires de Caen, 1994, p. 69.

avec la connaissance du réel<sup>125</sup> ». Ainsi, loin d'être purement négatifs et de souffrir d'une connotation péjorative permanente, ces clichés jouent un rôle important dans la mise en place d'une économie symbolique<sup>126</sup> où quelques mots suffisent à exprimer tout un contexte narratif bien plus complexe auquel le lecteur est capable de s'identifier.

Cependant, la présence de clichés dans notre corpus ne se limite pas à l'invocation ponctuelle de figures emblématiques. Il arrive aussi que les auteurs dépassent ce cadre initial du cliché pour entrer plus en avant dans une représentation stéréotypée. Ainsi, dans plusieurs œuvres de notre corpus, les personnages japonais sont souvent assimilés à une certaine violence<sup>127</sup> qui se décline sous la forme de deux clichés bien distincts : la domination et la cruauté.

### La violence par domination

Loin de toujours incarner un objet de fascination ou d'admiration, le personnage japonais peut parfois être représenté comme une figure menaçante, voire violente, dès lors qu'il trouble l'ordre établi ou entre en concurrence avec les personnages issus de la culture regardante. Cette mise en opposition repose souvent sur une dynamique d'exclusion où l'Autre, parce qu'il est perçu comme extérieur au groupe, incarne spontanément un danger potentiel<sup>128</sup>. Dans ce cadre, l'étranger devient une figure de projection idéale pour les clichés et les stéréotypes, notamment lorsqu'il est question d'enjeux de domination économique ou de pouvoir.

---

<sup>125</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1982, p. 49.

<sup>126</sup> Jean Lassègue, Victor Rosenthal, et Yves-Marie Visetti, « Économie symbolique et phylogénèse du langage », *L'Homme*, 192, 2009, p. 79.

<sup>127</sup> Jean-Paul Honoré, *op. cit.*, p. 24.

<sup>128</sup> Christianne Villain-Gandossi, « La genèse des stéréotypes dans les jeux de l'identité/altérité », dans : *La cohabitation culturelle*, CNRS Éditions, 2010, p. 47.

Il est intéressant de noter que ce cliché du Japon dominant n'est ni nouveau ni anodin : il s'inscrit dans un contexte socio-historique précis, en constante évolution. En effet, depuis la fin du XIXe siècle, la perception de l'archipel par les pays occidentaux n'a cessé d'osciller entre positive et négative<sup>129</sup>. Comme le souligne l'historienne Narelle Morris :

Le Japon a parfois été présenté comme un « autre » dangereux, un danger militaire, économique, et peut-être même social pour l'Occident. À d'autres moments, cependant, l'apparente convergence du Japon avec l'Occident a été mise en avant comme la raison principale d'un partenariat politique, économique et culturel mutuellement bénéfique.<sup>130</sup>

Ces fluctuations de perceptions coïncident souvent avec les avancées militaires, technologiques ou économiques de l'archipel. De ce fait, le Japon est plus susceptible d'être perçu comme un Autre dangereux lorsque les grandes puissances occidentales le considèrent comme tel. C'est dans ce cadre que s'inscrit la notion d'« orientalisme inversé<sup>131</sup> » dont nous avons parlé précédemment : à mesure que le Japon s'affirme, les représentations occidentales se durcissent.

Ce mécanisme est particulièrement visible à partir du « miracle japonais<sup>132</sup> » des années 1970-1980. C'est ce *boom* économique majeur qui contribue à alimenter et à ancrer le stéréotype du Japon conquérant, invasif et menaçant dans les médias du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>133</sup>. Car si cette réussite est perçue comme un « miracle » au sein même de l'archipel, elle suscite à l'international, une

---

<sup>129</sup> Narelle Morris, *op. cit.*, p. 14.

<sup>130</sup> *Idem.*, Traduction libre. Version originale : *Sometimes Japan has been held up as a dangerous "other", a military, economic and, perhaps, social danger to the West. At other times, however, the apparent convergence of Japan with the West has been championed as the prime reason behind a mutually beneficial political, economic and cultural partnership.*

<sup>131</sup> Chris Reyns-Chikuma, *op. cit.*, p. 17.

<sup>132</sup> Jean-Paul Honoré, *op. cit.*, p. 24.

<sup>133</sup> *Idem.*

inquiétude grandissante, notamment dans les pays occidentaux qui y voient une remise en question de leur hégémonie et de leur système économique<sup>134</sup> :

Comme l'ont montré de nombreux textes critiques en anglais et en français, le Japon est d'abord passé par une courte période de nippophilie pendant les années d'après-guerre, c'est-à-dire quand il pouvait apitoyer. Cependant, dès qu'il redevient « envahissant », cette fois économiquement (c'est-à-dire dès les années 1970 et surtout 1980) le mythe du péril jaune est ressuscité<sup>135</sup>.

C'est dans ce contexte que Jean-Paul Honoré affirme que : « [l]e lieu d'investissement favori du stéréotype de la violence, [...] [devient] la représentation de l'offensive économique menée par le Japon contre les pays occidentaux<sup>136</sup> ». Ce ne sont donc pas les stéréotypes qui dictent l'opinion publique, cette fameuse *doxa* dont Barthes cherche à se défaire, mais plutôt tout un contexte socio-historique vivant qui façonne et fixe les stéréotypes au fil du temps<sup>137</sup>.

Reste à s'interroger sur la persistance ainsi que l'évolution de ces représentations aujourd'hui. Comment le cliché de la domination se manifeste-t-il dans les œuvres de notre corpus ? À première vue, on pourrait croire que le recul de l'économie japonaise aurait atténué ces représentations ; pourtant elles demeurent encore bien présentes.

Par exemple, dans *Tout est Ori*, le personnage de Mori représente une menace non seulement en raison de sa nature étrangère, mais surtout parce qu'il tente d'acquérir l'entreprise la plus influente de la région de Baie-Trinité, les Pêcheries Lelarge :

---

<sup>134</sup> Narrelle Morris, *op.cit.*, p. 31.

<sup>135</sup> Chris Reyms-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs, op. cit.*, p. 167.

<sup>136</sup> Jean-Paul Honoré, *op.cit.*, p. 24.

<sup>137</sup> Nelson Cauthen, Ira Robinson, et Herbert Krauss, « Stereotypes : A Review of the Literature 1926–1968 », *The Journal of Social Psychology*, 84(1), 1971, p. 113.

De fragments volés à la cohue, Goyette s'est rendu compte qu'en une journée, dix pour cent des Pêcheries avaient été concédées aux pêcheurs puis aussitôt vendues pour vingt millions de dollars. Certains disaient trente-deux.

- A qui ?

- Des Japonais.

- *Un Japonais ou des Japonais ? (TEO, p.366)*

La réaction du personnage de Goyette, en particulier son insistance quant à l'identité et le nombre d'acheteurs, trahit une suspicion immédiate à l'égard de Mori. Ce dernier lui apparaît d'emblée comme l'instigateur de cette manœuvre, et non comme un acheteur lambda. Pour lui, cet achat représente bien plus qu'une simple transaction, il incarne une prise de contrôle progressive et menaçante. Le personnage japonais devient alors le symbole d'une force extérieure qui s'infiltré doucement, mais sûrement dans l'économie locale.

L'acquisition des parts de l'entreprise familiale des Pêcherie Lelarge est d'ailleurs loin de se faire dans les règles de l'art. Mori n'hésite pas à recourir à des moyens détournés, notamment au chantage, pour parvenir à ses fins :

- Alors voilà, a-t-il craché le morceau, les pêcheries sont maintenant miennes à trente-deux pour cent. Je peux vous assurer que j'ai payé un très juste prix au pêcheur et à votre frère Réginald. Votre frère Robert, pour qui je garde un profond respect, en conserve quarante-six pour cent. Le reste est à vous. Il vous faut donc décider. Soit Robert continue de diriger la compagnie, et ce serait funeste pour toute votre famille. Soit c'est moi. Et si c'est moi, bien, c'est vous aussi. (*TEO, p. 367*)

À travers cette scène, se dessine l'image stéréotypée du Japonais manipulateur et calculateur qui est prêt à user de tous les moyens pour s'imposer<sup>138</sup>. Il s'agit ici d'une véritable lutte de pouvoir où Mori, tout en cachant bien son jeu, cherche à prendre le contrôle total de l'entreprise.

---

<sup>138</sup> Narrelle Morris, *Japan-Bashing. Anti-Japanism since the 1980s*, Londres, Routledge, 2011, p. 31.

Cette volonté de domination atteint finalement son paroxysme lorsque le Japonais, une fois actionnaire majoritaire, transforme l'infrastructure des Pêcheries en y installant une machinerie de pointe, symbole de puissance technologique et d'invasion industrielle :

On a sorti toute une usine du bateau. Robert a reconnu quelques machines : un système d'épuration quatre fois plus gros et cinquante fois plus neuf que le sien, un vivier automatisé de marque Mitsubishi gros comme une piscine semi-olympique, quatre déclinaisons de ce modèle d'incubateur de mollusques à contrôle électronique qu'il croyait encore à l'étape de prototype. (*TEO*, p. 371)

- C'est pas croyable. C'est un village tranquille ici. Parait qu'ils ont installé des détecteurs de métal aux portes de l'usine. C'est pas un aéroport ici, tabarnouche. (*TEO*, p. 423)

Ici, la technologie japonaise est décrite comme imposante, ultramoderne et presque futuriste. Nettement plus avancée que la machinerie locale jusque-là en place, elle symbolise une rupture radicale avec les pratiques précédentes et marque un tournant décisif dans la gestion des Pêcheries. L'arrivée de cet équipement à la pointe de l'innovation ne constitue pas seulement une modernisation technique, elle est la manifestation concrète de la domination, du contrôle et de la surveillance exercés par Mori sur l'entreprise familiale Lelarge. À travers lui, c'est le Japon qui s'impose comme une force industrielle, capable de redéfinir l'économie d'une région jusque-là rurale et relativement autonome.

Tous ces extraits témoignent de la mise en place d'un stéréotype récurrent : celui du Japonais qui, à travers une stratégie de conquête économique, exerce une forme de violence symbolique sur l'Occident<sup>139</sup>. En s'appropriant l'entreprise la plus importante de Baie-Trinité, Mori incarne ainsi

---

<sup>139</sup> Narelle Morris, *op. cit.*, p.15.

une figure d'envahisseur moderne, menaçant non seulement l'économie locale, mais aussi les habitants et travailleurs de la région.

Cette domination exercée sur autrui peut aussi être créative et diplomatique. Ainsi, dans le roman de Dany Laferrière, le narrateur se trouve confronté à une pression grandissante de la part du vice-consul du Japon qui manifeste un intérêt démesuré pour son nouveau projet littéraire intitulé *Je suis un écrivain Japonais*. Cet engouement, loin d'être innocent, prend rapidement des allures de surveillance et de tentative de contrôle étant donné que les représentants japonais cherchent en réalité à influencer, voire à censurer, le contenu du livre à paraître :

Là, ça déborde. J'ai l'impression que si je leur laisse la moindre autorité sur mon travail, serait-ce sur une virgule, ils écriront le livre à ma place. Je sens derrière toute cette obséquiosité une volonté de fer. Pour une raison quelconque, ils voudraient contrôler ce livre. (*JSUÉJ*, p. 114)

Le narrateur va jusqu'à affirmer que le consulat a « ouvert un dossier sur lui » (*JSUÉJ*, p. 111), comme s'il représentait une menace à encadrer et à surveiller. Une surveillance qui est par la suite confirmée lorsque le consul révèle que son équipe suit de près le narrateur :

- On sait que vous vous intéressez à notre grand poète Bashô.
- Comment l'avez-vous appris ?
- Vous le lisez partout...
- Mais vous me suivez !
- Ne vous énervez pas, monsieur. (*JSUÉJ*, p. 112)

À travers cette tension, Laferrière met en scène une forme de violence subtile, où la domination s'exerce non pas par la force brute ou la pression économique, mais par l'intrusion et la tentative de censure du discours de l'Autre. Tout comme dans *Tout est Ori*, où Mori incarne une figure de domination économique, le consul japonais et son administration sont représentés comme des agents disruptifs capables de franchir les limites de la sphère privée afin de mieux affirmer leur autorité sur autrui. Ils apparaissent dès lors comme des figures envahissantes, cherchant à imposer

leur présence et leur idéologie avec politesse certes, mais toujours animés par une volonté de domination.

Dans *La nostalgie heureuse*, le cliché du Japonais dominateur ne s'exprime pas de manière directe à travers une opposition entre personnages, mais plutôt à travers une critique plus globale du système sociétal japonais. En effet, Amélie Nothomb dénonce à plusieurs reprises la pression sociétale et la rigueur imposées aux citoyens par la société nipponne, notamment à travers le prisme du monde du travail :

Ceux que j'avais dévisagés à Harajuku il y a vingt ans sont tous rentrés dans le rang depuis : quand ils ont atteint l'âge fatidique de vingt-cinq ans, ils ont troqué leur dégaine hallucinante contre un costume ou un tailleur assorti à leur coiffure plus sage. Ils ont été embauchés dans des entreprises, malgré l'achèvement de la bubble economy, et ils ne font plus parler d'eux. Yumeto a vingt-deux ans. Je m'adresse à lui comme à un échantillon représentatif et je lui demande si cette génération Tokyoïte, à l'exemple de la précédente va se soumettre.

- Les autres, je ne sais pas, mais mes amis et moi, jamais, répond-il.

Ce propos me rassure. (*LNH*, p. 80)

Ici, la narratrice avance que la société japonaise soumet ses individus en les privant de toute individualité, au profit d'une conformité professionnelle rigide et suffocante. La critique d'Amélie Nothomb s'appuie ainsi sur le cliché d'un système économique japonais perçu comme oppressif, où la quête permanente de performance et de rentabilité devient l'ennemie de la créativité, et de la liberté d'expression. La société japonaise apparaît alors comme une machine implacable, exerçant sa domination sur des individus contraints de se plier à ses exigences. L'idée perpétuée par cette

représentation est typique des années 1990, celle d'un « pays [qui] travaille, mais [qui] n'est ni riche ni heureux [...] »<sup>140</sup>.

Comme nous avons pu le constater, le stéréotype de la violence exercée par la domination prend des formes multiples dans les œuvres de notre corpus. Qu'il s'agisse d'une conquête économique, d'une censure littéraire ou bien encore d'une pression sociale, ces différentes manifestations traduisent une inquiétude certaine face à un Autre perçu comme puissant, envahissant et dominateur. À travers Mori, le consul japonais ou encore la machine économique nipponne, c'est toujours la même opposition qui est convoquée, celle d'un personnage occidental confronté à une altérité jugée trop insidieuse pour être inoffensive. Dès lors, loin de s'être estompée après les années 1980 et le *boom* économique japonais, il semblerait que l'image du Japonais dominateur, que l'on retrouvait pendant la Seconde Guerre mondiale, continue d'alimenter l'imaginaire contemporain au XXI<sup>e</sup> siècle.

### La violence par cruauté

Une autre forme de violence récurrente dans notre corpus est celle de la cruauté, parfois présentée comme une « violence native<sup>141</sup> » chez les Japonais. Bien que rarement explicités dans les médias, « la violence et la cruauté comme traits psychologiques de l'individu japonais [...] n'en [restent] pas moins très souvent affirmée[s] de façon indirecte [...] »<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Gérard Siary, « L'Image du Japon dans les années d'après-guerre » [communication orale], Institut Français de Libreville, Gabon, 2013.

<sup>141</sup> Jean-Paul Honoré, *op.cit.*, p. 27

<sup>142</sup> Jean-Paul Honoré, *op.cit.*, p. 26.

Selon Jean-Paul Honoré, ce cliché puiserait essentiellement ses sources dans la figure emblématique du samouraï qui, encore aujourd'hui, occupe une place prépondérante dans l'imaginaire social occidental<sup>143</sup>. En effet, ce guerrier sanguinaire, armé de son célèbre katana, demeure une figure persistante, constamment réactivée que ce soit dans les films, les jeux vidéo ou encore les romans. Il n'est donc pas surprenant de retrouver certaines caractéristiques associées à cette figure dans les représentations de personnages japonais.

Cette idée de « violence native » est également alimentée par l'implication du Japon dans l'Axe durant la Seconde Guerre mondiale. Après l'attaque de Pearl Harbour, un discours manichéen se propage en Occident : dans le Pacifique, « un combat fait rage entre les forces du bien et les forces du mal, entre civilisations et barbares [...] »<sup>144</sup>. Afin de généraliser ce sentiment, de nombreux films, caricatures et affiches représentent les Japonais comme des êtres cruels et inhumains, qu'il faut abattre à tout prix<sup>145</sup>. Très rapidement, le cliché du Japonais cruel s'enracine dans la *doxa* occidentale et se voit relayé dans une multitude d'œuvres des années subséquentes. Mais qu'en est-il des représentations contemporaines ? Ce stéréotype continue-t-il d'occuper une place importante dans les œuvres de notre corpus ?

Dans *Tout est Ori*, on constate que cette image du Japonais à la fois cruel et méthodique persiste. Certains personnages sont fortement imprégnés de ces représentations et en viennent à suspecter Mori d'avoir joué un rôle dans la disparition d'un habitant du village de Baie-Trinité :

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>144</sup> Narelle Morris, *op. cit.*, p. 19

<sup>145</sup> *Idem.*

C'était soit un crime bien fait des Japonais, soit un crime mal fait des motards. Les deux possibilités lui semblaient également plausibles. Goyette pensait vraiment au mot *crime*. C'était la première fois. Et il s'écoutait penser, y aller d'énoncés généraux sur les crimes et les enquêtes, soupeser les mérites du crime organisé japonais – le supposer efficace – [...]. (TEO, p.234)

Au-delà de l'association clichée entre Japonais et crime organisé dont nous avons déjà traité, il est intéressant d'observer la manière dont s'opposent les deux formes de criminalité citées : celle, brouillonne et locale des motards, et celle, méthodique et presque « professionnelle » des yakuzas. Le stéréotype du Japonais violent englobe alors deux dimensions : d'un côté la dangerosité et de l'autre une certaine compétence froide et méthodique de toute évidence propre au milieu du crime organisé japonais. Ce raccourci contribue à présenter Mori comme un individu cruel et efficace qu'il faut absolument craindre. Une telle représentation renforce, par la même occasion, la frontière entre les « gens du soi<sup>146</sup> » dont les comportements sont familiers et prévisibles, et les Autres dont la différence alimente la méfiance et la peur.

On trouve également l'expression de cette cruauté dans *Je suis un écrivain japonais* et *La nostalgie Heureuse* :

Asie me fait penser à une arme blanche. Un coup tranché si vite. Un collier de gouttelettes de sang. Une rapidité dans la mort qui rassure. (JSUÉJ, p.23)

Bien que le texte de Dany Laferrière ne fasse pas explicitement référence au Japon, il dépeint tout de même un imaginaire sanglant, attribué à l'Asie dans son ensemble. On y retrouve cette idée du meurtre efficace et rapide seulement cette fois teinté d'une sorte de délicatesse et de poésie

---

<sup>146</sup> Christianne Villain-Gandossi, *op. cit.*, p. 47.

communiquées par les images du « collier de gouttelettes de sang » et de la « mort qui rassure ». Dans ce court extrait, il semblerait que la violence soit représentée comme une « construction fantasmatique<sup>147</sup> » entre ésotérisme et sensualité. Il y aurait donc une certaine beauté exotique dans cette cruauté asiatique qui attise la curiosité du narrateur.

Chez Nothomb, c'est la pratique traditionnelle de la taille des bonsaïs, emblématique de plusieurs cultures asiatiques, qui est jugée cruelle :

- Ces boniments ne valent pas pour un bonsaï. Dès son enfance, il a vécu des tortures dont vous n'avez pas idée. Il ne tient pas à vivre, vous comprenez.

[...]

J'osais à peine me représenter les tourments qu'on avait infligés à sa croissance pour le forcer d'être bonsaï. (*LNH*, p. 24)

Il ne s'agit pas d'une pratique horticole parmi tant d'autres, mais bien d'une forme de torture révélatrice, selon la narratrice, d'une mentalité profondément violente.

Ainsi, dans les deux extraits, la violence décrite semble innée, enracinée dans un contexte perçu comme intrinsèquement asiatique. Cette cruauté est posée comme une évidence, une caractéristique que le lecteur est censé reconnaître, car elle repose sur de nombreux clichés ainsi qu'une image stéréotypée courante.

En contrepartie, cette « violence constitutive » attribuée aux Japonais est souvent tournée en dérision, notamment à travers les clichés du hara-kiri et des kamikazes :

---

<sup>147</sup> Jean-Paul Honoré, *op.cit.*, p. 27.

- Il faut s'y attendre, a-t-elle souri jaune. Quand même drôle qu'il se sont fait hara-kiri. [...] C'est juste ironique : il se suicide à la japonaise à cause d'un japonais. (*TEO*, p. 387)

Il s'est fait hara-kiri le 26 novembre 1970 en compagnie de son jeune amant. Quel drôle de zigoto tout de même, ce Mishima ! Intéressant, mais un peu cinglé sur les bords. Hara-kiri, ça fait manga. (*JSUÉJ*, p.116-117)

Il se vautre dans des excuses sans fin. Déjà qu'il s'excuse quand il a raison... Le voilà qui se noie dans sa sueur. Va-t-il se faire hara-kiri là, tout de suite, avec le couteau à beurre ? (*JSUÉJ*, p. 164)

Les kamikazes ne cherchaient pas à sauter de l'avion à la dernière minute comme Bond et ses dérivés. (*JSUÉJ*, p. 183)

Il est intéressant de noter que dans ces extraits, le hara-kiri et les kamikazes sont évoqués sur un ton léger, voire moqueur. Cette distanciation transforme ces actes de « violence dirigée contre soi<sup>148</sup> » en motifs purement fictifs : « ça fait manga », « comme Bond », ce qui laisse deviner une confrontation à une altérité si radicale<sup>149</sup>, si spectaculaire du fait de sa violence, qu'on préfère se la représenter avec un certain trait humour. On peut également y déceler une volonté de tourner en dérisions ces clichés si emblématiques et récurrents dans l'imaginaire occidental.

Le stéréotype de la violence via autodestruction n'a donc ici pas la même charge que les stéréotypes précédents qui mettaient en scène une certaine brutalité rattachée à l'Autre. Ces références renvoient plutôt à une certaine fascination morbide marquée par une touche d'absurde et d'humour qui permet aux auteurs de « jouer » avec ces clichés et de convoquer une réaction spécifique chez le lecteur : l'amusement.

---

<sup>148</sup> Jean-Paul Honoré, *op.cit.*, p. 27.

<sup>149</sup> Daniel Castillo Durante, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », *op. cit.*, p. 13.

Finalement, l'analyse des œuvres de notre corpus révèle la présence et la mobilisation du stéréotype de la violence de multiples façons. Que ce soit à travers une domination économique, idéologique, sociale ou encore à travers l'exercice d'une certaine cruauté, ces clichés participent souvent à la construction d'une image inquiétante, ou du moins suspecte, de l'Autre. Les personnages japonais, et la société japonaise en général, se retrouvent ainsi fréquemment associés à une forme de violence qui réactive des schèmes de pensée découlant de contextes historiques bien précis. Bien que le Japon ne soit aujourd'hui plus en conflit avec le monde occidental, le sentiment d'altérité qu'il suscite semble représenter un élément central dans sa représentation. Peut-être faut-il y voir la manifestation de ce que certains théoriciens avancent, à savoir qu'« une partie considérable de l'image de l'autre se trouve dans ces stéréotypes et ces clichés<sup>150</sup> » et que le Japon, lourd de son passé, a visiblement du mal à s'en défaire.

## Le stéréotype nippophobe de l'incompréhension

Un autre stéréotype important est celui de l'incompréhension, qui se manifeste fréquemment dans les interactions entre personnages. En raison d'un manque de lisibilité perçu, l'individu japonais est souvent enveloppé de mystère, non pas parce qu'il cherche délibérément à dissimuler ses intentions, mais parce que ses signaux sont perçus comme difficiles à décoder. L'expressivité japonaise, ou encore certaines pratiques comme la photographie semblent dès lors échapper à une lecture et à une interprétation claires. Les normes sociales, manifestement

---

<sup>150</sup> Bahman Namvar Motlagh, « Les stéréotypes à travers le prisme de l'imagologie », *Revue de la faculté des Lettres de l'Université de Shahid Bejeshti*, 5(7), 1970, p. 61.

différentes, rendent la communication incertaine, et les narrateurs sont représentés comme ayant de la peine à s'orienter dans cet univers aux semblants opaques.

## L'expressivité japonaise

Le stéréotype de l'incompréhension repose en grande partie sur l'expressivité faciale japonaise, et plus particulièrement sur le sourire. Dans l'œuvre de Laferrière, par exemple, le narrateur s'attarde à de nombreuses reprises sur ce détail expressif qu'il juge important de souligner :

L'Anglais a déjà tenté de conquérir le monde avec son flegme et son parapluie. Le Japonais, son large sourire [...] Le sourire c'est le pouvoir. [...] Je passe des journées entières à apprendre le sourire japonais. Un sourire détaché du visage. (*JSUÉJ*, p. 80)

Deux visages lunaires me sourient largement du fond de la salle. Même costume noir, même coupe de cheveux, même sourire. (*JSUÉJ*, p.106)

Quatre à cinq cadres japonais venant entretenir M. Mishima d'un sujet qui exige beaucoup de sourires et des rires en cascade. (*JSUÉJ*, p. 111)

Toujours ce sourire forcé comme épinglé sur le visage qui me donne l'impression d'être dans le film de Polanski – *Rosemary's Baby*. (*JSUÉJ*, p. 158)

Décrit comme « forcé » ou « épinglé », ce sourire participe d'un imaginaire dans lequel l'Autre Japonais est perçu comme dissimulant ses émotions derrière une façade imposée par la politesse. Cette expressivité codifiée renforce le sentiment d'inaccessibilité de l'Autre dont les véritables intentions ou sentiments échappent aux personnages occidentaux non-initiés.

Le même schéma est observé dans *La nostalgie heureuse* lorsque la narratrice discute avec sa traductrice : « - Êtes-vous sûre que ce soit une bonne idée ? Il doit être très en colère contre vous ! - Je n'ai pas eu cette impression au téléphone. - Il cache son jeu. N'oubliez pas que c'est un Japonais. » (*LNH*, p. 99) Ici, la narratrice européenne interprète la réaction de son ancien fiancé

selon des codes expressifs occidentaux, où la colère s'exprime généralement de façon plus explicite. Son ex-fiancé n'ayant pas exprimé sa colère au téléphone, Amélie en déduit qu'il ne doit pas lui en vouloir. À l'inverse, la traductrice rejette cette interprétation en invoquant le caractère culturellement codé de l'expressivité japonaise. Elle ne conçoit pas un seul instant que l'ex-fiancé d'Amélie ne lui reproche pas leur rupture. Il se crée ainsi un écart entre le comportement perçu par les personnages occidentaux et celui attribué aux personnages japonais en se basant sur un système d'expression opaque où les non-dits sont monnaie courante.

Ces différents extraits illustrent en réalité la persistance d'un discours relevant du stéréotype nipphobe selon lequel le Japon serait une société de masques, et le sourire et la politesse des symboles de « vérité dissimulée<sup>151</sup> ». Comme l'explique l'auteur David Matsumoto :

[L]'émergence du stéréotype sur l'émotivité du peuple nippon [est] généralement caractérisée par la notion d'« impénétrabilité » des Japonais, c'est-à-dire qu'ils ne montrent jamais leurs véritables émotions et choisissent souvent de sourire pour dissimuler leurs sentiments. Ce cliché a également contribué au stéréotype des Japonais, considérés comme des robots dépourvus d'émotions<sup>152</sup>.

L'expressivité japonaise est présentée comme opaque aux yeux de l'interlocuteur occidental, ce qui contribue à entretenir l'idée d'une incompatibilité fondamentale entre les deux cultures, où l'une est presque déshumanisée (robots). Ce masque, reposant essentiellement sur un cliché largement

---

<sup>151</sup> Jean-Paul Honoré, *op. cit.*, p. 32.

<sup>152</sup> David Matsumoto, *The New Japan : Debunking Seven Cultural Stereotypes*, Intercultural Press, 2002, p. 58. Traduction libre. Version originale : *These notions contributed to a stereotype about Japanese emotionality that is commonly characterized by the notion of the "inscrutability" of the Japanese; that is, they never show their true emotions and often choose to smile to conceal their true feelings. Such notions have also contributed to the stereotype of the Japanese as emotionless robots.*

répandu<sup>153</sup>, transforme un comportement jugé positif en Occident (comme le sourire) en une forme de tromperie ou d'ambiguïté caractéristique de l'Orient.

Cependant, ce cliché de l'illisibilité du visage japonais est loin de faire l'unanimité parmi les auteurs de notre corpus. Parmi eux, René de Ceccatty s'oppose fermement à ces représentations qu'il juge malhonnêtes et ethnocentristes. En prenant l'exemple de *L'Empire des signes* de Roland Barthes, l'écrivain procède à une déconstruction de cette mystification de l'expressivité japonaise :

Ce qu'il dit du visage japonais est révoltant pour quiconque a observé le jeu des comédiens japonais de cinéma et bien sûr pour quiconque a eu des rapports prolongés, approfondis, intimes avec des Japonais : c'est de la mauvaise prose ethnocentriste, qui prend pour repères des codes d'expressivité attachés à un certain type de culture et de théâtralité sociale, quitte à sembler se contredire : « Le visage japonais est sans hiérarchie morale : il est entièrement vivant, vivace même (contrairement à la légende du hiératisme oriental) parce que sa morphologie ne peut être lue "en profondeur", c'est-à-dire selon l'axe de l'intériorité. » Ce genre de phrase que je ne trouvais pas imbécile pour l'unique raison que j'avais lu le reste de l'œuvre de Barthes et que je savais que son intention ne pouvait être raciste, mais qu'il me semblait impossible de faire mien, rendait compte de l'acuité de son regard et de son habileté intellectualisante, mais m'attristait. (*MAJ*, p. 211)

Une position partagée par Philippe Forest, qui souligne que ce sont souvent les mêmes expressions et traits de personnalité qui sont mobilisés dans les œuvres lorsqu'il est question de représenter les Japonais. L'écrivain entreprend alors de mettre en avant d'autres aspects de la personnalité japonaise qui sont rarement évoqués, voire ignorés :

Personne ne parle jamais du manque de sérieux des Japonais, de leur légèreté, de leur sentimentalité, de leur insouciance, de leur nonchalance, en un mot : de leur gentillesse et de la douceur de vivre qui règne dans une cité comme Tokyo. (*SAR*, p.181)

---

<sup>153</sup> Nelson Cauthen, Ira Robinson, et Herbert Krauss, *op. cit.*, p. 108.

En contestant le cliché de l'illisibilité de l'expressivité japonaise, Ceccatty et Forest soulèvent à la fois sa prégnance et sa fonction pathétique dans les œuvres : en représentant l'Autre comme ayant des pratiques opaques, c'est un sentiment de méfiance qui s'installe, et que le texte transmet au lecteur. Le Japon et les Japonais apparaissent alors comme fermés sur eux-mêmes et inaccessibles. Ils appartiennent ainsi à un monde qui est « mû par d'autres règles que celles de la raison naturelle<sup>154</sup> » où un acte aussi simple qu'un sourire se transforme en un rictus insondable.

## La photographie

Au-delà de l'expressivité japonaise, le cliché du Japonais constamment muni de son appareil photo participe lui aussi à alimenter le stéréotype nippophobe de l'incompréhension. Cette représentation, relativement récente, émerge dans les années 1980-1990, à la suite de l'essor du tourisme japonais, lui-même porté par le *boom* économique du pays et la valorisation du yen<sup>155</sup>. À cette époque, le gouvernement japonais lance un nouveau programme, celui de l'internationalisation du Japon, ou *Kokusaika*<sup>156</sup>. Pour la première fois, l'archipel encourage activement sa population à partir en vacances à l'étranger, facilitant l'apparition de nouveaux rapports entre les sociétés occidentales et les touristes japonais<sup>157</sup>.

Dans le sillage de cette vague touristique, certains comportements se font plus visibles et finissent par être stéréotypés. Les voyages organisés, les circuits en autobus, et surtout la

---

<sup>154</sup> Jean-Paul Honoré, *op. cit.*, p. 31

<sup>155</sup> Bob McKercher, « The roots of Stereotypes about Tourists », *Soc*, 45, 2008, p. 345.

<sup>156</sup> Eric Seizelet, « L'internationalisation de la société japonaise : enjeux et perspectives », dans : *Politiques étrangère*, 4, 1988, p. 931.

<sup>157</sup> Guy Beauregard, "Travelling Stereotypes : "The Japanese Tourist" in Canada", *Communal/Plural*, 7(1), 1999, p. 79.

photographie, en viennent progressivement à être associés aux touristes asiatiques<sup>158</sup>. L'expertise japonaise dans ce domaine, notamment incarnée par des marques emblématiques comme Canon et Nikon, contribue sans doute à renforcer ce stéréotype. Bien que dans un contexte touristique la photographie soit une pratique universelle, elle se voit ici investie d'une connotation négative. Dès lors, les Japonais sont fréquemment représentés comme armés d'appareils photo avec lesquels ils « mitraillent » les monuments qui les entourent sans réellement profiter du paysage.

Dans *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur s'interroge justement sur la fonction de cette pratique touristique qu'il a du mal à saisir :

Quant au Japonais qui ne cesse de photographier le monde : le voit-il ? Il ne voit même pas les deux éléments qu'il tente de photographier : son compagnon de voyage et le monument que ce dernier cache presque. La tour Eiffel est là pour témoigner que cet homme est passé un jour à Paris. Mais en faisant le même sourire large et impersonnel devant tous les monuments de la Terre, celui-ci annule le caractère intime du moment. Le Japonais devient lors aussi intemporel que la tour Eiffel. On pourrait croire que c'est la tour Eiffel qui se fait photographier derrière un Japonais souriant. (*JSUÉJ*, p. 43)

L'Anglais a déjà tenté de conquérir le monde avec son flegme et son parapluie. Le Japonais, son large sourire et un appareil photo. (*JSUÉJ*, p. 80)

Un peuple de photographes souriants. Un pareil comportement doit cacher quelque chose. [...] Si on tombe, un jour, sur ces montagnes de photos, on risque d'avoir l'impression que la Terre n'était peuplée, à l'époque, que de Japonais. Il n'y a pas un seul monument digne de mention, sur cette planète, qui n'ait pas été colonisé par eux. C'est une conquête mondiale. Le regard universel. Alors pour devenir un écrivain japonais, je dois vite me procurer un appareil photo. (*JSUÉJ*, p.176)

L'image caricaturale du touriste japonais qui ne découvre le monde qu'à travers l'objectif de son appareil photo est ici reprise avec humour par Laferrière. Cette pratique de la photographie

---

<sup>158</sup> Joey Hendry, « Fantasy travel in time and space. A new Japanese phenomenon », dans : *Japanese tourism and travel culture*, Londres, Routledge, 2009, p. 129.

touristique « de masse » est perçue comme quelque peu absurde et dénuée de sens. À quoi bon multiplier les clichés d'un même monument, si c'est pour ne pas en profiter pleinement une fois sur place ?

De plus, la photographie est décrite comme étant constitutive de l'individu nippon, il ne peut donc pas y échapper. Ainsi, dans le prolongement de sa réflexion sur l'identité, le narrateur, s'il veut véritablement devenir un « écrivain japonais », n'a d'autre choix que de se procurer un appareil photo et de se conformer à cette pratique photographique caricaturale alors même qu'il la perçoit comme profondément ridicule. Cette représentation d'une masse nipponne aux comportements homogènes instaure une distance marquée entre le narrateur et ces touristes, comme si l'objectif de l'appareil érigeait une barrière symbolique entre deux cultures qui ont du mal à se comprendre.

Par ailleurs, les extraits analysés révèlent un lien étroit entre l'expressivité japonaise et la photographie : « Le Japonais, un large sourire et son appareil photo », « Un peuple de photographes souriants ». Le sourire insondable des Japonais, évoqué précédemment, se trouve ici couplé à la pratique photographique, ce qui contribue à nourrir une impression d'étrangeté chez le lecteur qui associe la photographie à une pratique fautive. Pris séparément, ni le sourire ni l'appareil photo n'ont quoi que ce soit d'inhabituel, mais une fois attribués aux Japonais dans un contexte stéréotypé, ces deux éléments acquièrent une connotation négative, qui exacerbe les différences entre Orient et Occident. Dès lors, le sourire « impersonnel » des Japonais ainsi que leur « montagnes de photos » cessent d'être perçus comme anodins, ils semblent devoir « cacher quelque chose » qui les rend fondamentalement différents.

Dans *Tout est Ori*, la menace du personnage « Autre » atteint son paroxysme à travers la figure de Mori, dont la première apparition dans le roman est empreinte de suspicion :

À Baie-Trinité, il arpentait la plage. C'est-à-dire qu'il notait dans un calepin l'amplitude des marées ; par ordre de contamination les secteurs de la plage, leurs tenants, leurs aboutissants ; les noms des Marocains qu'il rencontrait ; les allées et venues des crevettiers ; le nombre de rochers visibles à marée haute. [...] En bandoulière, il avait des jumelles et un appareil photo. (*TEO*, p. 99)

Affublé de ses jumelles et de son appareil photo, Mori « arpente » la plage comme s'il menait une mission d'observation. Il consigne méthodiquement dans son calepin une foule de détails, non seulement liés à la vie marine, mais aussi aux allées et venues des passants et à l'organisation des lieux. Grâce à ses instruments d'observation, il scrute les environs dans leurs moindres recoins, comme s'il cherchait à tout consigner.

Pour les locaux, ce comportement évoque davantage une opération de surveillance qu'une simple visite des Pêcherie Lelarge. Son attitude, couplée aux objets qu'il porte, renforce l'impression d'une « collecte insidieuse de renseignements<sup>159</sup> » menée par une force étrangère. Une réaction naturelle selon Christiane Villain-Gandossi puisque : « l'étranger est l'Autre de la famille, du clan, de la tribu. Il se confond d'abord avec l'ennemi<sup>160</sup> ». Mori est donc la matérialisation de cette altérité radicale<sup>161</sup> à la fois discrète et scrutatrice, ce qui participe à le présenter comme un personnage inquiétant dont les intentions demeurent trop floues pour être honnêtes.

---

<sup>159</sup> Jean-Paul Honoré, *op. cit.*, p. 36.

<sup>160</sup> Christiane Villain-Gandossi, *op.cit.*, p. 47.

<sup>161</sup> Daniel Castillo Durante, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », *op. cit.*, p. 13

Comme nous avons pu le voir, le stéréotype nippophobe de l'incompréhension repose sur une série de clichés qui tendent à figer l'individu japonais dans un rôle d'Autre indéchiffrable. Que ce soit par une expressivité jugée opaque ou par des pratiques comme la photographie, ces éléments deviennent des signes d'une altérité radicale, difficilement pénétrable pour les personnages occidentaux. Cette perception brouillée engendre un climat de méfiance, où l'illisibilité devient synonyme de « duplicité<sup>162</sup> ».

Toutefois, certains auteurs de notre corpus, comme René de Ceccatty et Philippe Forest, tentent de déconstruire ces clichés en dénonçant l'ethnocentrisme à l'œuvre dans ces représentations. Ils invitent à un regard plus nuancé, qui reconnaît la diversité des expressions et des pratiques culturelles, et refusent les généralisations simplificatrices. Leur prise de position propose que l'incompréhension ne soit pas nécessairement une essence de la culture japonaise, mais plutôt l'expression du regard occidental dans les œuvres.

## Le stéréotype nippophile de la spiritualité

Parmi les nombreux clichés qui façonnent l'imaginaire occidental du Japon, le stéréotype nippophile de la spiritualité occupe une place de choix. Ce stéréotype, largement véhiculé au XIX<sup>e</sup> siècle par une tradition orientaliste<sup>163</sup>, repose principalement sur l'opposition entre un Orient « mystique et obscurantiste<sup>164</sup> » et un Occident « rationnel et scientifique<sup>165</sup> ». Edward Saïd

---

<sup>162</sup> Daniel Castillo Durante, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », *op. cit.*, p. 35.

<sup>163</sup> Thomas Pauvret, *Japonisme et Orientalisme. Le Japon dans l'œil de l'Occident entre 1858 et 1906 : fascination, touristification et patrimonialisation*, [Thèse de maîtrise en ethnologie et patrimoine], Québec, Université Laval, 2021, p. 27.

<sup>164</sup> *Idem.*

<sup>165</sup> *Idem.*

soutient dans sa thèse que cette dichotomie a longtemps servi à présenter l'Orient comme dépositaire d'une sagesse ancestrale, et d'un rapport au monde singulier qui participe encore une fois à différencier l'Autre<sup>166</sup>.

Dans ce contexte orientaliste, le Japon est fréquemment représenté comme un sanctuaire unique, un espace de méditation où les voyageurs occidentaux peuvent se ressourcer. Côté cet « ailleurs » empreint de spiritualité et de sagesse devient alors bien plus qu'un simple voyage : il s'agit d'une échappatoire, d'une quête de sens, ou encore d'une tentative de réponse face à un vide existentiel.

Ce périple spirituel n'est pas nouveau, il s'inscrit dans un héritage littéraire et culturel ancien, où le Japon hérite de qualités autrefois attribuées à la Chine telles que la tradition bouddhiste, la quête de sens et l'harmonie<sup>167</sup>. Autant d'éléments que l'on retrouve dans les diverses pérégrinations vers l'Est des auteurs et narrateurs de notre corpus.

Ainsi, Amélie Nothomb insiste à plusieurs reprises sur le caractère exceptionnel du Japon, seul pays au monde capable de susciter en elle une forme de spiritualité authentique :

C'est aussi cela que j'aime tant au Japon : ce que j'ai vécu ne s'encombre pas de grésillement ou de passage à vide. J'y suis revenue à vingt et un ans avec le sentiment du commencement pur.

D'aucuns diraient qu'en de telles conditions, n'importe quel pays ferait l'affaire. J'en doute. Je sais que j'avais besoin d'être subjuguée, d'avoir la foi. Le Japon suscite cela chez moi. Il est le seul. (*LNH*, p. 30-31)

---

<sup>166</sup> Edward Saïd, *op. cit.*, p. 16.

<sup>167</sup> Jean-Paul honoré, *op. cit.*, p. 15.

L'écrivaine et narratrice présente ici l'archipel comme le catalyseur d'un éveil intérieur presque mystique. Le champ lexical qu'elle mobilise : « commencement pur », « subjugué » « d'avoir la foi » traduit l'intensité de la relation qui la lie à ce pays de cœur. Une intensité qui atteint son paroxysme à la fin du roman, à travers l'expérience du *kenshō* vécue par la narratrice :

Comme ce n'est pas le premier *kenshō* de ma vie, je reconnais l'impression typique de cette transe : la perception de l'imminence. Il n'y a pas plus fulgurant que cette sensation : je suis au seuil de quelque chose qui est en train de commencer, il y a un commencement gigantesque qui n'en finit pas de débiter, je ne sais pas ce que c'est, mais ce qui est perpétuellement en train de s'ouvrir est immense, je ne peux même pas en avertir quiconque, tellement c'est en train d'arriver, là, là, maintenant [...] (*LNH*, p. 136)

Cette forme d'extase spirituelle, propre à la tradition bouddhiste<sup>168</sup>, propulse le personnage d'Amélie dans un état de conscience altéré, hors du temps, où les préoccupations ordinaires cessent d'exister. C'est un moment de bascule, une expérience fondatrice qui rend toute idée de retour à la réalité occidentale impensable. Ce que la narratrice confirme d'ailleurs quelques pages plus tard :

Je persiste dans ma béatitude. Consternée, elle me pose la question convenue :

- Quand rentrez-vous en France ?

Un élan me parcourt et je m'exclame :

- Jamais !

Cela vient du fond du cœur. Je veux rester, ma vie entière, au croisement de Shibuya. Et je n'ai aucune envie de retourner dans ce pays où l'on vous intime de prendre position sur des sujets incompréhensibles. (*LNH*, p.138)

La spiritualité que Nothomb associe au Japon ne se limite donc pas à une qualité intrinsèque de l'archipel, il s'agit aussi d'une échappatoire lui permettant de se détacher des pesanteurs et des trivialités de son quotidien en France. Comme le souligne Jean-Marc Moura, cette association entre

---

<sup>168</sup> Thomas Cleary, *Kensho. The Heart of Zen*, Boulder, Shambhala, 1997, p. 7.

spiritualité et Orient naît en grande partie du regard critique porté sur une modernité occidentale jugée trop monotone et superficielle :

En Europe, les êtres sont dérobés au regard par des surfaces, dissimulées aux autres comme à eux-mêmes sous des apparences, des masques ; ce caractère souterrain les voile à leurs propres yeux. Le monde exotique va les mener à la conscience de l'infra-moi, du sous-sol en eux. Méditation plongeante, le périple nostalgique est celui de l'être descendant vers son propre mystère<sup>169</sup>.

Le *kenshō* met alors en exergue « [l]'image d'une Europe qui a perdu son âme dans la course au progrès matériel<sup>170</sup> », tout en présentant au lecteur un Orient idéalisé encore habité par cette mystique envoûtante qu'Amélie Nothomb affectionne tant.

Une dynamique semblable se manifeste chez René de Ceccatty, qui témoigne de l'influence « astrologique » qu'aurait eu le Japon sur sa vie personnelle et émotionnelle :

Maintenant que j'ai traduit *La Divine Comédie* tout imprégnée d'astrologie, je me demande si ma présence au Japon n'est pas géographiquement soumise à un pouvoir décuplé de certains astres [...] Je ne peux pas passer sous silence cette possibilité d'une influence sinon astrale du moins géographique sur ma vie émotionnelle et sur mes rapports affectifs. (*MAJ*, p. 135)

L'auteur suggère ici que sa présence au Japon aurait été conditionnée par une forme d'attraction cosmique, un « pouvoir astral » ayant profondément bouleversé ses relations personnelles.

S'il ne souscrit pas entièrement à une explication astrologique, Ceccatty reconnaît néanmoins la singularité géographique et symbolique de l'archipel, qu'il érige au rang d'exception. Cette prédilection est d'autant plus évidente qu'il la compare avec un autre lieu qui lui est cher :

---

<sup>169</sup> Jean-Marc Moura, *La Littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 343.

<sup>170</sup> Martine Geronimi, « L'Orient, géographie imaginaire : les écrivains français et les villes de désir », *Téoros*, 25(2), 2006, p. 17.

l'Italie. Ce pays d'origine, bien qu'important, n'a manifestement pas exercé un impact similaire chez Ceccatty : « Je n'ai pas connu cela avec l'Italie, autre pôle de ma vie [...] » (*MAJ*, p. 135). Aux yeux de l'écrivain, le Japon possède indéniablement une dimension spirituelle unique qui l'a influencé et accompagné tout au long de son séjour sur l'archipel.

Fort de son expérience personnelle, il n'hésite pas à investir le Japon de cette spiritualité à plusieurs reprises. Des activités ordinaires comme le tourisme prennent alors un sens nouveau, presque sacré :

En 1993, lorsque je suis revenu au Japon avec Ryoji pour y voyager dans des lieux attachés à l'histoire littéraire et à celle des jardins et des temples ou sanctuaires, il ne s'agissait pas de curiosité touristique, mais d'une promenade plus profonde qui touchait à l'essence magique des lieux et de leurs désignations [...] (*MAJ*, p. 136)

Les lieux touristiques deviennent alors les vecteurs d'une spiritualité diffuse, d'une « essence magique », révélée à ceux qui y portent attention. Encore une fois, la géographie est décrite comme dégageant quelque chose de profond dont l'écrivain s'inspire.

Cette perception mystique transparaît également à travers des figures de style évocatrices de l'écrivain. Ainsi, en décrivant le séisme de Tōhoku de 2011 et la catastrophe de Fukushima qui a suivi, Ceccatty écrit : « Les démons du feu, de l'air, de la terre et de l'eau s'étaient unis dans le séisme sous-marin, soulevant les eaux, noyant les terres, renversant les forges nucléaires [...] » (*MAJ*, p. 110), « Les divinités démoniaques qui avaient secoué la terre en cette fin d'hiver 2011. » (*MAJ*, p. 110) À travers ces personnifications polythéistes des éléments et du tremblement de terre, l'auteur mobilise un imaginaire influencé par les croyances et les symboliques japonaises, dans lequel la nature est habitée par des forces métaphysiques ésotériques. Ce regard particulier sur la catastrophe de Tōhoku et de Fukushima inscrit le récit dans un contexte japonisant, où la spiritualité est incarnée par des divinités destructrices ayant « secoué la terre ». Une fois encore, Ceccatty

suggère que les lieux et l'histoire ne sont pas aussi simples qu'ils n'y paraissent et recèlent une spiritualité non négligeable qui impactent notre quotidien.

Parmi les œuvres de notre corpus, *Sarinagara* de Philippe Forest apparaît probablement comme l'exemple le plus marquant de l'association entre Japon et spiritualité. Tout d'abord, le récit s'inscrit dans un contexte de deuil particulier, celui de la perte de la fille de l'auteur-narrateur. Cette tragédie constitue le point de départ d'une quête existentielle, à travers laquelle Forest cherche désespérément à retrouver un sens à sa vie. Le voyage vers l'ailleurs s'impose alors comme la matérialisation concrète de cette démarche complexe :

Je m'étais mis à voyager pour des destinations toujours différentes et lointaines, de préférence à l'autre bout du globe. Ces expéditions avaient toutes un même but que je ne m'avouais pas. Je ne m'imaginai pas pouvoir retrouver une personne, une présence – ma folie n'allait pas jusque-là. Je cherchais juste un signe. Je me disais que, de l'autre côté de la terre, je trouverai nécessairement la révélation qui me fuyait et qui viendrait combler le vide que j'éprouvais en moi. Je guettais ainsi un oracle auquel je ne croyais pas. (*SAR*, p. 19-20)

Cet « autre bout du globe », encore indéfini, devient le réceptacle d'un espoir irrationnel, comme si une réalité alternative était envisageable seulement là-bas.

C'est finalement à Kôbe, au Japon, que cet espoir se concrétise lorsque l'auteur vit une expérience hors du commun, une sorte de déjà-vu inexplicable :

J'ai connu à Kôbe l'expérience dont est sorti ce livre et que je ne peux définir autrement que comme un étrange « trouble de mémoire » – *eine Erinnerungsströrung*, selon le mot de Freud –, l'impression très étrange qu'un souvenir oublié vient soudain frapper à la vitrine de la conscience et fait se confondre le rêve et la réalité. (*SAR*, p. 255)

Ce que signifie Kôbe je l'avais oublié. Et pourtant, mon émerveillement tenait à ceci : comme celle de mon rêve d'enfant, cette ville où je n'étais jamais allé, je la reconnaissais. Et allant vers elle je le savais, je revenais vers le lieu vrai de ma vie, miraculeusement retrouvée de l'autre côté du temps et de l'espace. (*SAR*, p. 258)

Bien que Forest découvre Kôbe pour la première fois, cette ville suscite en lui une familiarité profonde, voire viscérale. Elle devient ainsi le théâtre d'une révélation intérieure que seul un dépaysement radical semble être en mesure de raviver. Loin d'être un énième voyage, cette visite

de Kôbe déclenche chez l'auteur une plongée dans l'enfance et la nostalgie, une forme d'introspection entre rêve et réalité que Jean-Marc Moura qualifie de « conscience de l'infra-moi ». Ce phénomène aux allures métaphysiques échappe à toute explication rationnelle, mais son impact sur le narrateur est indéniable. Kôbe devient ainsi le lieu de tous les possibles où la vie après le deuil paraît soudainement envisageable.

À partir de ce moment-là, le Japon cesse d'être un pays parmi tant d'autres. Il devient pour Forest un espace symbolisant l'aboutissement de sa quête de sens à la suite de la perte de son enfant :

[L]e Japon fut pour nous le pays d'après, celui où survivre à la vérité reprenait un sens, où il ne s'agissait plus de choisir entre le souvenir et l'oubli, mais où l'oubli devenait la condition mystérieuse et nouvelle du souvenir. Oui, le pays d'après, celui où sans céder en rien sur son désir ancien, le secret tout simple vous est révélé qui vous enseigne comment maintenir ce désir intensément, durablement vivant, et avec lui, pour toujours, l'objet de votre amour le plus vrai. Découvrant Kôbe, mon enchantement tenait au sentiment soudain de revenir vers le lieu le plus vif de ma vie, un lieu invraisemblablement nouveau et inconnu, qui aurait dû ne pas exister, où l'histoire ancienne se répétant mais se répétant soudainement ailleurs et autrement, tout allait inexplicablement pouvoir recommencer. (SAR, p. 271)

Comme le révèle cet extrait, le Japon est de nouveau investi d'une dimension exceptionnelle. Il est présenté comme un pays paradoxal à la fois étranger et familier, réel et onirique, où s'accomplit l'expérience ésotérique marquante de Forest. Ce pays « d'après », ce « lieu qui aurait dû ne pas exister », partage un « secret » intime, une vérité enfouie que l'auteur atteint au terme de son « déjà-vu » métaphysique. En accédant à cette révélation, Forest est finalement en mesure de trouver un sens nouveau à sa vie et d'avancer. Le Japon est alors une sorte d'ange gardien bienveillant, qui a pris soin de l'écrivain lors de son séjour au Japon, alors qu'il traversait une période extrêmement difficile et douloureuse :

Je n'idéalise pas le Japon. Je sais juste que ce pays fut pour moi le lieu d'un dégagement rêvé. Un bon génie protecteur – dont j'ignore le nom mais que j'imagine semblable aux fées gracieuses ou aux divinités débonnaires qui peuplent les mythologies enfantines du pays –

veillant sur moi lorsque je suis arrivé là-bas. [...] Entre ce génie et moi, c'est une vieille histoire. J'ai contracté une dette à son égard. (SAR, p. 183)

Il semblerait donc que pour Amélie Nothomb, René de Ceccatty et Philippe Forest, le Japon soit indissociable d'une certaine forme de spiritualité. Conformément à la tradition orientaliste, l'archipel est bien souvent présenté comme le catalyseur d'expériences mystiques et personnelles que l'Occident ne permet pas. Cette spiritualité contribue ainsi à présenter l'ailleurs comme une terre ésotérique, régi par des lois différentes, où l'ordinaire cède la place à l'extraordinaire. Une telle posture apparaît d'autant plus paradoxale que, comme nous l'avons vu précédemment, plusieurs auteurs, dont Ceccatty et Forest, remettent en question ces représentations stéréotypées et refusent de faire du Japon une figure d'exception.

## Conclusion

À travers l'analyse des œuvres de notre corpus, il apparaît que la représentation du Japon dans la littérature contemporaine francophone repose sur certains stéréotypes globalement ancrés dans l'imaginaire occidental. Qu'il s'agisse de la violence, de l'incompréhension ou encore de la spiritualité, ces représentations récurrentes contribuent à façonner une image du Japon à la fois inquiétante et fantasmée.

Toutefois, bien que ces stéréotypes soient présents dans nos œuvres, ils ne sont ni systématiquement adoptés ni uniformément investis. Ainsi, les récits ne se contentent pas toujours de reproduire des stéréotypes figés, ils les complexifient et les questionnent. *Sarinagara*, par exemple, donne à l'expérience spirituelle une profondeur existentielle liée au deuil, tandis que *Mes années japonaises* dénonce le cliché de l'insondabilité du visage japonais et insiste sur la richesse de l'expressivité du théâtre nippon. Ces différentes approches montrent bien que le stéréotype est

avant tout un outil narratif extrêmement efficace qui donne peut-être plus d'informations sur la culture regardante que sur la culture regardée.

## Chapitre 3 : Un regard tourné vers le passé

Dans son essai fondateur, Edward Saïd souligne que les textes orientalistes tendent à faire parler l'Asie à travers l'imagination de l'Europe<sup>171</sup>. L'Orient y est alors représenté comme un espace figé dans un passé idéalisé, marqué par une forme de grandeur révolue au cours de laquelle « l'Asie était plus brillante<sup>172</sup> ».

Ainsi, le passé est perçu comme une époque particulière, jugée plus authentique et porteuse des véritables valeurs orientales, comme la sagesse, la spiritualité ou encore la tradition. Ces représentations, loin d'être purement descriptives et historiques, sont alors souvent investies d'une nostalgie qui tend à façonner la perception ainsi que la représentation de l'Altérité et de l'ailleurs.

Étant donné que notre corpus est composé en grande majorité d'œuvres autofictives et autobiographiques, et que le rapport au passé y occupe de ce fait une place centrale, il sera intéressant d'étudier si ce rapport à l'histoire s'approche de la description qu'en fait Edward Saïd : un passé observé à travers la loupe d'un souvenir idéalisé et où le Japon serait « mieux avant ». Qu'il s'agisse d'un passé intime ou d'un passé plus historique, les écrivains s'emploient souvent à remonter le fil du temps pour revisiter et transmettre diverses réflexions ou expériences vécues, souvent marquées par le voyage et la nostalgie.

---

<sup>171</sup> Edward Saïd, *op. cit.*, p. 72.

<sup>172</sup> *Idem.*

Cette prégnance du passé dans notre corpus se manifeste de multiples façons : à travers une démarche narrative ancrée dans la mémoire, une valorisation de la tradition et de l'ancien souvent opposée à un rejet de la modernité, une critique de l'américanisation du Japon contemporain, ou encore un attachement profond à la littérature classique japonaise.

Ce chapitre se propose donc d'explorer les différentes formes de ce retour en arrière. Nous verrons comment l'évocation du passé devient le point de départ d'une réflexion plus large sur le paradoxe japonais entre tradition et modernité.

## Démarche créative ancrée dans le souvenir

Comme évoqué précédemment, la plupart des œuvres de notre corpus relèvent de l'autobiographie ou de l'autofiction et en tant que telles, elles respectent plusieurs critères dictés par le pacte autobiographique<sup>173</sup>. Selon ce dernier, les textes autobiographiques s'inscrivent naturellement dans une dynamique rétrospective, ancrée dans le passé<sup>174</sup>. Il est donc tout naturel que les écrivains de notre corpus mettent en avant des événements passés comme leur enfance, leur premier séjour au Japon, et ne s'intéressent que très peu, voire pas du tout, à l'état actuel de l'archipel.

Ainsi, la représentation privilégiée du passé dans nos œuvres ne découle pas nécessairement d'un traitement préférentiel à l'égard d'un passé glorieux comme chez les orientalistes. Elle soulève plutôt une série de tensions propres au genre autobiographique, à commencer par ce que l'on

---

<sup>173</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975, Seuil, p. 14.

<sup>174</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 10.

nomme « le paradoxe autobiographique<sup>175</sup> ». Celui-ci repose sur l'idée que l'exploration d'un passé révolu est très différente d'un exercice de création littéraire romanesque :

Si le contenu de ce qui est rapporté est exact, il n'en reste pas moins vrai que l'espace scripturaire transmue la vérité en œuvre d'art : l'autobiographie, avant d'être l'expression de la conformité au réel, est un univers autonome qui impose les contraintes propres à la création artistique littéraire. Ainsi, d'entrée de jeu, l'écrivain pénètre dans un espace qui, par sa spécificité même, est celui de l'imaginaire [...] <sup>176</sup>.

Selon ce paradoxe, le passé mis en avant dans les œuvres de notre corpus ne correspond pas à un passé réel, mais à une représentation bien plus complexe.

Dominique Maingueneau qualifie cet espace de création biographique de « paratopique<sup>177</sup> » : un lieu qui n'appartient ni entièrement au réel, ni tout à fait à la fiction, mais qui ambitionne néanmoins de revisiter des fragments du passé de l'écrivain. La démarche autobiographique s'apparente alors à un voyage dans le temps, une tentative de réactivation, à travers l'écriture, de souvenirs appartenant à un passé qui n'est plus. Dès lors, on peut se demander si l'écriture autobiographique n'est pas un moyen de replonger dans le passé, mais surtout de le « recréer » à sa façon, dépendamment des humeurs nostalgiques des auteurs.

C'est là que le deuxième paradoxe de l'écriture autobiographique entre en jeu : celui de la mémoire. Comme le dit l'adage, « *Scripta manent, verba volent*, les paroles s'envolent, les écrits restent<sup>178</sup> ». Or, en l'absence de traces écrites, il est souvent difficile de se remémorer avec précision

---

<sup>175</sup> Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, p. 61.

<sup>176</sup> Jean-Philippe Miraux, *op. cit.*, p. 61.

<sup>177</sup> *Idem.*

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 169.

de faits remontant à plusieurs années, voire à plusieurs décennies. Alors, comment s'assurer de la véracité et de la justesse des souvenirs retranscrits dans les textes par les auteurs ? Ne souffrent-ils pas d'une subjectivité accrue ?

En réalité, cette incertitude, ainsi que la subjectivité qui en découle, sont intrinsèques au genre : « si l'autobiographie est censée exprimer, de façon véridique, la vision du monde d'une époque, d'une classe ou d'un auteur individuel, elle est caractérisée aussi par des éléments fictionnels<sup>179</sup> ». Ainsi, au fur et à mesure que la mémoire s'étiolle, les souvenirs sont recomposés, travaillés, et transformés par l'écriture. Ils ne se livrent donc jamais au lecteur dans leur pureté originelle.

Cela ne signifie pas pour autant que l'autobiographie manque de véracité ou qu'elle relève entièrement de la fiction, mais plutôt qu'il existe une distance inévitable entre les événements racontés et les événements vécus. Comme le souligne Philippe Lejeune : « ce qui distingue l'autobiographie du roman, ce n'est pas une impossible exactitude historique, mais seulement le projet, sincère, de ressaisir et de comprendre sa propre vie. C'est l'existence d'un tel projet qui importe, et non une sincérité à la limite impossible<sup>180</sup> ».

Le passé évoqué par les auteurs de notre corpus ne constitue donc pas une retranscription exacte de leurs années vécues au Japon. Cette subjectivité dans la narration des événements est

---

<sup>179</sup> Jeanette den Toonder, « *Qui est-je ?* » *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Lausanne, Peter Lang, 1999, p. 1.

<sup>180</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit., p. 19.

d'ailleurs explicitement assumée, comme en témoignent les incipits de *La nostalgie heureuse* et de *Sarinagara* :

Tout ce que l'on aime devient une fiction. La première des miennes fut le Japon. À l'âge de cinq ans, quand on m'en arracha, je commençai à me le raconter. Très vite, les lacunes de mon récit me gênèrent. Que pouvais-je dire du pays que j'avais cru connaître et qui, au fil des années, s'éloignait de mon corps et de ma tête ?

À aucun moment je n'ai décidé d'inventer. Cela s'est fait de soi-même. Il ne s'est jamais agi de glisser le faux dans le vrai ni d'habiller le vrai des parures du faux. Ce que l'on a vécu laisse dans la poitrine une musique : c'est elle qu'on s'efforce d'entendre à travers le récit. Il s'agit d'écrire ce son avec les moyens du langage. Cela suppose des coupes et des approximations. On élague pour mettre à nu le trouble qui nous a gagnés. (*LNH*, p. 7-8)

Tous les souvenirs enfin s'effacent. Et puis restent les rêves. (*SAR*, p. 13).

Ici, les narrateurs ne dissimulent ni leurs oublis ni leurs approximations, en reconnaissant d'emblée les limites de leur mémoire. Plus le temps passe, plus les souvenirs se voilent, laissant place à une appréciation plus subjective et nostalgique de leur expérience du Japon. Le souvenir est alors étroitement lié à la création : « En recréant le passé, l'écrivain ne peut s'empêcher de le créer : le désir qui est à l'œuvre dans le souvenir, dans l'imaginaire et dans la parole forge une réalité nouvelle<sup>181</sup>. » Le caractère fictionnel des œuvres n'est d'ailleurs pas nié, mais au contraire assumé et présenté au lecteur dès les premières pages. Ainsi, l'archipel nippon décrit dans les œuvres n'est pas « réel » au sens strict du terme. Les lieux évoqués, ainsi que les souvenirs rapportés, sont teintés d'une part d'imaginaire personnel, proche du domaine du « rêve ».

C'est un incipit similaire que l'on trouve chez Ceccatty, qui ne prétend pas non plus livrer au lecteur une vérité absolue sur ses années passées dans l'archipel :

---

<sup>181</sup> Laurène Gervasi et Franz Johansson, *Le biographique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003., p. 174.

Je ne crois pas devoir jamais retourner au Japon. Et si cela devait advenir, qu'on m'y invite pour des raisons liées à mon activité ou même à mon passé, ou que, de mon propre chef, je décide d'y faire un séjour, ce ne serait pas un retour. Car ce retour m'apparaît comme aussi impossible – ou du moins comme aussi artificiel – qu'une remontée dans le passé, qu'une remémoration. Et pourtant il me semble tout aussi impossible de ne pas revisiter mentalement les années que j'y ai passées ou celles durant lesquelles je me suis consacré à ce pays et à sa culture. (*MAJ*, p. 9)

Tout livre fondé sur la mémoire (en est-il d'autres ?) est une suite de défaites et d'approximations. La perspective d'être imprécis n'est guère compensée par mon travail accompli, par des textes autrefois écrits dans un autre cadre. (*MAJ*, p. 11)

L'écrivain est conscient de l'impossibilité d'un retour en arrière. Néanmoins, cette revisite « impossible » est plus forte que lui. C'est cette tension qui fonde véritablement la dynamique autobiographique : le passé est à la fois inaccessible et irrésistiblement convoqué.

En conclusion, la représentation du passé à travers le récit autobiographique ne répond pas à une volonté de reconstitution fidèle ni à une glorification du Japon d'autrefois. Il s'agit avant tout d'une démarche introspective et créative, propre au genre autobiographique. Cette subjectivité assumée façonne un Japon plus personnel, que chaque auteur choisit de revisiter tout en reconnaissant, face à son lectorat, les failles de son propre discours.

## Prédilection pour la tradition et rejet de la modernité

Bien que le Japon soit souvent présenté comme un pays évoluant sous l'éternel paradoxe de la « tradition et de la modernité », il semble tout de même régner en Occident, une certaine affinité pour l'aspect traditionnel de l'archipel. De la cérémonie du thé, aux jardins *zen*, ce sont autant de traditions qui continuent de fasciner et de nourrir les représentations véhiculées par le cinéma, la musique, ou encore la littérature.

Afin de mieux comprendre ce phénomène, il convient de se pencher sur l'histoire de la modernité japonaise, amorcée en grande partie avec la restauration Meiji de 1868<sup>182</sup>. À cette époque, le Japon mène une politique isolationniste très stricte. Cependant, au fil des siècles, il devient de plus en plus difficile de protéger l'archipel des infiltrations étrangères. Finalement, en 1854, et sous la pression des canonnières américaines, le pays est contraint de rouvrir ses ports et de relancer ses échanges internationaux<sup>183</sup>.

Cette ouverture marque le point de départ d'une vaste campagne de modernisation initiée par le gouvernement nippon, désireux de rattraper son retard technologique, et surtout militaire, par rapport aux grandes puissances occidentales<sup>184</sup>. L'archipel favorise alors les échanges avec l'Occident, dans la conviction qu'« une bonne connaissance de la civilisation occidentale apparaît [...] comme le meilleur moyen de défendre le pays<sup>185</sup> ». Des scientifiques japonais sont envoyés à l'étranger pour y étudier les avancées scientifiques et technologiques, tandis que de nombreux experts occidentaux sont invités à venir enseigner leur savoir au Japon<sup>186</sup>.

Ce sont ces échanges diplomatiques qui sont en grande partie à l'origine du courant japoniste en Europe. Tandis que le Japon cherche à « s'occidentaliser », les Occidentaux, eux,

---

<sup>182</sup> « La restauration de Meiji (alias révolution de Meiji ou renouvellement de Meiji) fut un événement politique qui se déroula au Japon en 1868. La famille Tokugawa, un clan de guerriers qui avait régné sur le Japon pendant plus de 260 ans, fut renversée par un groupe d'activistes politiques qui proclamaient que leur objectif était de restaurer le pouvoir de la famille impériale. [...] La restauration de Meiji est presque universellement considérée comme la ligne de démarcation entre le Japon "traditionnel" et le Japon "moderne". » Définition tirée de : Graham Squires, « Restauration de Meiji », dans : *World History Encyclopedia*, 2022, URL : <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-19836/restauration-de-meiji/>

<sup>183</sup> Bertrand Blancheton, *op. cit.*, p. 31.

<sup>184</sup> *Idem.*

<sup>185</sup> Robert Calvet, *L'Histoire du Japon : de la Préhistoire aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 255.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 261.

découvrent l'archipel à travers les délégations étrangères et font l'expérience d'un premier phénomène de « japonisation ». C'est dans ce contexte que « le Japon comme paradoxe, comme nation défiant la compréhension des Occidentaux, imaginé au travers de la tension entre deux opposés [tradition et modernité] va s'inscrire durablement dans le temps<sup>187</sup> ».

En se basant sur cette période de transition historique, il apparaît cohérent que la modernité soit perçue comme « occidentale » alors qu'à l'inverse, la tradition est plutôt considérée comme « orientale ». Cette dichotomie fondamentale contribue sans doute au rejet que peut susciter la modernité japonaise. Face à un Japon contemporain marqué par l'urbanisation et les avancées technologiques, les Occidentaux reconnaissent pléthore d'éléments qu'ils considèrent familiers, car déjà présents dans leur propre environnement. Le réel dépaysement réside alors dans le côté plus traditionnel de l'archipel, qui lui n'est aucunement ancré dans une modernité occidentale. À la lumière de ces éléments, il convient désormais d'identifier dans quelle mesure cette tension entre tradition et modernité se manifeste dans les œuvres de notre corpus.

Dans *Je suis un écrivain japonais*, la modernité japonaise est remise en question lorsque le narrateur s'interroge sur l'engouement qu'elle semble susciter de nos jours :

Je me suis demandé devant mon souvlaki, [...], ce qui peut bien faire la modernité japonaise tellement à la mode depuis la mort de Mao. À part la capacité du Japon à changer tout ce qu'il touche en cliché. Ce cliché dont on sait si peu de chose, et dont on se demande parfois si ce n'est pas une variété contemporaine du mythe grec. (*JSUÉJ*, p. 99).

Par cette remarque teintée d'humour, Laferrière critique une modernité qu'il juge creuse, et surreprésentée à l'échelle mondiale. Le narrateur attribue au Japon contemporain une capacité

---

<sup>187</sup> Thomas Pauvret, *op. cit.*, p. 142-143.

étonnante à transformer toute chose en cliché, comme si la modernité avait pour effet de niveler et de simplifier le réel. Ainsi, la modernité japonaise « à la mode », apparaît comme une construction vide de substance, et figée dans une esthétique stéréotypée.

Chez Ceccatty, cette tension entre ancien et moderne se déploie une première fois lorsqu'il est question de décrire la ville de Tokyo ainsi que son évolution au fil de ses nombreux déplacements. En évoquant son retour au Japon en 1977, il écrit :

C'était encore le Japon Shōwa où j'ai débarqué en 1977. Les jeux Olympiques de 1964 avaient rajeuni, modernisé la ville et l'avaient défigurée par les autoroutes superposées qui la traversaient. Mais il restait encore beaucoup de lieux vieillots, et à Ginza des bars où l'on entendait de la musique classique, de modestes restaurants dans les arrières-ruelles [...] (*MAJ*, p. 84)

Tokyo est ici décrite comme une ville profondément transformée par les mutations urbaines qui l'auraient « défigurée », établissant ainsi un lien direct et explicite entre modernité et changement du paysage tokyoïte. Cette connotation négative, associée à l'expansion de la capitale, se révèle d'autant plus marquée qu'elle s'oppose à l'appréciation simultanée de lieux plus anciens et chaleureux. Ces espaces, de par leur simplicité et leur charme, sont présentés comme résistants à une modernité envahissante que l'écrivain considère avec une certaine réserve. La capitale nipponne semble ici souffrir de ce que Ziauddin Sardar qualifie de « techno orientalisme<sup>188</sup> », une représentation qui associe la modernité technologique à une image froide et impersonnelle. Dans ce contexte, la modernisation de Tokyo est perçue comme la perte de son cachet originel.

---

<sup>188</sup> Ziauddin Sardar, *Orientalism*, Buckingham, Open University Press, 1999, p. 113.

Au-delà d'impacter le territoire, la transformation de Tokyo bouleverse également la mémoire de l'écrivain qui voit ses souvenirs se stratifier, s'enfouir pour finalement s'effacer sous l'effet des changements urbains successifs de la ville :

J'ai tant refoulé ces mois-là : chaque nouveau jour refoulait le précédent. Les mois et les années, n'en parlons pas : je les ai tant refoulées. Les lieux aussi ont chassé les lieux. Et les mêmes lieux en d'autres temps se sont chassés eux-mêmes sans que la rénovation urbaine, la modernisation aient été nécessaires quoiqu'elles aient joué leur rôle, laissant Shōwa dans son brouillard nostalgique, glacial, de tabac froid [...] (*MAJ*, p. 194)

Bien qu'il affirme que la modernisation n'est pas l'unique facteur contribuant à son refoulement du passé, Ceccatty reconnaît qu'elle joue tout de même un rôle dans le processus qu'il décrit. Le passage du temps va ici de pair avec l'évolution déroutante et frénétique des espaces que l'écrivain doit se réapproprier à chacun de ses séjours sur l'archipel. C'est donc l'articulation entre modernité et temporalité qui impacte la mémoire de l'écrivain en propulsant les anciens souvenirs dans l'oubli tout en le confrontant à une nouvelle ville qui lui est partiellement inconnue.

Le Japon de l'époque Shōwa devient alors un fantôme, un lieu nostalgique aux souvenirs brouillés que l'auteur tente de revisiter et retranscrire dans son œuvre malgré les difficultés mémorielles auxquelles il se heurte. Cette tentative de reconstitution du passé s'accompagne souvent, dans notre corpus, d'un autre phénomène significatif : une forme de rejet à l'égard de ce qui est décrit comme l'« américanisation » du Japon.

### Américanisation du Japon

L'« américanisation » du Japon s'inscrit dans le contexte de la défaite japonaise à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. De 1945 à 1952, l'archipel est placé sous l'occupation des forces

américaines, sous la direction de Douglas MacArthur<sup>189</sup>. Durant cette période, l'administration états-unienne met en place un vaste programme de réformes visant à démilitariser et à démocratiser le pays, notamment à travers l'adoption d'une nouvelle constitution en 1947<sup>190</sup>.

L'occupation de l'archipel marque alors un tournant majeur dans son histoire. Les États-Unis imposent une influence conséquente sur le Japon, non seulement d'un point de vue politique et économique, mais aussi d'un point de vue culturel et social :

L'armée d'occupation américaine faisait partie intégrante de la culture de masse du Japon d'après-guerre. [...] [L]'Amérique n'apparaît pas tant comme une présence « prohibitive » que comme une présence « séductrice » dans la conscience populaire de l'époque. [...] Plusieurs influences culturelles importantes – jazz, mode, sexualité – se sont répandues à partir des bases américaines pour s'enraciner très rapidement après le début de l'occupation<sup>191</sup>.

Si certains accueillent favorablement cette influence américaine, d'autres y voient une menace pour l'intégrité culturelle japonaise. Pour ces derniers, l'expansion du *soft power* américain est perçue comme une forme d'uniformisation culturelle symptomatique de la mondialisation<sup>192</sup>. L'américanisation est alors accusée d'entraîner là où elle s'établit « un déclin de la vertu, de la culture, de la tradition et de la citoyenneté<sup>193</sup> ». En d'autres termes, plus le Japon s'ouvre à

---

<sup>189</sup> Robert Dujarric, « Les relations Japon-États-Unis : alliés, partenaires, pairs ? », dans : *Le Japon et les métamorphoses de la puissance*, Paris, Armand Colin, 2025, p. 110.

<sup>190</sup> Iwao Seiichi *et al.*, « 109. États-Unis. », dans : *Dictionnaire historique du Japon*, volume 4, 1978, p. 183.

<sup>191</sup> Shunya Yoshimi, et David Buist, « 'America' as desire and violence: Americanization in postwar Japan and Asia during the Cold War », *Inter-Asia Cultural Studies*, 4(3), 2003, p. 438-439. Traduction libre. Version originale : *[T]he army of occupation was itself very much a part of the mass-cultural scenery of postwar Japan. [...] 'America' appears not so much as a 'prohibiting' presence, but as a 'seducing' presence in the everyday consciousness of the times. [...] Numerous powerful cultural influences — jazz, fashion, sexual culture — spread out from the American bases and took root very soon after the beginning of the occupation.*

<sup>192</sup> Danic Parenteau, *op. cit.*, p. 140.

<sup>193</sup> Ulrich Beck, Nathan Sznajder, et Rainer Winter, *Global America? The Cultural Consequences of Globalization*, Liverpool, Liverpool University Press, 2003, p. 2.

l'influence américaine, plus il semble perdre de son originalité et de son « altérité ». Ainsi, l'archipel nippon, majoritairement perçu comme un espace de dépaysement et de traditions millénaires, deviendrait, sous domination américaine, un pays « comme les autres ».

Cette perte de l'originalité culturelle japonaise est au cœur du témoignage de René de Ceccatty. Observateur des évolutions de l'archipel au fil des décennies, l'auteur perçoit l'américanisation du Japon comme la fin d'une des versions de l'archipel :

Le pays était en ébullition et nous sentions que ce Japon dont nous étions in extremis les témoins allait mourir, [...] signalé par un désastre naturel et antinaturel [...] Ceux qui, autour d'Oé et d'autres, avaient tenté d'opposer une résistance à l'impérialisme américano-capitaliste qui dénaturait le Japon qu'ils aimaient, avaient échoué – sinon, quand ils étaient artistes, dans leurs œuvres qui gagnaient en résonance dans le monde. [...] Les appels whitmaniens, blakiens, dantesques de Kenzaburo Oé reprenaient de leur sens et de leur vigueur, à travers une abominable tragédie de la modernité [...]. (*MAJ*, p. 109-110)

L'écrivain dépeint ici un Japon en crise, qui cède à une forme d'« impérialisme américano-capitaliste » malgré les tentatives de résistance de ceux qui s'y opposent. Loin d'un simple constat nostalgique, ses propos sont empreints d'une certaine gravité : il est question de mort, de « désastre », « d'abominable tragédie de la modernité », autant d'expressions qui traduisent une véritable perte s'articulant autour d'un avant et d'un après.

C'est précisément cette tension entre modernité américanisée et héritage traditionnel que Danny Laferrière illustre à son tour dans l'extrait suivant :

- Je voulais diriger votre curiosité sur autre chose que les clichés sur le Japon. Vous n'êtes toujours enthousiasmé que par ce Japon millénaire avec lequel on nous rebat les oreilles. On a l'impression d'être connus uniquement pour ça... On aimerait bien que les artistes occidentaux soient intéressés par le Japon d'aujourd'hui et non uniquement par les geishas et les cerisiers... Les jeunes Japonais ne s'intéressent pas à Basho, vous savez...
- Ils s'intéressent à l'Amérique, et moi je ne m'intéresse pas à eux. (*JSUÉJ*, p. 165)

Au cours de cet échange, le narrateur exprime son désintérêt pour la modernité japonaise ainsi que pour une jeunesse qu'il perçoit comme fortement influencée par les États-Unis. Cet extrait

est d'autant plus révélateur qu'il met en lumière l'une des raisons pour lesquelles de nombreux auteurs privilégient les traditions et le passé. Si le Japon contemporain n'attire guère les écrivains occidentaux, c'est peut-être en raison de cette envie de reproduire ou bien de se conformer à l'hégémonie culturelle américaine. Une tendance qui, naturellement, rendrait le pays moins singulier, surtout aux yeux d'un narrateur nord-américain.

Quelques pages plus loin, et pour préciser son propos, Laferrière dédie un chapitre entier à cette dynamique singulière entre « Américanisation et Japonisation ». Il met en relation cette tendance des Japonais à l'américanisation et la compare à la tendance des Occidentaux à la japonisation :

Les Américains les ayant vaincus, ils sont devenus des Américains. Une façon de digérer ces maudits Yankees. Double-culture : la sienne et l'autre. [...] Ils font les meilleurs sosies d'Elvis de cent livres. Dans certains petits villages, on peut tomber sur de redoutables amateurs de jazz. [...] Ils font avec les gens ce que Las Vegas fait avec les monuments du monde. Des copies sur place. L'appétit insatiable de la jeune fille japonaise qui se nourrit de gadgets américains. [...] Et moi qui rêve tant d'être un écrivain japonais – je me demande ce que cela peut bien cacher. Et surtout d'où peut venir une pareille obsession. (*JSUÉJ*, p. 167-168)

C'est un effet miroir fort intéressant qui est établi dans ce chapitre : alors que les Japonais aspirent à « s'américaniser », les Occidentaux cherchent à se « japoniser ». Le titre du roman, *Je suis un écrivain japonais*, témoigne d'ailleurs très justement de cette dynamique tout en soulignant le questionnement identitaire qu'une telle réflexion engage. D'une certaine façon, chacun projette sur l'Autre un fantasme de tradition ou de modernité dépendamment de ce qui lui est familier. La modernité, tout comme la tradition, peut ainsi devenir objet de fascination dès lors qu'elle incarne une forme d'altérité inédite.

Notons d'ailleurs que ce phénomène de miroir n'est pas nouveau. Chris Reynolds-Chikuma l'avait déjà relevé alors qu'il explorait le courant japoniste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

Concomitamment, le japonisme, avec le modernisme, permettra d'essayer de redonner un sens à ce monde européen qui le perdait aussi à cause de ces rencontres avec les nombreuses autres cultures/civilisations. Parce que celles-ci amenaient les Européens à relativiser sans cesse, [...] ces rencontres appelaient une redéfinition de soi où l'Autre jouait son rôle de miroir. Ainsi si l'un était x (moderne, [...]), l'autre était -x (antique, [...])<sup>194</sup>.

Il semblerait donc que cet effet miroir se prolonge dans le contexte contemporain de la mondialisation, où des rapports similaires sont établis afin de construire une identité du « soi » par rapport à l'Autre.

### Attachement à la littérature classique japonaise

Cette « prédilection pour la tradition » se manifeste également à travers le rapport singulier que les auteurs de notre corpus entretiennent avec la littérature japonaise. Il faut dire que cette dernière suscite depuis longtemps un vif intérêt chez les écrivains occidentaux, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, il s'agit d'une tradition littéraire relativement ancienne, remontant à la culture chinoise et à l'invention de l'imprimerie<sup>195</sup>. D'autre part, le système d'écriture japonais, fondé sur l'usage de caractères idéographiques, implique de se familiariser avec un système d'écriture mêlant texte et image et à un mode d'expression radicalement différent, en particulier dans le domaine de la poésie<sup>196</sup>.

Malgré ces spécificités notables, ce n'est qu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'émergence du courant néojaponiste, que des éléments issus de la tradition littéraire nipponne commencent à être

---

<sup>194</sup> Chris Reyns Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 18.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>196</sup> Simon-Oikawa Marianne, « Écriture poétique, poésie de l'écriture : formes et enjeux de la poésie visuelle japonaise », *Écritures poétiques japonaises*, 25, 2000, p. 164.

intégrés de manière plus visible dans les œuvres francophones contemporaines<sup>197</sup>. Avant cette période, il était relativement rare que des écrivains occidentaux s'inspirent directement de textes japonais, ou y fassent explicitement référence dans leurs œuvres. C'est au cours des années 1980 que cette intertextualité commence à se démocratiser.

Il convient toutefois de souligner que l'intérêt manifesté à cette époque demeure largement centré sur la littérature dite « classique ». Des auteurs tels que Roland Barthes, Marguerite Yourcenar ou Claude Lévi-Strauss s'attachent notamment à célébrer les œuvres de poètes comme Bashô, ou encore à explorer des textes fondateurs tels que *Le Dit du Genji* de Murasaki Shikibu<sup>198</sup>. Cette prédilection pour les figures et les œuvres anciennes, témoigne d'une attirance marquée pour une écriture enracinée dans une esthétique de la tradition. Tous trois l'assument d'ailleurs pleinement, ne manifestant d'intérêt que pour un Japon « pur et authentique<sup>199</sup> » que leurs lectures participent à réactiver. Réfractaires face au Japon contemporain, ces œuvres classiques permettent alors aux écrivains de se réfugier dans l'ancien et « l'Antique<sup>200</sup> ».

Il convient dès lors de s'interroger sur l'évolution de cet attachement à la littérature classique japonaise dans la production francophone contemporaine. Les œuvres de notre corpus perpétuent-elles cette fascination pour les figures et les textes du passé, à l'image de la tendance amorcée dans les années 1980 ? Ou bien assistons-nous à une forme de renouvellement du rapport à la culture

---

<sup>197</sup> Chris Reyns Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit. p. 48.

<sup>198</sup> François Laplantine, « Claude Lévi-Strauss, *L'autre face de la lune. Écrits sur le Japon* », *Parcours anthropologiques*, 8, 2012, p. 246.

<sup>199</sup> Michael Ferrier, op. cit., p. 11.

<sup>200</sup> Chris Reyns Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 48.

japonaise, où les auteurs explorent une plus grande variété d'œuvres, incluant aussi bien des références modernes que contemporaines ?

Afin d'amorcer notre réflexion, il convient d'identifier les figures traditionnelles mobilisées dans notre corpus. Un tel examen permet non seulement de repérer les figures les plus récurrentes, mais aussi d'évaluer leur place et leur rôle dans l'imaginaire des auteurs contemporains.

Parmi ces figures, Bashô occupe certainement une position centrale. Considéré comme l'un des plus grands maîtres de la poésie japonaise, il est une figure incontournable de la littérature nipponne du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>201</sup>. Spécialisé dans la pratique du *haikai-renga*, une forme de poème libre, « il fit du haïku, poème en dix-sept syllabes, un mode d'expression privilégié<sup>202</sup> ».

Dans *Je suis un écrivain Japonais*, le haïku choisi en épigraphe du roman est directement emprunté à l'œuvre de Bashô : « Première leçon de style ; les chants de repiquage ; des paysans du nord. » (*JSUÉJ*, p. 7) Ce choix, placé en ouverture, signale d'emblée l'influence de la tradition littéraire japonaise sur l'auteur, tout en témoignant de son goût marqué pour la poésie.

Cet intérêt ne se limite pas à une seule citation. Au fil de l'intrigue, le narrateur exprime à plusieurs reprises son admiration pour le poète nippon, notamment en partageant certains de ses haïkus, comme celui-ci : « Bashô note : “Paix du vieil étang. Une grenouille y plonge. Un ploc dans l'eau.” » (*JSUÉJ*, p. 37), Mais aussi à travers les nombreuses références à *La route étroite vers*

---

<sup>201</sup> Daniel Struve, et Jean-Jacques Tschudin, « Chapitre IV. L'époque Edo (1600-1868) », dans : *La littérature japonaise*, Paris, presses Universitaires de France, 2022, p. 50.

<sup>202</sup> René Sieffert, « Bashô (1644-1694) », dans : *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/basho/>

*les contrées du nord*, œuvre emblématique de Bashô, intégrée au texte sous la forme d'une mise en abyme, créant ainsi une sorte de mosaïque entre le texte contemporain et l'héritage classique :

Rien n'a bougé, sauf le train. Je retourne donc à Basho. Matsushima ! Cela fait un moment que nos voyageurs en rêvent. Enfin, ils y sont. Ils se dirigent vers la plage d'Ojima. Matsushima laisse Basho sans voix. Des îles partout. Tout est gracieux, surtout les pins « d'un vert intense et sombre » dont il chante l'élégance. La mort le frôle près du fleuve Kitagami où se jette la rivière Koromo. (*JSUÉJ*, p. 34)

Cet engouement pour Bashô est partagé par Philippe Forest dans *Sarinagara*, qui consacre plusieurs passages à louer l'importance du poète dans l'histoire littéraire japonaise :

Bashô, que tous tiennent pour le plus grand poète japonais, l'homme qui donna à son art sa juste profondeur spirituelle, est l'exact contemporain de Boileau et de La Fontaine. (*SAR*, p. 43)

Il faudra attendre Bashô au siècle suivant pour tout ramener à l'ordre et imposer à la grande anarchie poétique japonaise la marque méditative propre de son génie contemplatif. (*SAR*, p. 53)

Même dans *La nostalgie heureuse*, Bashô trouve sa place lorsqu'Amélie Nothomb est interrogée par son ancien fiancé sur son poète préféré. Elle répond alors par un flux ininterrompu de noms de poètes entremêlés :

Mallarimbaudelappolverlavilloncatubanvibashômaeterlverhaerpétrarquedelamarvigny, il y a du magma de poètes dans mon crâne, je ne peux en dégager aucun. (*LNH*, p. 123)

On notera que Bashô est le seul poète japonais de cette longue liste informe et que son nom est relativement lisible par rapport à d'autres qui se confondent. Avoir inclus Bashô dans cette liste de prétendants au titre de poètes favoris témoigne bien évidemment de l'appréciation de la narratrice pour sa poésie.

Outre Bashô, dont la présence traverse la majorité des œuvres de notre corpus, d'autres figures de la tradition japonaises sont évoquées de manière plus sporadique. C'est notamment le cas de Kobayashi Issa, poète de l'époque d'Edo et héritier spirituel de Bashô, dont Philippe Forest

retrace la vie dans *Sarinagara*, tout en citant certains de ses vers : « Oui, tout est néant – passage, vapeur, silence – dit la poésie. Mais Issa ajoute : cependant » (*SAR*, p. 25). Dans *Je suis un écrivain japonais*, Sei Shônagon, femme de lettres du X<sup>e</sup> siècle et autrice du *Livre de l'oreiller*, fait également l'objet d'une telle référence : « On aurait rêvé d'un mode dirigé par quelqu'un d'aussi subtil que Shônagon, mais trop de finesse attire fatalement la brutalité. » (*JSUÉJ*, p. 229)

Ainsi, les figures classiques de la littérature japonaise, et en particulier Bashô, semblent continuer d'exercer une influence notable sur les auteurs francophones contemporains. Leur présence dans les œuvres de notre corpus souligne l'importance accordée à une poésie traditionnelle d'apparence simple, mais profonde. À travers ces références, les écrivains expriment leur fascination pour une forme d'écriture ancienne, venue d'ailleurs, mais qui continue, il semblerait, de résonner avec leurs préoccupations actuelles.

Cependant, à la différence du néojaponisme des années 1980, cet attachement au passé ne s'accompagne pas nécessairement d'un désintérêt pour la production japonaise plus récente. Il devient dès lors pertinent d'examiner la place accordée aux auteurs japonais du XX<sup>e</sup> siècle dans notre corpus, afin de mieux comprendre l'évolution de cette intertextualité globale.

Parmi ces figures contemporaines, Yukio Mishima s'impose comme l'une des plus emblématiques. L'intérêt porté à cet auteur est d'autant plus remarquable que sa biographie, et en particulier sa mort spectaculaire, cristallise à elle seule les tensions entre tradition et modernité au Japon.

Dans *Je suis un écrivain japonais*, Dany Laferrière lui consacre un chapitre entier, intitulé « Une mort manga », dans lequel il revient sur cet événement devenu symbolique :

Mishima était si impressionné par l'Empereur, la personnification du Temps, qu'il lui offrit sa mort comme une fleur de rhétorique. Il s'est fait hara-kiri le 26 novembre 1970 en compagnie de son jeune amant. [...] Il voulait effacer le présent en installant le Japon dans un futur antérieur, ce temps qui n'existe que dans la grammaire. Les fascistes sont souvent obsédés par les règles qui leur permettent d'intervenir dans le déroulement du temps. Dans le réel, on ne peut acheter le passé qu'avec une seule monnaie : la mort. Sa mort. [...] Le monde entier a vu la scène à la télé. Mishima est immédiatement devenu une rock-star. Le premier écrivain dont la mort a été filmée de par sa volonté. [...] Mishima n'admettait pas les nouvelles valeurs du Japon depuis l'affaire d'Hiroshima, et il voulait redonner toute sa gloire à l'Empereur, le dernier gardien du Temps. (*JSUÉJ*, p. 116-117)

À travers ce portrait, Laferrière ne se contente pas de relater la fin tragique de l'écrivain, il en fait un symbole de cette volonté désespérée de figer le Japon dans un passé idéalisé. Loin d'en faire l'éloge, l'auteur critique cette posture qui se dresse contre le passage du temps et refuse le monde contemporain. Il insiste d'ailleurs sur la distance qu'il entretient avec l'idéologie de Mishima, malgré son admiration pour son œuvre :

Et moi, fiévreux tous les soirs, en train de lire Mishima sous les draps. Et personne autour de moi pour me dire qui c'était Mishima. [...] Me voilà trente-cinq ans plus tard rattrapé par la fureur de l'adolescence. Si le temps est circulaire, et si c'est la Terre qui tourne autour du Soleil, je n'ai qu'à rester un bon moment ici pour voir repasser devant moi l'époque mishimienne. Mettons-nous d'accord, je n'ai jamais été obsédé par Mishima. (*JSUÉJ*, p. 28)

Après une allusion au retour à l'adolescence et à la réminiscence de ses anciennes lectures, le narrateur tient à préciser qu'il n'a jamais été « obsédé par Mishima ». Il semble ainsi vouloir éviter toute confusion entre le sentiment passager de nostalgie et un rejet radical de la modernité, tel que celui prôné par l'écrivain japonais.

Toutefois, l'intérêt de Laferrière pour la littérature japonaise contemporaine ne s'arrête pas à Mishima. D'autres écrivains contemporains sont également évoqués, comme Murakami<sup>203</sup> : « "Midori, un talent frais", a déjà remarqué l'écrivain Ru Murakami dans un long article paru dans le New Yorker à propos des possibles héritières de Yoko Ono. » (*JSUÉJ*, p. 59), et accorde à plusieurs personnages des noms d'auteurs japonais célèbres comme Mishima : « Je suis monsieur Mishima, mais je ne suis pas l'écrivain [...] » (*JSUÉJ*, p. 70), Tanizaki<sup>204</sup> : « C'était peut-être son assistant, M. Tanizaki. » (*JSUÉJ*, p. 104), ou encore Dazaï<sup>205</sup> : « – Vous vous appelez comment ? – Dazaï. – Comme l'écrivain. – Comme l'écrivain. Ma mère l'a connu. À bientôt. » (*JSUÉJ*, p. 70).

À travers ce « jeu transtextuel<sup>206</sup> » Laferrière jongle avec les personnalités japonaises contemporaines qu'il invite dans son œuvre. Ces multiples références témoignent de l'importance qu'il accorde à cette littérature moderne, qui n'a rien à envier à celle de Bashô. Le rapport entre

---

<sup>203</sup> Ru Murakami (1952-) est un auteurs japonais contemporain. « Avec ses œuvres, Murakami, enfant terrible du monde de l'art japonais, anéantit le Japon des montagnes enneigées et des cerisiers en fleurs et expose les dessous d'une culture en mutation. » Biographie tirée de : Jackson Bianca, « *Almost Transparent Blue* », *Encyclopedia Britannica*, 2024, URL : <https://www.britannica.com/topic/Almost-Transparent-Blue>.

<sup>204</sup> Tanizaki Jun.Ichirô (1886-1965) est l'un des premiers écrivains japonais dont les œuvres sont traduites et lues en Occident de son vivant. « De par sa famille, établie depuis longtemps à Tōkyō où il naquit dans les quartiers marchands qui longent le fleuve, il éprouve une affinité naturelle pour l'atmosphère du vieil Edo. Il en aime les traditions et le raffinement. Il observe les usages, les choses et les gestes ; il les juge en connaisseur. Mais il n'entend pas se soumettre de manière inconditionnelle aux règles du temps passé. Dans *Shōnen*, il a déjà choisi les décors qui réapparaîtront dans ses œuvres ultérieures : les ruelles de la ville basse, mais aussi, au milieu d'une vaste propriété, une maison traditionnelle et un pavillon à l'occidentale où s'entassent des objets extravagants. Dorénavant, il utilisera tour à tour, selon les besoins de la mise en scène, ces deux univers : la mode venue d'Occident, qui change au fil des années, et la tradition, en particulier celle de l'époque d'Edo. » Biographie tirée de : Jean-Jacques Origas, « Tanizaki Jun.Ichirō (1886-1965) », dans : *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tanizaki/>

<sup>205</sup> Dazaï Osamu (1909-1948) est un écrivain japonais « qui s'est imposé à la fin de la Seconde Guerre mondiale comme une figure littéraire de son temps. Son ton sombre et ironique traduit parfaitement la confusion qui règne dans le Japon de l'après-guerre, où les valeurs traditionnelles sont discréditées et où la jeune génération rejette de façon nihiliste tout ce qui appartient au passé. » Biographie tirée de : « Dazaï Osamu », dans : *Encyclopedia Britannica*, 2025, URL : <https://www.britannica.com/biography/Dazai-Osamu>.

<sup>206</sup> Maureen Kim Domerson, *Stéréotypes, clichés et identités chez Dany Laferrière : l'exemple japonais*, [Thèse de littérature de langue française], Montréal, Université de Montréal, 2019, p. 106.

passé et présent, entre anciens et modernes, s'incarne ainsi dans cette intertextualité mouvante faisant référence à d'autres écrivains et à d'autres personnages<sup>207</sup>.

Dans *Sarinagara*, Forest évoque aussi plusieurs auteurs japonais du XXe siècle et met en lumière leur désenchantement face au Japon moderne. Des prises de position qui rejoignent celle de Mishima :

La vie que décrit Sôseki nous est moins étrangère que celle que peindront plus tard Kawabata, Mishima ou même Tanizaki. Sans doute parce que la page de l'Histoire nationale n'a pas encore tout à fait tourné pour lui et que les formes mortes du Japon d'autrefois n'ont pas acquis à ses yeux la vertu légendaire que leur accorderont des écrivains plus tardifs.

Forest met ici en exergue une forme de nostalgie commune à certains écrivains de l'après-guerre, qui idéalisent un Japon ancien, qu'ils considèrent comme plus authentique. Ce rejet de la modernité nipponne, tel qu'il s'exprime dans les œuvres de cette période, a sans doute contribué à nourrir certaines représentations relayées par les auteurs francophones des années 1980 qui ravivent dans leurs discours l'image d'un Japon idéalisé. Ainsi, les écrivains japonais, eux-mêmes désenchantés face aux mutations de leur société après la guerre, ont participé à diffuser cette vision d'un pays en crise. Se dessine alors tout un paradoxe. D'un côté, nous retrouvons les œuvres classiques qui sont imprégnées de poésie, de douceur et qui célèbrent un Japon ancien, et de l'autre, les œuvres modernes, plus sombres, expriment avant tout le mal-être d'auteurs en quête d'un passé perdu.

---

<sup>207</sup> Maureen Kim Domerson, *op. cit.*, p. 106.

Finalement, l'œuvre qui allie peut-être le plus littérature classique et littérature contemporaine japonaise est probablement *Mes années japonaises* de Ceccatty. En tant que traducteur, ce dernier s'intéresse à une vaste constellation d'auteurs traditionnels et contemporains. Son approche couvre plusieurs siècles d'histoire littéraire, et c'est précisément cette diversité de références qui donne à son œuvre une perspective à la fois personnelle et informative sur la culture littéraire japonaise.

Tout au long de son récit, l'auteur présente au lecteur une sélection de textes appartenant à des époques tout à fait différentes. À travers ses souvenirs personnels et son expérience de vie au Japon, il parvient à faire dialoguer ces textes entre eux et à dresser un véritable panorama de la littérature japonaise :

Ce voyage, je le préparais depuis neuf mois environ par des lectures de romans japonais. Je les découvrais : Kawabata, Tanizaki, Mishima, Kôbô Abé, Osamu Dazai. (*MAJ*, p. 12)

Mais c'est dix ans plus tard, en 1992 et en 1993, que j'ai visité avec Ryôji les lieux que j'avais décrits dans *L'Extrémité du monde*, pour le projet d'un livre sur les jardins secs et l'esthétique japonaise à travers un voyage que Ryôji avait minutieusement préparé, en se fondant à la fois sur la cartographie des grands paysagistes classiques et sur la mythologie des lieux mis en valeur par les anciens (Murasaki Shikibu, Dôgen, Bashô, tous les poètes des diverses anthologies, *Man yôshu* ou *Hyakunin isshu*) et les modernes (Ichiyô Higuchi, Sôseki, Nagai Kafû, Kenji Miyazawa, Kunio Yanagita, mais aussi Junichirô Tanizaki, Kenzaburô Ôé, Fumiko Hayashi). (*MAJ*, p. 88)

En 1993, lorsque je suis revenu au Japon avec Ryôji pour y voyager dans des lieux attachés à l'histoire littéraire et à celle des jardins et des temples ou sanctuaires, il ne s'agissait pas de curiosité touristique, mais d'une promenade plus profonde qui touchait à l'essence magique des lieux et de leurs désignations, ce qu'avaient compris Bashô, Sôseki, Ozu même ou Narusé. (*MAJ*, p. 136)

Ce qui frappe dans ces passages, c'est l'équilibre avec lequel Ceccatty évoque ces auteurs. Qu'ils soient classiques ou contemporains, aucun n'est privilégié au détriment de l'autre. Ce traitement égalitaire reflète non seulement l'expertise de Ceccatty dans le domaine, mais aussi sa volonté de

présenter la littérature japonaise comme un ensemble, traversée par des textes complémentaires plutôt que contradictoires.

De Bashô à Mishima, de Shônagon à Murakami, les auteurs francophones de notre corpus témoignent ainsi très certainement d'un attachement profond à la littérature japonaise dans son ensemble. Si les figures classiques continuent d'occuper une place centrale dans l'imaginaire littéraire, leur présence ne s'oppose plus nécessairement à celle des auteurs contemporains. Là où le néojaponisme des années 1980 exaltait un Japon figé dans l'image d'une tradition exaltée, les œuvres plus récentes manifestent une plus grande ouverture à la littérature japonaise dans son ensemble, en intégrant aussi bien les grandes figures du passé que les voix modernes.

L'intertextualité à l'œuvre chez Laferrière, Forest ou Ceccatty, permet ainsi de dépasser la simple opposition entre ancien et moderne tout en mettant en exergue les différents mouvements qu'a connus cette littérature à travers le temps : de la quête de beauté dans la poésie classique aux romans du XXe siècle qui dénoncent la perte de repères face à la modernité du Japon d'après-guerre. La littérature japonaise devient ainsi un espace d'exploration permettant de se familiariser avec la littérature de l'archipel qui continue d'attiser la curiosité des écrivains et lecteurs.

## Conclusion

À travers l'analyse des œuvres de notre corpus, il apparaît que la représentation du Japon continue de témoigner d'un certain regard tourné vers le passé, en particulier lorsqu'il est question de mémoire et de tradition. Qu'il s'agisse d'un exercice autobiographique comme chez Nothomb, Ceccatty et Forest, ou encore de la critique de l'américanisation de l'archipel par Ceccatty et Laferrière, les écrivains francophones contemporains semblent chercher dans l'histoire culturelle

du Japon une forme d'authenticité et une foule de souvenirs enfouis qu'ils opposent à une modernité jugée banale, parce que globalisée et déjà familière en Occident.

Les œuvres étudiées témoignent tout de même d'une approche nuancée à ce sujet. Loin de se limiter à une exaltation nostalgique du Japon ancien, les auteurs interrogent les transformations de l'archipel en y explorant les tensions entre tradition et mondialisation. En privilégiant le passé dans leurs récits, Nothomb, Ceccatty et Forest ne rejettent pas nécessairement la modernité japonaise, mais cherchent plutôt à renouer avec un territoire et des souvenirs lointains qui s'effacent peu à peu. Il s'agit donc moins d'un refus du présent que d'une quête personnelle qui permet aussi de mieux comprendre l'histoire du pays.

Cette réflexion se cristallise également dans l'intertextualité présente dans notre corpus. En convoquant des textes issus de différentes époques de la littérature japonaise, les auteurs instaurent un dialogue non seulement entre leurs récits et les œuvres citées, mais aussi entre classique et contemporain. Ils montrent ainsi combien la littérature peut devenir un lieu privilégié de dialogue où étudier le passé ne sert pas seulement à rêver l'ailleurs, mais à penser le présent.

## Conclusion générale

À l'issue de cette recherche consacrée à la littérature francophone contemporaine portant sur le Japon, il apparaît que la représentation de l'archipel, bien qu'encore traversée par un orientalisme sous-jacent, se distingue également par une grande diversité. Loin d'être figée ou redondante, cette représentation se décline selon une pluralité de formes, de thèmes, de stéréotypes, de personnages et d'expériences. Elle témoigne certes de la persistance de certains schèmes hérités de l'orientalisme et du japonisme, mais elle révèle aussi une volonté manifeste, chez plusieurs auteurs, de les remettre en question et de les déconstruire.

Le premier chapitre de cette recherche s'est intéressé à la mise en place d'une altérité japonisante fondée sur l'esthétisation du Japon, que ce soit du point de vue descriptif, narratif ou bien langagier. Dans *La nostalgie heureuse*, la récurrence des descriptions poétiques et des paysages sublimés contribue certainement à construire un Japon idéalisé, presque intemporel, lié à une nostalgie de l'enfance. Toutefois, *Sarinagara* et *Mes années japonaises*, préfèrent instaurer une distance plus critique qui propose une représentation du Japon non plus comme un lieu d'exception, mais comme un ailleurs parmi tant d'autres. Ils dénoncent ainsi les limites de cette vision figée et tentent de déconstruire les représentations héritées du japonisme du XIX<sup>e</sup> siècle qu'ils jugent trop esthéticentristes et détachées des préoccupations actuelles du Japon et de ses habitants. Le récit d'un Japon exceptionnel, souvent relayé dans les discours orientalistes, est ainsi remis en question pour en proposer une lecture plus « simple » et originale.

Ces démarches divergentes chez nos auteurs témoignent peut-être d'une évolution dans la représentation du Japon au sein de la littérature francophone. Il semblerait que certains récits aux descriptions convenues aient été surreprésentés, en particulier à la fin des années 1990 et au début des années 2000 et que l'idéalisation du Japon véhiculée par ces œuvres se soit progressivement

essoufflée, jusqu'à être contestée par des auteurs comme René de Ceccatty et Philippe Forest. Ce rejet, nourri par un sentiment de saturation face à un discours essentiellement exotique, a sans doute aussi été renforcé par l'essor des études multiculturalistes à la fin des années 1990. Dès lors, la représentation de l'Autre devient un enjeu central, incitant les écrivains à s'éloigner d'une approche purement esthétisante pour offrir une vision du Japon plus nuancée et ancrée dans sa réalité complexe<sup>208</sup>.

Une originalité notable du corpus réside aussi dans la pratique de l'hétérolinguisme, largement répandue dans les textes, qui n'hésitent pas à intégrer des termes ou expressions en japonais au fil des pages. Cette présence de la langue nipponne s'inscrit dans un spectre : certaines œuvres y ont recours à des fins essentiellement ornementales, dans une logique esthétique marquée, tandis que d'autres, comme *Tout est ori*, mobilisent le japonais de manière bien plus structurante, en l'insérant au cœur même de l'intrigue et en le représentant dans toute sa richesse formelle et visuelle. Cette approche ludique accentue l'effet d'altérité que produit la langue étrangère, tout en valorisant la spécificité du japonais.

De manière significative, alors que l'on pourrait croire que l'inclusion d'idéogrammes japonais accentue automatiquement l'effet esthétisant des textes, leur insertion, une fois accompagnée d'une traduction, tend plutôt à transformer cette spécificité graphique en une caractéristique favorisant le réalisme. Ce traitement contribue alors à atténuer la fonction purement ornementale pour privilégier la langue et le contexte japonais dans lequel elle s'inscrit.

---

<sup>208</sup> Chris Reyns-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 71.

Le deuxième chapitre a permis de mettre en lumière la persistance de stéréotypes à la fois nippophobes et nippophiles, révélant une dynamique constante entre fascination et rejet dans notre corpus. Qu'il s'agisse de la violence, de l'incompréhension ou encore d'une spiritualité perçue comme intrinsèquement japonaise, ces représentations récurrentes témoignent de dynamiques de projection où l'Autre japonais devient le miroir des inquiétudes et des fascinations occidentales ambiantes.

Toutefois, loin de reconduire ces clichés de manière systématique, plusieurs auteurs les mobilisent de façon consciente en les détournant, ou en les exacerbant à des fins ironiques ou critiques, comme c'est le cas chez Laferrière. À l'instar du premier chapitre, certaines œuvres de notre corpus mettent en avant des stéréotypes liés à la violence, à l'incompréhension ou à la spiritualité, tandis que d'autres, comme celles de René de Ceccatty ou Philippe Forest, prennent clairement le contre-pied de ces représentations, notamment en contestant l'idée d'une expressivité japonaise prétendument opaque. L'Autre japonais apparaît donc dans nos œuvres sous des formes multiples, parfois contradictoires : à la fois violent et pacifique, impassible et expressif, spirituel ou non. Cette pluralité de regards montre bien que les stéréotypes, loin de définir l'Autre, traduisent surtout une vision projetée sur lui depuis une culture externe. Comme le rappelle Daniel-Henri Pageaux, le stéréotype n'éclaire pas tant la réalité de l'Autre que l'idée que s'en fait la culture regardante<sup>209</sup>. C'est donc dans ce pouvoir d'évocation que le stéréotype se révèle extrêmement efficace.

---

<sup>209</sup> Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 136-137.

Cela étant dit, il reste tout de même surprenant de constater la persistance de certains stéréotypes particulièrement marqués dans des œuvres récentes. Dans *Tout est ori*, l'antagoniste japonais semble directement issu de l'imaginaire des années 1970, époque où le « péril jaune » ressurgissait en Occident en réponse au *boom* économique que connaissait l'archipel. Le fait que ce roman soit le plus contemporain de notre corpus rend d'autant plus frappante la résurgence d'une figure aussi caricaturée, qui s'apparente à un orientalisme inversé tout droit sorti du passé. Ainsi, si la critique des clichés et stéréotypes est bien présente dans certaines œuvres, d'autres semblent au contraire les réactualiser.

Enfin, le troisième chapitre de cette recherche s'est penché sur les liens entre la représentation du Japon, le souvenir et la tension entre tradition et modernité. Dans plusieurs œuvres de notre corpus, le Japon apparaît comme un espace propice à l'introspection, un retour sur soi que l'Orient semble souvent susciter dans les écrits occidentaux. C'est particulièrement le cas chez des auteurs comme Amélie Nothomb, Philippe Forest, ou encore René de Ceccatty, pour qui le Japon constitue moins un simple décor qu'un espace dans lequel ils ont évolué, pour certains plusieurs années. À travers leurs récits personnels, l'archipel devient le lieu d'une quête existentielle qui va bien au-delà de la simple thématique du voyage vers l'Orient.

Ce regard tourné vers le passé, s'il découle naturellement de la forme autobiographique de plusieurs œuvres étudiées, s'accompagne aussi d'une forme de rejet face à la modernité japonaise contemporaine. Ainsi, l'urbanisation et la modernisation du pays sont perçues comme des formes de ruptures avec une tradition japonaise qui, selon la pensée orientaliste, est davantage valorisée.

Il convient toutefois de souligner que cette valorisation d'un Japon passé s'inscrit souvent dans une dynamique propre à l'écriture autobiographique, teintée de nostalgie, et qui ne vise pas à rendre compte d'une réalité objective. Les écrivains cherchent avant tout à mettre en avant leur

perception intime, où leurs souvenirs personnels façonnent leur imaginaire et orientent leur représentation du Japon. Dès lors, l'image de l'archipel se trouve tiraillée entre réalité et fiction, et il devient compliqué de mettre en évidence une tendance orientaliste dans des récits où la subjectivité occupe une place aussi importante.

Ce chapitre a aussi mis en évidence l'intégration, parfois centrale comme chez Forest, de la littérature japonaise, tant traditionnelle que contemporaine, au sein de nos œuvres. Alors que Chris Reyns-Chikuma soulignait dans ses recherches que la littérature française avait encore à mener un important travail de lecture des textes japonais afin de mieux représenter l'Autre dans toute sa complexité, notre corpus semble tout à fait amorcer cette démarche exploratrice<sup>210</sup>. Cette ouverture à la littérature japonaise d'époques différentes contribue à enrichir les récits d'une intertextualité riche et diversifiée. En intégrant des références explicites à des œuvres, des auteurs ou des courants littéraires japonais, les écrivains de notre corpus démontrent un souci de compréhension et de reconnaissance de l'altérité japonaise. Le Japon n'est plus seulement un prétexte à l'introspection, il devient une référence littéraire, susceptible d'entrer en dialogue avec les textes occidentaux contemporains.

Pour conclure, s'il y a encore une cinquantaine d'années, le néojaponisme se caractérisait par un désengagement politique et l'absence de référence à l'idéologie<sup>211</sup> pour se concentrer sur l'esthétique pure, les représentations actuelles se montrent plus diversifiées. Elles prennent en compte les nombreux biais inhérents à toute représentation de l'Autre et interrogent aussi les

---

<sup>210</sup> Chris Reyns-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 48.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 46.

rapports qui en découlent. Cette évolution s'inscrit dans une tendance plus large des littératures multiculturalistes et postcoloniales qui cherchent à dépasser les visions ethnocentristes et unidimensionnalistes<sup>212</sup>, sans pour autant tomber dans une « aporie paralysante<sup>213</sup> » qui inhiberait la créativité ainsi que le discours littéraire. En conséquence, les auteurs contemporains parviennent souvent à trouver un équilibre subtil où l'Autre est représenté sans nécessairement être enfermé dans une altérité réductrice, exotisante ou adverse.

De cette approche émerge au sein de notre corpus une tension féconde entre, d'un côté, des œuvres qui reconduisent certains éléments orientalistes, et de l'autre, des textes qui adoptent une posture critique à l'égard de ces mêmes éléments. Cette cohabitation donne lieu à un dialogue entre différentes visions du Japon, où les représentations idéalisées sont confrontées à des prises de position plus nuancées, parfois même ironiques. Il est également possible pour cette tension de se manifester au sein d'une seule et même œuvre lorsque certains motifs orientalistes sont convoqués dans certains passages alors que d'autres motifs sont déconstruits ailleurs. Ainsi, rien n'est jamais totalement tranché : les textes ne sont ni entièrement soumis à une vision orientaliste, ni totalement affranchis de ses influences.

Cette complexité se reflète aussi dans les proximités et les écarts qui semblent se dessiner entre les auteurs. À plusieurs reprises, au fil de notre analyse, les écrivains français tels que René de Ceccatty et Philippe Forest partagent des repères communs dans leur manière de représenter le

---

<sup>212</sup> Chris Reyns-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, op. cit., p. 48.

<sup>213</sup> Rosello, Mireille, « Du Bon Usage Des Stéréotypes Orientalisants: Vol et Recel de Préjugés Anti-Maghrébins Dans Les Années 1990 », *L'Esprit Créateur*, 34(2), 1994, p. 42–57.

Japon. Ils s'offusquent des mêmes procédés littéraires esthétisants et s'efforcent, comme Barthes avant eux, de ne pas réduire le Japon à une prétendue « essence orientale<sup>214</sup> ». Les œuvres québécoises de Dany Laferrière et Paul Serge Forest, quant à elles, s'attardent moins sur les représentations esthétisantes de l'archipel et semblent plutôt se jouer des stéréotypes et des questions identitaires qui peuvent en découler. Ces multiplicités de points de vue laissent entrevoir l'existence possible de spécificités de réception régionales et historiques propres aux différentes littératures francophones qu'il conviendrait d'explorer davantage.

C'est dans ce grand mélange que réside toute la complexité des représentations contemporaines du Japon. Des représentations qui sont d'ailleurs appelées à continuer d'évoluer étant donné l'influence grandissante de la culture populaire japonaise sur la scène internationale.

---

<sup>214</sup> Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 7.

# Bibliographie

## Corpus principal

DE CECCATTY René, *Mes années japonaises*, Paris, Mercure de France, 2019, 246 p.

FOREST Paul Serge, *Tout est ori*, Montréal, VLB, 2021, 451 p.

FOREST Philippe, *Sarinagara*, Paris, Gallimard, 2015, 272 p.

LAFERRIÈRE Dany, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, 2009, 264 p.

NOTHOMB Amélie, *La nostalgie heureuse*, Paris, Albin Michel, 2013, 152 p.

## Orientalisme et japonisme

ARRIBERT-NARCE Fabien, « Images du Japon dans la littérature française (1970-2015) : un goût pour le quotidien », *Contemporary French and Francophone Studies* [En ligne], 21(1), 2017, p. 109-117. DOI : <https://doi.org/10.1080/17409292.2017.1299360>

AYACHI Monia, *L'orientalisme : théorie de l'invention de l'occident et stratagème de l'éclipse de l'orient*, [Thèse de maîtrise en sociologie], Université du Québec à Montréal, 2015, 193 p.

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, 151 p.

BASH Sophie, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les presses du réel, 2022, 555 p.

GERONIMI Martine, « L'Orient, géographie imaginaire : les écrivains français et les villes de désir », *Téoros* [En ligne], 25(2), 2006, p. 13-18. URL : <http://journals.openedition.org/teoros/1470>

HUGO Victor, *Les Orientales – Les feuilles d'automne*, Paris, Le Livre de poche, 2000 [1829], 447 p.

KARATANI Kojin, et KOSHO Sabu, « Uses of Aesthetics: After Orientalism », *Boundary 2* [En ligne], 25(2), 1998, p. 145-160. DOI : <https://doi.org/10.2307/303618>

KOBER, Marc, *Pourquoi l'orientalisme d'Edward W. Saïd n'est-il pas un japonisme ?*, *S. & R.* [En ligne], 37, 2014, p. 91-105. DOI : <https://doi.org/10.3917/sr.037.0091>

KRAENKER Sabine, *La représentation du Japon dans les écrits francophones contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2022, 212 p.

LOZERAND Emmanuel, « Un néo-japonisme d'après-guerre. Jean-Jacques Origas en son temps. », *Etudes japonaises* [En ligne], 2, 2024, p. 1-57. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/etudes-japonaises/249>

- PAUVRET Thomas, *Japonisme et Orientalisme. Le Japon dans l'œil de l'Occident entre 1858 et 1906 : fascination, touristification et patrimonialisation*, [Thèse de maîtrise en ethnologie et patrimoine], Québec, Université Laval, 2021, 169 p.
- PELLETIER Philippe, *La fascination du Japon*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2018, 304 p.
- REYNS-CHIKUMA Chris, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, Paris, L'Harmattan, 2005, 250 p.
- REYNS-CHIKUMA Chris, « Le Japon depuis la France de M. Butor. Un texte néo-japoniste tendu entre hypertexte et orientalisme », *French Forum* [En ligne], 28(3), 2003, p. 101-117. URL : <http://www.jstor.org/stable/40552281>
- SARDAR Ziauddin, *Orientalism*, Buckingham, Open University Press, 1999, 135 p.
- SIMON Claude, *À Kenzaburô Ôé*, Le Monde, 21 septembre 1995.
- TAILLANDIER Denis, et BRIQUET Aurélie, « Néojaponisme et renouveau des relations culturelles France-Japon, *Alternative francophone*, 2(9), 2021, p. 1-5. DOI : <https://doi.org/10.1215/08992363-10.29173/af29427>
- THIRION Yvonne, « Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise », *Cahiers de l'AIEF* [En ligne], 1961, p. 117-130. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1961.2193>

### **Altérité**

- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, 191 p.
- CASTILLO DURANTE Daniel, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », dans : *La littérature et le dialogue interculturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 3-17.
- DALE Peter N., *The myth of Japanese Uniqueness*, London, Routledge, 1986, 233 p.
- DELPHY Christine, *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008, 227 p.
- KHATIBI Abdelkebir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, 214 p.
- LAPLANTINE François, « Claude Lévi-Strauss, *L'autre face de la lune. Écrits sur le Japon* », *Parcours anthropologiques* [En ligne], 8, 2012, p. 246-251. DOI : <https://doi.org/10.4000/pa.173>
- MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 200 p.
- MOURA Jean-Marc, *La Littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 482.

- PONS Philippe, et SOUYRI Pierre-François, *Le Japon des Japonais*, Paris, Seuil, 2005, 159 p.
- SAÏD, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005 [1978], 422 p.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, 384 p.
- SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, 92 p.
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les Autres*, Paris, Seuil, 1992, 453 p.
- TROUVE Alain, « Problématiques littéraires de l'altérité », dans : *Lecture et altérités*, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2008, p. 9-32.

### **Langue et plurilinguisme**

- ABDALLAH-PRETCEILLE Martine, *Vers une pédagogie interculturelle*, Paris, Anthropos, 1996, 223 p.
- CALBERAC Yann, « Dispositif, récit et spatialité. Le motif du tokonoma dans l'œuvre du plasticien Alexandre-Takuya Katô », *Nouvelle revue d'esthétique* [En ligne], 2(32), 2023, p. 203-214. DOI : <https://doi.org/10.3917/nre.032.0203>
- GALIBERT Charlie, « L'incommunicabilité dans le cadre de la pratique anthropologique », *Socio-anthropologie* [En ligne], 23-24, 2019, p. 237-268. DOI : <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.1261>
- GAUVIN Lise, « L'imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises* [En ligne], 28(2-3), 1992, p. 11-22. DOI : <https://doi.org/10.7202/035877ar>
- GAUVIN Lise, « Faits et effet de langue : le réalisme comme désir », dans *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1999, p. 53-71.
- GAUVIN Lise, « Introduction : Les langues du roman du plurilinguisme comme stratégie textuelle », dans *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1999, p. 7-14.
- GRUTMAN Rainier, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classique Garnier, 2019 [1997], 359 p.
- GRUTMAN Rainier, « Besos para golpes », dans *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1999, p. 37 - 51.
- HAMBYE Philippe, « La minorisation linguistique, entre discrimination et domination symbolique. Différences de deux lectures des inégalités », *Minorités linguistiques et société / Linguistic Minorities and Society* [En ligne], 12, 2019, p. 15-30. DOI : <https://doi.org/10.7202/1066519ar>

LASSEGUE Jean, ROSENTHAL Victor, VISETTI Yves-Marie, « Économie symbolique et phylogénèse du langage », *L'Homme* [En ligne], 192, 2009, p. 67-100. DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.22306>

LAULAN Anne-Marie, « Diversité culturelle et mondialisation », *Hermès* [En ligne], 80, 2018, p. 168-174. DOI : <https://doi.org/10.3917/herm.080.0168>

MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 140.

MELANÇON Benoît, « Un roman, ses langues, prolégomènes », *Études françaises* [En ligne], 52(2), 2026, p.105-118. DOI : <https://doi.org/10.7202/1036927ar>

OGAWA Junko *et al.*, « Prononciation et systèmes d'écriture japonais » dans : *Kitsune grand manuel de japonais*, Armand Collin, 2024, p. 13-20.

SUCHET Myriam, *L'Imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classique Garnier, 2014, 349 p.

### **Clichés et Stéréotypes**

AMOSSY Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature* [En ligne], 73, 1989, p. 29-46. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1989.1473>

AMOSSY Ruth, et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2021[1997], 160 p.

AMOSSY Ruth, et ROSEN Elisheva, *Les discours du cliché*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1982, 151 p.

BEAUREGARD Guy, « Travelling Stereotypes : “The Japanese Tourist” in Canada », *Communal/Plural*, [En ligne], 7(1), 1999, p. 79-95. URL : [https://www.academia.edu/9688445/Travelling\\_Stereotypes\\_The\\_Japanese\\_Tourist\\_in\\_Canada](https://www.academia.edu/9688445/Travelling_Stereotypes_The_Japanese_Tourist_in_Canada)

CAUTHEN Nelson, ROBINSON Ira, et KRAUSS Herbert, « Stereotypes: A Review of the Literature 1926–1968 », *The Journal of Social Psychology* [En ligne], 84(1), 1971, p. 103-125. DOI : <https://doi.org/10.1080/00224545.1971.9918526>

CLEARY Thomas, *Kensho. The Heart of Zen*, Boulder, Shambhala, 1997, 129 p.

DOMERSON Maureen Kim, *Stéréotypes, clichés et identités chez Dany Laferrière : l'exemple japonais*, [Thèse de littérature de langue française], Montréal, Université de Montréal, 2019, 125 p.

DUFAYS Jean-Louis, « Stéréotype et littérature. L'inéluctable va-et-vient », dans : *Le Stéréotype*, Presses universitaires de Caen, 1994, p. 77-89.

- FERRIER Michael, « France-Japan : The Coral Writers (From stereotype to prototype, in favor of rethinking a critical approach to Japan) » (traduit par Richard Philcox), *Contemporary French and Francophone Studies* [En ligne], 21(1), 2017, p. 8-27.
- HENDRY Joey, « Fantasy travel in time and space. A new Japanese phenomenon », dans : *Japanese tourism and travel culture*, Londres, Routledge, 2009, p. 129-144.
- HONORE Jean-Paul, « De la nippophilie à la nippophobie. Les stéréotypes versatiles dans la vulgate de presse (1980-1993) », *Mots* [En ligne], 41, 1994, p. 9-55. DOI : <https://doi.org/10.3406/mots.1994.1924>
- KOMA Kyoko, « Les stéréotypes liés au Japon et leurs fonctions logique, pathétique et éthique dans le discours sur les couturiers japonais des médias français », *AOV* [En ligne], 6(2), 2005, p. 23-35. DOI : <https://doi.org/10.15388/AOV.2005.0.3974>
- LIPPMANN Walter, « Public Opinion : Stereotypes », *Questions de communication* [En ligne], 44, 2023, p. 287-300. DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.33368>
- MATSUMOTO David, *The New Japan : Debunking Seven Cultural Stereotypes*, Los Angeles, Intercultural Press, 2002, 236 p.
- MCKERCHER Bob, « The roots of Stereotypes about Tourists », *Soc* [En ligne], 45, 2008, p. 345-347. DOI : <https://doi.org/10.1007/s12115-008-9113-5>
- MORRIS Narrelle, *Japan-Bashing. Anti-Japanism since the 1980s*, Londres, Routledge, 2011, 252 p.
- NAMVAR MOTLAGH Bahman, « Les stéréotypes à travers le prisme de l'imagologie », *Revue de la faculté des Lettres de l'Université de Shahid Bejeshti* [En ligne], 5(7), 1970, p. 61-81. URL : [https://france.tabrizu.ac.ir/article\\_655\\_70a72dcae9a62330bf3cbc5dddc7a74c.pdf](https://france.tabrizu.ac.ir/article_655_70a72dcae9a62330bf3cbc5dddc7a74c.pdf)
- PAGEAUX Daniel-Henri, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », dans : *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 131-161.
- PELLETIER Phillippe, *La fascination du Japon. Idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2018, 320 p.
- RIFFATERRE Michaël, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [En ligne], 16, 1964, p. 81-95. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1964.2460>
- SIARY Gérard, « L'Image du Japon dans les années d'après-guerre » [communication orale], Institut Français de Libreville, Gabon, 2013. URL : [https://www.ga.emb-japan.go.jp/pdf/transcript\\_conference\\_Pr\\_SIARY\\_OZU.pdf](https://www.ga.emb-japan.go.jp/pdf/transcript_conference_Pr_SIARY_OZU.pdf)
- VILLAIN-GANDOSSO Christianne, « La genèse des stéréotypes dans les jeux de l'identité/altérité », dans : *La cohabitation culturelle*, CNRS Éditions, 2010, p. 45-63.

VIDAL Olivier, « *L'Éternelle Histoire*, Karen Blixen (2002), Paris, Gallimard, 112 p. » *ACCRA* [En ligne], 15, 2022/3, p. 128-130. DOI : <https://doi.org/10.3917/accra.015.0128>

ZDRADA-COK Magdalena, « Clichés orientaliste et stéréotypes formels dans un roman satirique : le cas de *La vieille dame du riad* de Fouad Laroui », *Romanica Silesiana* [En ligne], 2(16), 2019, p. 221-228. DOI : <http://doi.org/10.31261/RS.2019.16.21>

### **Biographie et récit de soi**

DEN TOONDER Jeanette, « *Qui est-je ?* » *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Lausanne, Peter Lang, 1999, 244 p.

GERVASI Laurène, et JOHANSSON Franz, *Le biographique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 195 p.

LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, 192 p.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975, Seuil, 357 p.

MIRAUX Jean-Philippe, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, 128 p.

### **Histoire du Japon**

BECK Ulrich, SZNAIDER Nathan, et WINTER Rainer, *Global America ? The Cultural Consequences of Globalization*, Liverpool, Liverpool University Press, 2003, 275 p.

BLANCHETON Bertrand, « La restauration Meiji au Japon », dans : *Histoire des faits économiques. De la révolution industrielle à nos jours*, Paris, Dunod, 2022, p. 31-33.

CALVET Robert, *L'Histoire du Japon : de la Préhistoire aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2022, 407 p.

DUJARRIC Robert, « Les relations Japon-États-Unis : alliés, partenaires, pairs ? », dans : *Le Japon et les métamorphoses de la puissance*, Paris, Armand Colin, 2025, p. 109-116.

MARIANNE Simon-Oikawa, « Écriture poétique, poésie de l'écriture : formes et enjeux de la poésie visuelle japonaise », *Écritures poétiques japonaises* [En ligne], 25, 2000, p. 153-192. DOI : <https://doi.org/10.3406/ebisu.2000.1090>

PARENTEAU Danic, « Diversité culturelle et mondialisation », *Politique et Sociétés* [En ligne], 26(1), 2007, p. 133-145. DOI : <https://doi.org/10.7202/016443ar>

SEIZELET Eric, « L'internationalisation de la société japonaise : enjeux et perspectives », dans : *Politiques étrangère* [En ligne], 4, 1988, p. 931-942. DOI : <https://doi.org/10.3406/polit.1988.3821>

STRUVE Daniel, et TSCHUDIN Jean-Jacques, « Chapitre IV. L'époque Edo (1600-1868) », dans : *La littérature japonaise*, Paris, presses Universitaires de France, 2022, p. 47-66.

YOSHIMI Shunya, et BUIST David, « 'America' as desire and violence : Americanization in postwar Japan and Asia during the Cold War », *Inter-Asia Cultural Studies* [En ligne], 4(3), 2003, p. 433-450. DOI : <https://doi.org/10.1080/1464937032000143797>

### Dictionnaires et encyclopédies

BIANCA Jackson, « *Almost Transparent Blue* », dans : *Encyclopedia Britannica*, 2024, URL : <https://www.britannica.com/topic/Almost-Transparent-Blue>

« Dazai Osamu », dans : *Encyclopedia Britannica*, 2025, URL : <https://www.britannica.com/biography/Dazai-Osamu>

ORIGAS Jean-Jacques, « Tanizaki Jun.Ichirō (1886-1965) », dans : *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tanizaki/>

PAGEAUX Daniel-Henri et PELTRE Christine, « Orientalisme », dans : *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalisedu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/orientalisme-art-et-litterature/>

SEIICHI Iwao *et al.*, « 109. Etats-Unis. », dans : *Dictionnaire historique du Japon*, volume 4, 1978, p. 183.

SEIICHI Iwao *et al.*, « 148. Nichi-Ro sensō. » dans : *Dictionnaire historique du Japon*, volume 15, 1989, p. 118.

SIEFFERT René, « Bashō (1644-1694) », dans : *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/basho/>

« Soapland », dans : *Collins English Dictionary*, New-York, HarperCollins Publishers, URL : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/soapland>

SQUIRES Graham, « Restauration de Meiji », dans : *World History Encyclopedia*, 2022, URL : <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-19836/restauration-de-meiji/>