

Noruei no mori de Murakami Haruki et la question du flou générique

Benjamin SALAGNON

L'effacement des barrières entre les genres est une caractéristique bien connue des lecteurs du romancier contemporain Murakami Haruki ; souvent, elle consiste en l'irruption du fantastique ou de la science-fiction dans notre réalité banale. Ainsi n'est-il pas rare de croiser, au hasard des pages, un homme mouton, un homme crapaud, un hôtel fantôme ou même encore des univers parallèles.

Un roman, *Noruei no mori* (Forêt de Norvège)¹, se singularise pourtant dans l'œuvre de l'auteur ; présentant tous les atours d'un roman sentimental pour adolescents, privé de la dimension magique qui faisait l'originalité de l'auteur, il a pourtant eu un retentissement commercial et critique colossal au Japon d'abord, puis dans le monde entier.

Nous pensons cependant que le paradoxe n'est qu'apparent, parce que *Noruei...* n'est, en dépit des apparences, pas un véritable roman d'amour ou du moins répond à une conception toute particulière du genre. Cette conception singulière se reflète dans les propos de Murakami sur son propre roman : il en parlera tantôt comme d'un roman d'amour, tantôt comme d'un roman réaliste et, au final, comme d'un roman de formation.

Nous reviendrons ici sur ces différentes tentatives de catégorisation et verrons, à travers leurs limites, qu'elles montrent bien le caractère inclassable du roman qui, lui-même, n'a sans doute pas été étranger à son succès.

Doshisha Studies in Global Communications 4 (2015) 63-77.

©Doshisha Society for the Study of Global Communications

I. Première tentative de définition générique : un roman d'amour

Ce roman appartient à un genre auquel je ne m'étais jusqu'alors jamais consacré mais que je voulais absolument traiter, le roman d'amour ; le terme est sans doute daté, mais je ne trouve pas de meilleure expression pour évoquer ce texte. Intense et calme à la fois, triste, c'est un roman d'amour à cent pour cent.

L'obigami (bandeau publicitaire) accompagnant le premier tome de *Noruei...*, est signé de la main de Murakami lui-même² ; cette mention architecturale, avant même la lecture des premières lignes du roman, fixe notre horizon d'attente : *Noruei...* est un roman d'amour, et nous sommes invités à le lire comme tel.

De prime abord, l'œuvre se présente effectivement comme un récit sentimental, basé sur le schéma classique du triangle amoureux et des amours impossibles. Le roman débute ainsi avec le narrateur, Watanabe Tôru, alors âgé de 37 ans, qui entend dans un avion à destination de Hambourg la mélodie de *Norwegian Wood* ; il est soudain rattrapé par ses souvenirs d'adolescence. Le véritable récit, longue analepse allant jusqu'à la toute dernière page du roman, débute alors, et a pour cadre la fin des années soixante. Watanabe, son camarade de classe Kizuki et la petite amie de ce dernier, Naoko, forment un trio d'amis inséparables. Le suicide de Kizuki vient briser ce tableau idyllique et sépare Watanabe et Naoko, qui ne se retrouveront que par hasard, un an plus tard. Ils deviennent intimes mais la jeune fille disparaît brusquement et se retire dans un sanatorium, laissant simplement une lettre pour Watanabe. Watanabe lui rend visite à plusieurs reprises mais, parallèlement, rencontre une jeune fille à l'université, Midori. Le suicide de Naoko, brutal, conduira Watanabe à l'exil ; à son retour, il appelle Midori pour, croit-on, lui déclarer ses sentiments, mais reste alors silencieux : le roman s'achève sur cette conversation téléphonique, sans précision sur le futur de leur relation.

Cette affiliation au roman d'amour pose cependant deux grands problèmes : le premier, esquissé par Murakami lorsqu'il avoue « ne pas avoir de meilleure expression » que *ren.ai shôsetsu* ou roman d'amour pour définir *Noruvei...*, relève de la difficulté de définir *ren.ai* et donc, par extension, le *ren.ai shôsetsu*³. Encore, l'on pourrait se demander s'il existe, finalement, beaucoup de romans qui ne parlent pas d'amour.

Le second, plus pragmatique, est lié au succès sans précédent de l'œuvre⁴, qui paraît difficile à expliquer par la simple mention de roman d'amour.

Ces problèmes sont résolus de manière radicale par certains critiques japonais, pour qui, finalement, *Noruvei...* n'est pas un roman d'amour. Ainsi, selon Kuroko Kazuo, le lien qui unit Watanabe à Naoko relève plus de la tendresse, de la douceur (*yasashisa*), que de l'amour (*ren.ai*)⁵. La remarque n'est pas injustifiée, surtout lorsque l'on considère que le dialogue clé du roman entre Naoko et Watanabe ne suggère, entre les deux jeunes gens, que de la complicité, de la douceur, et non de l'amour :

« Je le sais... Je le sais, voilà tout. (Naoko m'avait dit cela en serrant ma main très fort. Puis elle continua à marcher en silence.) Je comprends tout au contact de cette main. Ce n'est pas de l'ordre de la raison, mais de la sensation. Par exemple, quand je suis tout près de toi, comme maintenant, je n'ai plus peur. Rien de mal ne peut m'arriver.

- C'est donc très simple : restons ainsi pour toujours.

- Tu parles sérieusement ?

- Bien sûr.

Naoko s'arrêta. Je l'imitai. (...) Elle se mit sur la pointe des pieds et apposa délicatement sa joue sur la mienne. Ce geste était si charmant, si chaleureux, que mon cœur manqua de s'arrêter.

- Merci, me dit-elle.

- De rien, lui répondis-je.

- Je suis tellement heureuse que tu me dises des choses comme ça.

Vraiment, me dit-elle dans un sourire triste. Mais ce n'est pas possible.

- Pourquoi ?

- Parce que c'est quelque chose de terrible. C'est... » Naoko se tut brusquement et se remit à marcher.

Comme je savais que beaucoup d'idées se bouscuaient alors dans sa tête, je l'accompagnais sans rien dire. (MURAKAMI, 2004, vol.1: 15-17)

Le sentiment de *yasashisa*, palpable dans ces quelques lignes, ne saurait être assimilable à de l'amour parce que celui-ci ne peut être, comme l'affirme Naoko, qu'éphémère ; la jeune fille s'en explique d'ailleurs peu après :

- C'est parce que... ce n'est pas juste ; pour toi comme pour moi, reprit-elle, longtemps après.

- Dans quelle mesure n'est-ce pas juste ? Demandai-je calmement.

- Il est seulement impossible pour une personne d'en protéger une autre éternellement. Tiens, si nous nous marions. Tu devras bien travailler. Qui me protégera alors, quand tu iras travailler ? Et quand tu seras en déplacement ? Devrais-je te suivre jusqu'à ma mort ? Tu vois, ce ne serait pas équitable. On ne saurait appeler ça une relation humaine, n'est-ce pas ? (MURAKAMI, 2004, vol.1: 17)

L'éphémère ne se traduit cependant pas uniquement dans les propos des personnages mais aussi et surtout dans les faits du récit. Ainsi, aucune relation n'est durable dans le roman, et pas seulement du point de vue du narrateur : le couple formé par Naoko et Kizuki est brisé par le suicide de ce dernier ; Hatsumi, petite amie de Nagasawa, met également fin à ses jours ; enfin, Naoko elle-même se donne la mort, et rompt par là même le lien qui l'unissait à Watanabe.

Surtout, éphémère ou non, la réduction de la relation amoureuse à la protection ne peut que laisser dubitatif sur l'existence même du sentiment

amoureux. Certains critiques voient cependant là, plus que son déni total, une nouvelle forme d'amour proposée par Murakami Haruki : l'amour postmoderne. Plus exactement, Murakami Fuminobu caractérise *Noruei...* comme une histoire d'amour entre hommes postmodernes, c'est-à-dire dans un monde où les abstraits idéaux du modernisme sont remplacés par la bienséance, l'amour profond par la gentillesse superficielle, en d'autres termes un monde qui privilégierait la justice et l'équité par rapport à l'amour. (MURAKAMI, 2005, 39).

Murakami lui-même, sans doute conscient du caractère singulier des histoires contées dans *Noruei...*, reviendra plus tard sur l'objet de son roman, le qualifiant alors de « roman réaliste ».

II. Deuxième tentative de définition générique : un roman réaliste

Murakami Haruki a ainsi évoqué, dans un entretien avec Shibata Motoyuki, la spécificité de *Noruei...* dans son œuvre, tenant selon lui à son traitement réaliste :

Dans mon esprit, il y a comme deux dimensions temporelles : celle de ce monde-ci et celle de l'autre monde. Concrètement, la dimension temporelle réelle de mes romans, c'est à dire limitée aux années 60, 70 ou 80, et celle qui la dépasse, qui n'est donc pas en temps réel. Toutefois, j'ai l'impression que cette multi-temporalité est quasi-absente de *Noruei no mori*. C'est pourquoi, selon moi, il s'agit d'un roman réaliste.

Noruei no mori devait être confiné à son époque. Je dirais même que je ne voulais pas qu'il s'étende au-delà. Je souhaitais que l'histoire s'arrête ainsi. Je n'avais aucune envie de savoir ce qu'il adviendrait entre *Boku* et Midori ; je ne voulais pas non plus que mon lecteur s'y intéressât. (SHIBATA, 1989: 18)

Ainsi, serait réaliste pour Murakami tout roman se déroulant dans une temporalité unique ; et, puisque Murakami pense la temporalité comme structure d'un monde (à chaque temporalité correspondant un monde), l'on pourrait aussi faire découler de son commentaire la définition suivante : le roman réaliste est un roman confiné dans un monde, notre monde. Cette définition du réalisme n'est pas sans conséquence : elle implique l'exclusion de tous les romans dont l'intrigue se déroulerait — même partiellement — en dehors de notre monde. Surtout, elle ne désigne son objet que de manière négative : est réaliste le roman dont le cadre *n'est pas* multitemporel. L'argumentation de Murakami semble donc bien peu convaincante, notamment au regard de l'histoire de la littérature japonaise : il suffit ainsi de se rappeler les longs développements sur la notion de réalisme — et des notions de sincérité et de confession qui lui sont intimement liées — ayant accompagné le développement du concept de roman personnel ou *shishōsetsu*, pour se rendre compte de sa complexité et, partant, de l'impossibilité d'en donner la teneur de manière aussi simpliste.

Toutefois, au-delà de l'utilisation toute personnelle du concept de réalisme, ce qui est remarquable ici, c'est que les faiblesses — l'absence de relation amoureuse réelle et durable au sein du roman ainsi que l'inachèvement de la quête du narrateur — du roman découlent en réalité de la volonté assumée de Murakami de cloisonner son récit et de privilégier la représentation d'une époque.

Ainsi, le réalisme, tel qu'envisagé par Murakami, suppose l'existence d'une seule temporalité, le temps réel du récit ; dans le cas de *Noruei...*, celui-ci est essentiellement confiné à la fin des années 1960. L'auteur se sert d'ailleurs de sa propre expérience d'étudiant comme garante de l'authenticité du propos⁶.

L'usage du terme de réalisme, et même en retenant la définition qu'en donne Murakami, est bien discutable dans le cas de *Noruei...* . Ainsi, et comme le fait remarquer Shibata Motoyuki⁷, la réalité des années 1960 semble quelque peu édulcorée dans le roman : les révoltes étudiantes de l'époque sont,

par exemple, représentées de manière comique par Murakami, ainsi qu'en témoigne l'extrait suivant :

Nous étions arrivés à la moitié du cours et, alors que le professeur dessinait au tableau la scène du théâtre grec, la porte s'ouvrit à nouveau et entrèrent deux étudiants portant un casque. On aurait dit un duo de comiques (...) L'un était grand, maigre et tout pâle ; l'autre, petit, au visage rond et à la peau mate, portait une barbe qui ne lui allait pas (...) Pendant que le grand distribuait des tracts, l'étudiant au visage rond, debout sur l'estrade, faisait son discours. Sur les tracts, comme dans tout écrit qu'on trouvait en de telles circonstances, on retrouvait les formules lapidaires, les raccourcis faciles : « A bas l'élection truquée du recteur ! » « Rassemblement de tous pour de nouvelles grèves ! » « Renversons l'alliance de l'industrie et de l'université avec l'impérialisme japonais ! » (MURAKAMI, 2004, vol.1: 120-121).

On ressent surtout parfois l'étrange impression que le « réalisme », s'il semble de mise dans la description de l'époque⁸, est contredit par l'anachronisme représenté par les personnages.

L'adjectif « postmoderne », que nous avons utilisé pour évoquer les histoires d'amour de *Noruei...*, pourrait ainsi qualifier les personnages du roman eux-mêmes: de fait, le détachement dont ils font preuve — que ce soit envers l'amour ou la vie mais aussi face aux révoltes sociales et politiques — donne parfois la curieuse sensation de suivre des personnages contemporains évoluant dans un monde passé.

III. Troisième tentative de définition générique : un roman de formation

Ce récit parle essentiellement des « casualties » (je ne trouve pas une bonne traduction à ce terme mais l'on pourrait parler de victimes). Ce que

je voulais vraiment dépeindre ici, ce n'est pas tant une image de l'amour que celle de ses victimes, du récit ou des personnes qui doivent leur survivre. C'est cela, la croissance : les hommes, dans leur solitude, combattent, se blessent, perdent leur prochain mais, malgré tout, continuent à vivre. (MURAKAMI, 1993 : 10)

Le terme de *seichô* (croissance) utilisé par Murakami pose, nous semble-t-il, la question de l'assimilation de *Noruvei...* au roman de formation. Précisons toutefois que nous envisagerons le genre de manière extensive — c'est-à-dire sans le limiter à ses origines allemandes —, d'une part parce qu'il a lui-même été influencé par d'autres genres préexistants, et d'autre part parce que, comme a pu l'écrire Françoise Lartillot, ses caractéristiques sont « liées à une foule innombrable de textes romanesques » (LARTILLOT : 4) appartenant à d'autres espaces littéraires tels que l'espace français, anglais ou même russe.

Dès lors, si ce n'est par le critère géographique, comment vérifier l'appartenance de *Noruvei...* au genre ? Nous pensons, comme Florence Bancaud-Maënen, que le critère décisif tient au fond, et qu'ainsi serait un roman de formation tout roman dont la problématique et la structure interne correspondraient aux conventions posées par les autres œuvres préalablement qualifiées de « romans de formation ». Pour Bancaud-Maënen, l'examen de ces conventions conduit à qualifier de roman de formation un roman dont l'objet consiste à « représenter l'éducation et le développement individuel d'un héros, de sa jeunesse à sa maturité, et (...) à livrer, par une intrigue combinant dévoilement graduel de la vérité et initiation progressive du héros et du lecteur, la vision optimiste d'un progrès continu du sujet » (BANCAUD-MAËNEN, 2005 : 8).

Dans le cas de *Noruvei...*, le héros, sujet et objet de la formation (à supposer qu'elle existe), se nomme Watanabe Tooru. Remarquons d'emblée que Tooru correspond au mot verbal japonais qui signifie littéralement « passer » ; or, le roman de formation n'a-t-il pas pour objet le passage de monde de l'adolescence vers le monde adulte ? De fait, et comme nous avons

déjà pu le dire auparavant, l'intrigue de *Noruvei...* est racontée sous forme d'une longue analepse dans laquelle le narrateur initial de 37 ans se remémore son adolescence. Le cadre du roman de formation est posé, reste alors à vérifier si la formation en tant que telle est accomplie.

La réussite de la formation suppose, comme nous l'avons vu, une évolution du héros. Au début du roman, Watanabe Tooru nous est dépeint comme n'ayant ni destin ni but particuliers : ainsi, lorsque son camarade de chambre le questionne sur les raisons liées au choix de son cursus, Watanabe reconnaît que c'est le hasard qui a décidé pour lui⁹.

Cette « imperfection » de Watanabe est représentée par la métaphore de la « masse d'air » que Murakami utilise pour décrire les sentiments du héros face à la mort de son ami Kizuki.

Pourtant, à cette phase initiale marquée par l'« incommunicabilité », succède rapidement une autre dans laquelle Watanabe parvient à prendre de la distance avec ses sentiments et commence à penser la mort : il affirme alors que « la mort n'est pas l'antithèse de la vie, elle n'en est qu'une composante » ((MURAKAMI, 2004, vol.1: 54).

La mort de Naoko permet à Watanabe de franchir encore une étape dans son rapport à la mort et donc dans sa formation, lui enseignant que celle-ci n'est que souffrance, et que cette souffrance n'est d'aucune utilité pour surmonter une tristesse à venir¹⁰.

Enfin, et c'est peut-être le plus important, la question de l'amour (et de l'évolution du héros vis-à-vis du sentiment amoureux), centrale dans *Noruvei...*, est évidemment au cœur de la formation de Watanabe. Celui-ci est d'abord initié aux plaisirs sensuels par l'intermédiaire d'un étudiant en droit de l'université de Tokyo, Nagasawa, avec qui il fait l'expérience de rencontres sans lendemain. Cette phase initiale est cependant très brève puisqu'immédiatement rejetée pour sa futilité par Watanabe, marquant ainsi une évolution que Nagasawa lui-même qualifie d'honnête¹¹. L'honnêteté se mue même en principe moral, lorsque le héros se permet de questionner de manière sous-jacente

l'éthique de Nagasawa vis-à-vis de sa petite amie, Hatsumi :

J'aimais beaucoup Hatsumi, et je me disais que si j'avais une petite amie comme elle, je n'aurais nul besoin de coucher avec des filles insignifiantes. (MURAKAMI, 2004, vol.1: 76)

Le sentiment amoureux, pour sa part, est intimement lié aux personnages de Naoko et Midori, chacune correspondant à une nouvelle étape dans la formation de Watanabe. Naoko, d'abord, en faisant de Watanabe son ange gardien ; ce rôle est attribué à Watanabe alors que Naoko révèle à celui-ci l'existence d'un puits profond, mortel, et dont nul ne connaît l'emplacement :

Mais pour toi, ça va. Tu n'as pas à t'inquiéter. Tu peux te balader par ici en pleine nuit à l'aveuglette, tu ne tomberas pas dans le puits. Et tant que je serai près de toi, je ne risquerai pas moi non plus d'y sombrer. (MURAKAMI, 2004, vol.1: 15).

Une lecture retrospective — après la mort de Naoko — de ce passage pourrait suggérer une nouvelle étape dans la formation de Watanabe : le chemin de Watanabe ne l'entraînera pas au fond du puits, c'est-à-dire vers la mort, mais au contraire vers la vie, symbolisée par Midori. Le roman se clôt d'ailleurs sur une conversation téléphonique entre Watanabe et Midori, pouvant présager d'un futur possible entre les deux jeunes gens.

Pour autant, et sans remettre en cause toutes ces observations préalables, peut-on réellement parler de *Noruewei...* comme d'un roman de formation ? Cela nous semble difficile dans le sens où s'il y a effectivement une situation initiale caractéristique du roman de formation et si le héros passe effectivement par diverses phases au sein de son évolution, celle-ci n'est pas totalement accomplie. Ainsi, la formation n'a-t-elle pas vocation à représenter la « vision optimiste d'un progrès continu du sujet » (BANCAUD-MAËNEN, 2005: 8) ? Or

Watanabe, qui se caractérise dès le début du récit par son incapacité à communiquer avec les autres, malgré quelques évolutions, ne progresse pas véritablement. Son cœur, partagé entre Naoko et Midori, choisit finalement cette dernière mais presque par défaut, puisque ce choix intervient peu après le décès de Naoko. Surtout, les dernières lignes du roman ne témoignent pas de l'établissement d'une situation de communication : seules les paroles de Midori sont relatées au discours direct et Watanabe, comme un écho saisissant au début du roman, conclut le récit par une introspection :

« Où es-tu en ce moment ? » me demanda-t-elle d'une voix calme.

Où suis-je ? Le combiné à la main, je levai la tête et promenai mon regard tout autour de la cabine. Où puis-je bien être ? Je ne savais pas où se trouvait cet endroit, je n'en avais aucune idée. Mais enfin, où suis-je ? Ce qui se reflétait dans mes yeux, c'était d'innombrables silhouettes qui allaient je ne sais où. C'est de ce lieu sans nom que je poursuivais ma conversation avec Midori. (MURAKAMI, 2004, vol.2 : 293)

Ainsi paraît-il bien difficile de parler de roman de formation ou de roman d'amour dans le cas de *Noruei...* : dans les deux cas, il semble que quelque chose manque. C'est peut-être, comme nous l'avons montré, lié à l'affirmation de l'éphémère ou au manque d'engagement du héros. C'est aussi, nous semble-t-il, lié à un traitement décalé de ces deux thématiques, qui rend le roman aussi identifiable et que Murakami qualifie de « réaliste » même si, une fois encore, la qualification semble bien contestable.

En guise de conclusion...

Les hésitations de Murakami sur la nature de son propre roman confirment la difficulté de rattacher celui-ci à un genre bien défini. *Noruei...* résiste à la catégorisation, parce qu'à la fois il emprunte et il dénature les codes des différents genres auxquels il pourrait être affilié.

Ce flou générique n'est cependant pas nouveau dans l'œuvre de l'auteur : ainsi, nous faut-il rappeler la présence quasi systématique, au sein de l'édifice murakamien, de nombreuses figures de l'imaginaire, faisant revêtir à leurs récits d'accueil les atours du merveilleux et de l'étrange. Surtout, le brouillage s'opère à plus grande échelle lorsque Murakami malmène les genres auxquels il emprunte : nous avons ainsi pu, en d'autres lieux, établir le pastiche de la littérature japonaise moderne dans *Kaze no uta wo kike* (Ecoute le chant du vent), du polar noir américain dans *Hitsuji wo meguru bôken* (La course au mouton sauvage) ou bien encore des romans fantastiques et de science-fiction dans *Sekai no owari to hâdo.boirudo wandârando* (La fin des temps).

C'est précisément cette pratique du pastiche qui semble à l'œuvre dans *Noruvei...*, dans la mesure où, comme nous nous sommes efforcés de le démontrer, le roman, qui semble a priori s'y conformer, exclut tour à tour les codes des catégories génériques suggérées par Murakami.

C'est ainsi que, *Noruvei...*, en dépit de son apparente singularité, s'inscrit pleinement dans la généalogie murakamienne.

Ce côté hétéroclite du roman n'a probablement pas été étranger à son succès, puisque les divers genres abordés ont permis à des lectorats de nature bien différente de s'y reconnaître : sans doute la génération de Murakami y a vu un voyage nostalgique dans un passé retrouvé le temps de quelques pages ; sans doute aussi les plus jeunes ont pu s'identifier aux personnages postmodernes dépeints au fil du récit.

Signalons enfin que le brouillage ne s'arrête pas avec *Noruvei...*, mais qu'il s'avérera au contraire une caractéristique profonde de tous les romans que Murakami écrira par la suite. Il serait alors intéressant de comparer les modalités du flou générique dans ces romans avec celles de *Noruvei...* ou plus généralement avec celles des premiers romans de l'auteur, pour voir l'évolution de leur intégration dans le récit. Mais le temps nous manque, aussi, retrouvons-nous en d'autres lieux, en d'autres heures, pour en discuter.

Notes

- 1 L'ouvrage, paru en 1987, emprunte son titre à celui d'une chanson des Beatles ; il est disponible depuis 1994 en traduction française sous le titre *La ballade de l'impossible* aux éditions du Seuil. Nous le désignerons désormais par la mention *Noruei...* . Dans un souci d'uniformité de notre texte, nous avons cependant choisi de donner nos propres traductions. Nous nous en excusons auprès de la traductrice, Rose-Marie Makino-Fayolle.
- 2 Remarquons toutefois qu'à l'origine Murakami avait prévu la mention « Un roman cent pour cent réaliste » (*100 pāsento riarizumu shōsetsu*), mais que l'éditeur, Kōdansha, préférerait celle de « Un roman d'amour à cent pour cent » (*100 pāsento ren.ai shōsetsu*). Nous reviendrons par la suite sur l'acception bien particulière donnée par Murakami au terme de réalisme.
- 3 Le terme de *ren.ai*, que nous avons traduit, faute de mieux, par amour, est assez difficile à définir ; ainsi, si pour le dictionnaire *Kōjien*, *ren.ai* est « le fait, pour un homme et une femme, d'être épris passionnément et réciproquement », d'autres dictionnaires, à l'image du *Nihon kokugo daijiten*, n'évoquent pas la nécessité de la réciprocité pour caractériser ce sentiment. Notons enfin que le *ren.ai shōsetsu* est lui défini simplement comme le roman ayant pour thème *ren.ai*.
- 4 Le roman a ainsi dépassé les dix millions d'exemplaires (plus de 10 790 000 selon l'édition en ligne du *Mainichi shinbun* du 9 décembre 2010) et a été traduit en 36 langues. Signalons en outre l'adaptation cinématographique du roman, sortie au Japon en décembre 2010.
- 5 Voir (KUROKO, 1989: 116).
- 6 L'auteur a toutefois dénié le caractère autobiographique de l'œuvre, affirmant par exemple :
« J'ai situé *Noruei no mori* à la fin des années 1960 et emprunté les détails de la vie quotidienne et estudiantine du héros à ma propre histoire personnelle, lorsque j'étais étudiant. Dès lors, beaucoup de personnes pensent que le roman est autobiographique, mais en réalité il n'en est rien. Ma propre jeunesse était beaucoup moins dramatique et beaucoup plus ennuyeuse que la sienne. Si j'avais simplement raconté littéralement ma vie, ce roman en deux volumes n'aurait sans doute pas excédé une quinzaine de pages. » (RUBIN, 2005: 150)
- 7 Voir (SHIBATA, 1989: 18)
- 8 Les multiples références musicales — notamment aux Beatles et aux Doors —

y participent grandement.

- 9 Voir (MURAKAMI, 2004, vol.1: 120-121).
- 10 Voir (MURAKAMI, 2004, vol.2: 253).
- 11 Voir (MURAKAMI, 2004, vol.1: 74).

Bibliographie

- BANCAUD-MAËNEN, Florence, *Le roman de formation au XVIIIe siècle en Europe*. Paris, Armand Colin, 2005 : 8.
- KUROKO, Kazuo, *Murakami Haruki: Za rosuto wârudo* [Le monde perdu de Murakami Haruki]. Tôkyô, Rokkô shuppan, 1989 : 105-132.
- LARTILLOT, Françoise, *Formation/Formation ; Training ; Education*, Dictionnaire international des termes littéraires. <http://ditl.info/arttest/art30000.php#etude>.
- MURAKAMI, Fuminobu, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture: A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kôjin* [Courants postmodernes, féministes et postcoloniaux dans la culture japonaise contemporaine: Une lecture de Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki et Karatani Kôjin]. New York, Routledge, 2005 : 32-44.
- MURAKAMI Haruki, *Hyaku pâsento riarizumu he no chôsen* [Le défi du réalisme à cent pour cent] In Murakami Haruki Zensakuhin 1979-1989 [œuvres complètes de Murakami Haruki 1979-1989] vol. 6. Tôkyô, Kôdansha, 1993.
- MURAKAMI, Haruki, *Noruwei no mori* [Forêt de Norvège]. Tôkyô, Kôdansha, 2004, vol.1 et 2.
- RUBIN, Jay, *Haruki Murakami and the Music of Words* [Haruki Murakami et la musique des mots]. Londres, Vintage, 2005 : 147-166.
- SHIBATA, Motoyuki, *Murakami Haruki rongu intavyû* [Longue interview de Murakami Haruki] in *Yuriika*, vol. 21-8. Tôkyô, Seidosha, 1989 : 10-38.

Murakami Haruki's *Noruei no mori* and the Question of Blurred Genres

Benjamin SALAGNON

Keywords: Murakami Haruki, *Noruei no mori*, Literary genre, Blurred genres

純文学と形容される村上春樹の作品にはハードボイルド小説・SF小説・ファンタジー小説等の大衆文学の特徴もあり、村上春樹の作品にジャンルを設定することは非常に困難である。

彼の作品でも、いわゆる「100パーセント恋愛小説」である『ノルウェイの森』は、一見したところ、村上春樹的なジャンル・ミックス文学ではないために、他作品とは傾向の異なる作品だと考えられる。

しかし、この小説は、単なる恋愛小説でも、作家自身が形容しているような「リアリズム小説」や「教養小説」でもなく、実際にはハイブリッドな作品である。

本論文では、「恋愛小説」、「リアリズム小説」と「教養小説」という文学ジャンルを定義づけ、『ノルウェイの森』とそのジャンルの問題について考察する。

