

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
Université de Belhadj Bouchaib - Ain Témouchent  
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Sociales  
Département des Lettres et langue française



Mémoire de fin d'études présenté en vue de l'obtention du diplôme  
de Master

*En langue française*

Spécialité : Littérature et civilisation

**Poétique de la souffrance et quête de  
sens dans *L'âme Brisée* de Akira  
Mizubayashi**

Présenté par l'étudiant  
**BENCHIHA NOUR  
Abdelkrim**

Sous la direction de  
**Pr BENSELIM**

**Membres du jury**

**Nom et Prénom**

Pr BERKANI Dalila

Pr BENSELIM Abdelkrim

Pr BOUTERFAS Belabbas

**Grade**

Président

Rapporteur

Examineur

**Année universitaire 2025/2026**

## **Remerciements**

*Je tiens à remercier chaque personne qui a contribué de près ou de loin à ce travail*

*Commençant par mon encadreur Monsieur Benselim, pour sa confiance pour ses précieux conseils qui m'ont été indispensables tout au long de ce travail. C'était pour moi un réel honneur d'être supervisé par lui.*

*Mes parents, pour leur éternel soutien, leur amour, et les sacrifices pour m'avoir permis de poursuivre mes études dans les meilleures conditions*

*À mes frères et ma petite sœur qui contribuent chaque jour à mon épanouissement ainsi que mon bonheur*

*Au reste de ma famille, mes tantes et à mon oncle hbibi et mes deux grands-mères qui partagent avec moi les moments de doute comme les moments de joie*

*J'aimerais aussi remercier les professeurs qui m'ont non seulement transmis des connaissances, mais aussi une véritable passion pour la littérature et l'amour des livres.*

## **Dédicace**

Ce travail est dédié aux ombres de ce monde, à la mémoire de ceux qui nous ont quittés trop tôt, mais dont l'absence se fait ressentir tel un parfum floral du printemps.

À ceux qui ont vu l'être le plus cher disparaître sans pour autant avoir le pouvoir de le retenir.

À ceux qui portent le poids lourd de l'absence, cherchant à travers les mots ou le silence le sens réel de cette souffrance et un remède qui contribue à l'oubli.

Que ce modeste travail soit mon éternel hommage à votre patience et à votre résilience

|                                   |          |
|-----------------------------------|----------|
| Remerciements.....                | 3        |
| <b>Introduction Générale.....</b> | <b>6</b> |

## **Partie I : Etude paratextuelle et narratologique**

### **Chapitre 1 : Seuils du Roman**

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| I. La dimension titrologique : symbolique d'Âme brisée.....               | 12 |
| I.1 fonction structurante du titre.....                                   | 12 |
| I.2 symbolique d' <i>Âme brisée</i> .....                                 | 12 |
| I.3 l'image de l'Âme d'un violon .....                                    | 13 |
| II. La Couverture : un vecteur visuel de sens .....                       | 14 |
| II.1 premier contact visuel.....                                          | 14 |
| III. Le nom de l'auteur : une signature à l'intersection culturelle ..... | 14 |

### **Chapitre II : L'exploration du traumatisme**

|                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| I. Une architecture éclatée .....                                 | 18 |
| I.1 Rupture avec la linéarité.....                                | 18 |
| I.1.1 L'ordre narratif et la temporalité traumatique .....        | 18 |
| I.1.2 Discontinuité d'ordre.....                                  | 19 |
| I.1.3 Temporalité traumatique.....                                | 20 |
| II. La focalisation : immersion et distance réflexive .....       | 20 |
| II.1.1 Le « je » de l'enfant immersion traumatique.....           | 20 |
| II.1.2 Le « il » de l'adulte distance et réflexion.....           | 21 |
| II.1.3 Division identitaire.....                                  | 21 |
| II.2. L'anachronie comme dispositif narrative du traumatisme..... | 21 |
| II.2.1. Absence de transition : fracture temporelle.....          | 22 |
| II.3. Les personnages comme opérateurs de la mémoire .....        | 26 |
| II.3.1 Architecture mémorielle des personnages.....               | 26 |
| II.3.2 Rei : le porteur du traumatisme.....                       | 27 |
| II.3.2 Le violon comme objet transitionnel.....                   | 27 |
| II.4 Le lieutenant : une figure de culpabilité.....               | 28 |
| II.4.1 La culpabilité du survivant.....                           | 28 |

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| II.4.2 Sublimation de la musique.....                      | 29 |
| II.5 Les figures féminines transmission de la mémoire..... | 30 |
| II.5.1 Lin Yanfen relais testimonial .....                 | 31 |
| II.5.2 Reconstruction diégétique.....                      | 32 |
| III. Conclusion .....                                      | 32 |

## **Partie II : L'étude thématique et symbolique**

### **Chapitre I: Mono No Aware, l'art japonais de l'émotion des choses**

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| I.1.1 Origine théorique et dimension émotionnelle .....            | 37 |
| I.1.2 Étymologie et dimension émotionnelle.....                    | 38 |
| I.1.3 Temporalité et impermanence bouddhique.....                  | 38 |
| I.1.4 Musique et mémoire éphémère.....                             | 39 |
| I.2 Scénographie de l'éphémère mise en scène du mono no aware..... | 40 |
| I.2.1 La maison refuge.....                                        | 40 |
| I.2.2 Dimension sensorielle et intimité matérielle.....            | 41 |
| I.2.3 Illusion de permanence.....                                  | 42 |
| I.2.4 La nostalgie réflexive.....                                  | 43 |
| I.3 La disparition paternelle.....                                 | 43 |
| I.3.1 Esthétique de suggestion.....                                | 43 |
| I.3.2 Intériorité et flux temporel.....                            | 44 |
| I.4 La musique comme survivance du passé .....                     | 44 |
| I.4.1 La survivance sonore et mémoire affective.....               | 45 |
| I.4.2 La répétition musicale : rejouer le passé sans l'abolir..... | 46 |
| I.5 Le mono no aware cadre structurant du traumatisme.....         | 47 |
| I.5.1 Entre sentiment esthétique et expérience existentielle.....  | 47 |
| I.5.2 Transition vers la logique de la réparation.....             | 48 |

### **Chapitre II : Le Kintsugi : Définition esthétique et symbolique**

|                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------|----|
| II.1.1 Origine historique et lien avec le Wabi-sabi .....        | 50 |
| II.1.2 La réparation comme transformation identitaire.....       | 51 |
| II.1.3 Kintsugi et mémoire traumatique.....                      | 51 |
| II.2 Traduction symbolique du kintsugi dans le roman .....       | 52 |
| II.2.1 Lutherie comme métaphore matérielle de la réparation..... | 52 |

|                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------|----|
| II.2.2 Changement de nom : une recomposition identitaire..... | 54 |
| II.3 L'amour comme relationnelle.....                         | 54 |
| II.3.1 La possibilité du lien après un trauma solitaire.....  | 54 |
| II.3.2 Complémentarité symbolique.....                        | 55 |
| II.3.3 Ethique de la cicatrice.....                           | 56 |
| III. Conclusion.....                                          | 56 |

### **Partie III : La Logothérapie : quête de sens et reconstruction**

#### **Chapitre 1 : Fondement de la Logothérapie selon Viktor Frankl**

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| I.1.1 La Logothérapie de Victor Frankl le cadre théorique .....       | 60 |
| I.1.2 Découvrir un sens à sa vie : expérience et théorie .....        | 61 |
| I.1.3 Vide existentielle et la crise moderne du sens.....             | 62 |
| I.1.4 Souffrance, responsabilité et transformation existentielle..... | 62 |

#### **Chapitre 2 : De la souffrance à la quête de sens : Une lecture logothérapeutique d'Âme brisée**

|                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------|----|
| III.2. La perte de continuité .....                           | 65 |
| III.2.1 Exile et déracinement culturel.....                   | 65 |
| III.2.2 Ennui existentielle et suspension du sens.....        | 66 |
| III.2.3 Perte comme question existentielle.....               | 67 |
| III.2.4 La responsabilité artisanale .....                    | 68 |
| III.2.5 Médiation passé-future une transmission musicale..... | 69 |
| III.2.6 L'attribution du sens à la souffrance.....            | 69 |
| III.2.7 Pivot logothérapeutique « le pourquoi ? ».....        | 70 |
| III.2.8 Responsabilité : tragédie et accomplissement.....     | 71 |
| III.2.9 Dépassement du traumatisme .....                      | 71 |
| IV. Conclusion.....                                           | 72 |

|                                 |           |
|---------------------------------|-----------|
| <b>Conclusion Générale.....</b> | <b>74</b> |
|---------------------------------|-----------|

|                           |           |
|---------------------------|-----------|
| <b>Bibliographie.....</b> | <b>78</b> |
|---------------------------|-----------|

|                      |           |
|----------------------|-----------|
| <b>Annexes .....</b> | <b>80</b> |
|----------------------|-----------|



# **Introduction Générale**

La période de Meiji<sup>1</sup> marquera l'histoire de la littérature japonaise, passant d'une tradition classique à une expression plus contemporaine. Ce changement profond a été influencé par l'ouverture du Japon vers le monde extérieur, engendrant ainsi un échange culturel qui a enrichi la production littéraire. Au cours de cette période, des auteurs se mettent à écrire des histoires uniques qui reflètent la complexité humaine dans un monde en constante évolution.

Après la capitulation du Japon, le pays perd tous repères et la littérature japonaise contemporaine est témoin des changements sociaux et culturels d'après-guerre, des villes entières ont été détruites, un peuple traumatisé.

Après un tel drame et toutes les tragédies qu'a vécues ce pays, les auteurs d'aujourd'hui portent une attention particulière aux thèmes de l'aliénation, la solitude, les relations familiales et de la transformation personnelle. Le Japon se penche vers l'Occident dans un but de renouvellement et de modernisation. De ce fait, la France sera prise comme modèle culturel dans les domaines de l'art et de la littérature. De nombreux intellectuels japonais effectuent des séjours en France, développant une forte admiration pour la culture et la langue françaises.

La littérature japonaise se modernise avec l'introduction des écrits occidentaux et l'adoption de nouvelles formes telles que le roman et la poésie libre.

Cet intérêt pour cette langue donne naissance à des pionniers de l'expression japonaise en langue française. Parmi eux, Mori Arimasa<sup>2</sup> et Ishikawa Sanshiō<sup>3</sup> un exemple précoce d'une littérature migrante et universitaire, qu'en enrichi le paysage intellectuel français en y apportant une perspective japonaise sur des sujets philosophiques, sociaux et culturels.

---

<sup>1</sup> L'ère Meiji désigne le règne de l'empereur Mutsuhito entre 1868 et 1912. Cette période se caractérise par des transformations majeures dans tous les domaines. Ainsi, pour comprendre le Japon actuel, il est essentiel de connaître cette ère. C'est une période historique qui marque la modernisation accélérée au Japon. Pour rappel, *Meiji* signifie « gouvernement éclairé ». Elle repose sur deux principes fondateurs : l'ouverture vers l'Occident et la renégociation des traités inégaux pour assurer l'indépendance nationale <https://major-prepa.com/geopolitique/ere-meiji-japon-actuel/>

<sup>2</sup> Mori Arimasa, (1911-1976) est un philosophe, écrivain et universitaire japonais francophone, né à [Tokyo](#) et mort à [Paris](#), où il a enseigné la langue et la culture japonaises à l'[Institut national des langues et civilisations orientales](#). Il était le petit-fils de l'homme politique et fondateur du système Éducatif japonais [Mori Arinori](#)

<sup>3</sup> Ishikawa Sanshiro (1876-1956) est un anarchiste qui a fui l'oppression politique au Japon et a vécu en France 1913-1920. Il a écrit des essais et des observations sur la civilisation occidentale directement en français dans divers journaux et magazines

La profondeur et la dimension unique de la civilisation japonaise nous ont poussées à explorer ses œuvres littéraires. Nous avons découvert un véritable miroir de la société, de son Histoire et de ses valeurs et ses traditions. En abordant des thèmes universels qui nous tiennent à cœur tel que l'amour, la mort ou la solitude, avec une profondeur et une vision des choses uniques, un style poétique et une grande sensibilité. La culture japonaise à travers ces œuvres littéraires nous ont permis de remettre en question nos idées reçues et d'élaborer une lecture autonome face à cette civilisation fascinante. À ce propos, Amélie Nothomb évoque le Japon dans un extrait d'une interview

« Le Japon est une école de discipline formidable, le Japon avec une immense humilité, dit cette chose toute simple quoi qu'on veuille faire dans la vie, ça suppose une discipline colossale et une humilité inouïe. Ça suppose des années d'apprentissage, des années d'échec. Et si vous ne passez pas par là, vous n'arriverez à rien. » (2024 )

L'œuvre d'Akira Mizubayashi, notamment son roman *Âme brisée* écrit en français, nous a particulièrement intéressées. Nous avons choisi d'explorer la thématique de la reconstruction intérieure tout en se référant à la pensée japonaise.

Akira Mizubayashi est un écrivain japonais d'expression japonaise et française. Il est également traducteur. Après des études à l'Université nationale des langues et civilisations étrangères de Tokyo (UNALCELT), il vient en France en 1973 et suit une formation pédagogique à l'Université Paul Valéry de Montpellier pour devenir professeur de français.

À son retour à Tokyo en 1976, il entreprend une maîtrise de lettres modernes.

Il a publié six essais en japonais avant d'écrire en français. Son roman *Âme brisée*, publié en 2019 chez Gallimard, remporte le prix des libraires 2020 et le prix de l'Algue d'or 2020.

En fait, *Âme brisée* est un roman qui traite les thèmes du deuil et de la reconstruction de soi. C'est une histoire bouleversante, qui s'ouvre sur une scène traumatique vécue par un enfant, le jeune Rei. Un violon détruit suite à une altercation de la part de l'armée japonaise envers un groupe de violonistes amateurs sino-japonais, soupçonnés de collaborer avec l'ennemi chinois. Le violon sera restauré par le fils du propriétaire de l'instrument détruit.

De là, se déploie un chemin de reconstruction, menée par deux pays le Japon lieu de traumatisme et la France celui de reconstruction. Ainsi le roman *Âme brisée* apparaît comme un lieu d'articulation entre deux visions du monde ; celle de l'esthétique japonaise de la fragilité et celle de la philosophie occidentale du sens.

Dès lors ce roman nous a menée à nous interroger sur la problématique suivante :

Comment le roman *Âme brisée* d'Akira Mizubayashi transforme-t-il le traumatisme en une quête de sens à travers une mise en forme narrative, une esthétique japonaise de la réparation et une perspective existentielle ?

Nous partons du postulat que l'analyse de l'œuvre sollicite plus d'une approche, pour répondre à la problématique formulée ; notre étude visera à préciser les axes impératifs qui guideront notre analyse du roman et à structurer la démonstration en articulant les différentes dimensions de l'œuvre mise en évidence dans cette recherche.

Sur la base de cette observation, nous émettons les hypothèses suivantes :

- La réparation<sup>4</sup> du violon brisé n'est pas seulement une métaphore, mais un lieu symbolique et narratif où ces deux courants de pensée se rejoignent pour établir une morale de la reconstruction.
- Le roman prouve que la guérison ne consiste pas à effacer la blessure mais à lui donner un sens.

Notre travail sera réparti en trois chapitres selon une approche interdisciplinaire, faisant appel en premier lieu à une analyse narratologique qui se concentrera sur la structure du récit et, en parallèle, d'une étude paratextuelle et titrologique.

Puis nous explorerons l'influence de l'esthétique japonaise en adoptant une approche thématique et symbolique. Nous aborderons les concepts japonais dominants dans ce roman, notamment le *Mono No Aware* tiré de la philosophie du Wabi-sabi (l'acceptation de l'imperfection et de l'éphémère) et le concept *Kintsugi* (l'art de réparer la céramique brisée en soulignant les fêlures avec de l'or).

Pour finir, nous découvrirons l'approche logothérapique dans laquelle nous verrons comment les concepts frankliens (relatifs au psychanalyste Viktor Frankl) se manifestent dans les choix et le cheminement intérieur du personnage Rei et des autres personnages.

De façon à bien structurer cette étude, nous la diviserons en trois parties complémentaires, chacune composée de deux chapitres.

---

<sup>4</sup> Dans le cadre de cette étude, le terme « réparation » désigne un processus de reconstruction de soi à partir de la blessure, sans effacement du passé. Il renvoie dans ce fait à une élaboration d'une nouvelle continuité intégrant les traces des souffrances

La première partie, intitulée « Étude paratextuelle et narratologique », sera consacrée à l'analyse des éléments formels du roman. Le premier chapitre, « Seuils du roman », examinera les composantes paratextuelles de l'œuvre et leur contribution à la construction du sens. Le deuxième chapitre, « L'exploration du traumatisme », s'intéressera à la représentation narrative du traumatisme à travers l'étude de la temporalité, de la focalisation et des personnages.

La deuxième partie, intitulée « Étude thématique et symbolique », portera sur les dimensions esthétiques et symboliques du roman. Le premier chapitre, « Mono No Aware : l'art japonais de l'émotion des choses », analysera la présence de cette sensibilité japonaise à l'impermanence et à la fragilité de l'existence. Le second chapitre, « kintsugi : définition esthétique et symbolique », étudiera la manière dans la philosophie de la réparation et de la reconstruction qui se manifestent dans le parcours du personnage principal.

Enfin, la troisième partie, intitulée « La logothérapie selon Viktor Frankl », proposera une lecture existentielle de l'œuvre. Le premier chapitre, « Fondements de la logothérapie selon Viktor Frankl », présentera les principaux concepts théoriques de cette approche. Le deuxième chapitre, « De la souffrance à la quête de sens : une lecture logothérapeutique d'*Âme brisée* », examinera la quête de sens du personnage principal et les différentes étapes de sa reconstruction après le traumatisme.

Ainsi, l'articulation des ces trois parties permettra d'aborder le roman selon une progression qui va de l'analyse des structures du texte à l'étude des ses dimensions symboliques et existentielles, afin de mieux comprendre comment l'œuvre met en scène la transformation de la souffrance en processus de reconstruction.

## **Première partie : Étude paratextuelle et narratologique**

## **Chapitre I : Seuils du roman**

L'étude littéraire ne saurait se limiter au seul examen du récit interne. Avant même l'immersion dans la narration, le lecteur rencontre un ensemble d'éléments périphériques qui

orientent la lecture et contribuent à la construction des sens. Gérard Genette définit ces éléments comme paratextes « tout ce qui présente comme seuil d'entrée » (1987, p.7.)

Le paratexte littéraire est une partie inhérente du texte final. Élément textuel d'accompagnement, cette zone lisière<sup>5</sup>, entourant le texte et jouent le rôle médiation entre l'œuvre et son lecteur (le titre, couverture, nom d'auteur) ils guident la compréhension du texte et participent à l'inscription de l'œuvre dans un contexte culturelle et esthétique.

Pour mieux comprendre le concept de paratextualité, il est judicieux de recourir aux travaux de Gérard Genette qui selon lui :

« Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit d'un seuil (...), d'un vestibule qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rembourser le chemin. » (1987,p.8.)

L'analyse paratextuelle d'*Ame brisée* met en lumière la manière dont ces éléments annoncent les problématiques majeures du roman : le traumatisme historique, la mémoire la destruction la possibilité d'une réparation symbolique. L'étude s'articulera autour de trois dimensions fondamentales du paratexte : la titrologie, l'iconographie de la couverture, et les marques éditoriales et symbolique encadrant le texte.

## **I. La dimension titrologique**

### **1.1 Fonction structurante du titre**

Le titre consiste l'un des éléments paratextuels les plus structurants. Selon Genette, il remplit plusieurs fonction essentielles parmi eux identifier l'œuvre, en suggérer certains aspects du contenu, et orienter l'interprétation vers un champ signifiant précis. (1987, p.8.)

### **1.2 Symbolique d'Âme brisée**

Le titre *Âme brisée* se caractérise par une forte densité symbolique. Il repose sur une construction nominale simple, mais hautement évocatrice. Le terme « *Âme* » renvoie à une sphère intérieure de l'être humain conscience, sensibilité et mémoire, mais pas que car en effet il renvoie aussi à l'âme du violon, présent dans le violon en forme de petit cylindre de bois, l'âme du violon est le premier responsable de la résonance de l'instrument.

L'adjectif « brisée » introduit quant à lui l'idée d'une fracture violente et touchant une dimension profonde, il désigne aussi le violon détruit par les soldats lors de l'arrestation du père, devant Rei enfant. Cette association produit une image puissante qui inscrit dès l'amorce thématique centrale du roman la destruction intérieure provoquée par la destruction d'un violon.



**I.3 Image illustrant l'âme d'un violon**

## **II. La Couverture un vecteur visuel de sens**

## **II.1 Premier contact visuel**

Au-delà du titre, la couverture joue un rôle important dans la construction du paratexte. Elle présente le premier contact visuel entre le lecteur et l'œuvre, participant à sa mise en scène symbolique. Dans le cas d'*Âme brisée*, l'iconographie<sup>6</sup> de la couverture présente une femme asiatique allongée, les yeux fermée, placé à côté d'un violon. La composition est réalisée en noir et blanc fessant contraste avec le titre qui lui apparait en rouge. Cette organisation visuelle renforce la dimension symbolique de la scène.

Nous pensons que la femme présente sur la couverture peut renvoyer au personnage féminin Midori Yamazaki, la violoniste devient destinataire finale du violon restauré de Rei. Le violon placé à proximité du de la figure féminine ne représente pas simplement un instrument de musique, mais il renvoie à l'objet central autour duquel se construit la trajectoire narrative du roman.

La posture de la femme, les yeux fermés, suggère également une forme d'intériorité ou de recueillement. Dans le contexte du roman, cette posture peut être interprétée comme un rapport intime à la mémoire. La musique, et en particulier le violon, devient dans l'œuvre un médium à travers lequel le passé traumatique peut être transformé et transmis. La violoniste n'est donc pas seulement une musicienne, elle devient la dépositaire d'une mémoire qui ne lui appartient pas directement mais qui lui est transmise à travers l'instrument.

## **III. Le nom de l'auteur : Signature à intersection culturelle**

Un autre point important dans la paratextuelle réside dans la présence du nom de l'auteur. Le nom d'Akira Mizubayashi occupe une position particulière dans la réception. Auteur japonaise écrivant en français, Mizubayashi évolue dans un espace littéraire transculturel où les frontières nationales et linguistiques sont constamment délogées. Le nom japonais de l'auteur figure sur un ouvrage écrit en langue française et publié dans un contexte éditorial francophone.

Cette coexistence génère un effet singulier sur la lecture, suggérant que le roman s'inscrit à la confluence de deux univers culturels, une tradition japonaise et une culture européenne.

---

6 L'étude des images et des représentations visuelles (peinture, sculpture, photographies) liées à un thème, une époque ou un personnage. Elle analyse la signification et les symboles des œuvres. (Iarousse, page)

## **Chapitre II :**

### **L'exploration du traumatisme**

La narratologie est une discipline scientifique qui analyse les composantes et les mécanismes fonctionnels du récit littéraire. Selon Gérard Genette,

« La narration ne se réduit pas à un simple véhicule d'une intrigue, mais s'attache aux mécanismes formels, symboliques et discursifs par lesquels le sens se construit dans l'œuvre littéraire. » (1972)

Dans cette perspective, si le récit devient un discours oral ou écrit qui présente une histoire, la narration est l'acte qui produit le récit. Cette distinction fondamentale, inaugurée par Genette, opère une rupture épistémologique majeure, la narratologie ne s'intéresse plus au contenu thématique (ce qui est raconté) mais aux formes narratives qui organisent ce contenu (comment cela est raconté). S'appuyant sur les travaux de Genette (1972 et 1983) -qui représentent à la fois un aboutissement et un renouvellement des recherches antérieures, principalement allemandes (Spielhagen, XIXe siècle)<sup>7</sup>, et anglo-saxonnes (Henry James<sup>8</sup>, Percy Lubbock)<sup>9</sup>, cette approche établit une poétique narratologique capable de couvrir l'ensemble des procédés narratifs utilisés, de l'époque homérique aux romans postmodernes. Une telle analyse permet de déterminer précisément l'organisation du récit. Genette propose une grille d'analyse systématique articulée autour de trois catégories fondamentales

- Temps narratif : ordre, durée, fréquence
- Mode narratif : distance, perspective, focalisation
- Voix narrative : homo/ hétéro- diégétique, intra/ extra- diégétique, niveaux d'énonciation

Tout en s'articulant avec d'autres recherches en sciences humaines telles que la sociologie (Pierre Bourdieu<sup>10</sup> et les champs littéraire), l'histoire littéraire (René Wellek<sup>11</sup> et les morphologies historiques), l'ethnologie (Claude Lévi-Strauss<sup>12</sup> et l'analyse mythique), et la psychanalyse (Sigmund Freud<sup>13</sup>, Jacques Lacan et le travail du trauma), la narratologie conserve une autonomie méthodologique irréductible fondée sur l'analyse immanente du texte. Cette multidisciplinarité méthodique s'avère particulièrement pertinente pour l'étude

---

7 Friedrich Spielhagen, romancier allemand majeur du XIXe siècle, est né le 24 février 1829 à Magdebourg, en Saxe prussienne

8 Henry James OM (15 avril 1843 – 28 février 1916) était un écrivain américano-britannique. Il est considéré comme une figure majeure de la transition entre le réalisme littéraire et le modernisme littéraire

9 Percy Lubbock (1879-1965) était un écrivain anglais, principalement un critique littéraire

10 Pierre Bourdieu, né le 1<sup>er</sup> août 1930 à Denguin et mort le 23 janvier 2002 à Paris 12<sup>e</sup>, est un sociologue français

11 René Wellek (22 août 1903 – 10 novembre 1995) était un critique littéraire comparatiste tchéco-américain

12 Claude Lévi-Strauss (1908-2009) Anthropologue et ethnologue français d'origine belge, dont les travaux ont été essentiels au développement des théories du structuralisme et de l'anthropologie structurale.

13 Sigmund Freud (1856-1939) était un neurologue autrichien et le fondateur de la psychanalyse

*Ame brisée* d'Akira Mizubayashi, roman qui met en tension deux expériences culturelles radicalement distinctes

1. Le trauma historique japonais de 1938 : arrestation du père musicien Yu Mizusawa, destruction symbolique de son violon, violence militaire.
2. La reconstruction identitaire française contemporaine : la France pays d'accueil, apprentissage de la lutherie, transmission mémorielle

Il ne s'agit plus d'interroger ce qui est raconté, mais comment cela est raconté, la narratologie offre ainsi les outils nécessaires pour mettre en évidence l'architecture interne du texte et démontrer que la forme narrative constitue un dispositif signifiant.

L'objectif de notre étude narratologique consiste à analyser les dispositifs formels du récit, l'organisation temporelle, focalisation, la voix narrative et le rythme, afin de démontrer que la fragmentation textuelle constitue la mise en forme d'une temporalité traumatique, ancrée dans une expérience transculturelle<sup>14</sup>.

## **I. Une architecture éclatée**

### **I.1. Rupture avec la linéarité narrative**

Dans le roman *Âme Brisée*, il ne s'agit pas d'une structure narrative linéaire allant d'un événement initial vers une situation finale stabilisée. Le roman au contraire suit une structure fragmentée, fondée sur une alternance constante entre deux espaces le Japon, lieu du traumatisme fondateur, et la France, l'espace de l'exile et de la tentative de reconstruction. L'auteur ne se limite pas juste à raconter une histoire d'un enfant impacté par la violence de la guerre, mais il élabore un dispositif narratif éclaté, semblable au traumatisme vécu par le personnage Rei. La narration par conséquent devient comme un espace où s'allient la souffrance, la mémoire et la reconstruction de soi.

Le roman s'étale selon une dynamique mosaïque, faite d'allers retours temporels et de flashback. Cette structure narrative révèle une réalité esthétique et symbolique, faisant écho à l'âme brisée du personnage Rei et son impossibilité d'habiter pleinement le présent français, le passé japonais demeure actif, envahissant, structurant.

#### **I.1.1. L'ordre narratif et la temporalité traumatique**

---

<sup>14</sup> « Transculturelle se dit d'un phénomène qui concerne plusieurs cultures, plusieurs civilisations différentes », *Larousse en ligne*, le 20 février 2026 <https://www.larousse.fr>

« Pour dégager l'ordre temporel du récit, il faut confronter l'ordre de succession des événements dans l'histoire à l'ordre de leur apparition dans le récit. » (Genette, 1972 : 77-80). Dans le roman D'Akira Mizubayashi<sup>15</sup>, la construction des parties constitue un dispositif narratif majeur. La première partie s'ouvre sur la scène du traumatisme au Japon, exposant directement l'événement fondateur. La seconde partie transporte le lecteur en France, où apparaît un personnage inconnu, doté d'une nouvelle identité, sans indication immédiate qu'il s'agit du même enfant japonais. Ce mécanisme n'est pas une simple ellipse temporelle, mais elle correspond plutôt à une stratégie structurante qui engage l'ordre narratif, la gestion de l'information et la problématique identitaire.

### **I.1.2 Discontinuité d'ordre**

En terme narratologique, la transition entre les deux parties ne repose pas sur une continuité explicitée, en d'autre terme le récit fait un saut temporel et spatial sans médiation progressive. Selon Gérard Genette, il s'agit d'une discontinuité d'ordre qui perturbe la linéarité chronologique. Le lecteur passe brutalement d'un Japon marqué par la violence à une France apparemment stabilisée (1972 : 89). La structure reflète la rupture vécue par le personnage une transition d'un monde détruit à un monde reconstruit n'est pas narrativement fluide. La rupture textuelle devient la métaphore de la rupture existentielle.

Le fait que la seconde partie ne mentionne pas immédiatement que le personnage français est Rei Mizusawa, constitue une stratégie de dissimulation d'information. Le texte crée une sensation de suspense à la révélation identitaire. Cette technique produit un effet de dédoublement, le lecteur est confronté à deux figures apparemment distinctes. Ce n'est qu'au fil du récit que la continuité se reconstitue. Elle remplit cependant plusieurs fonctions telles que la création d'une tension herméneutique, l'implication activement du lecteur dans la reconstruction. La discontinuité entre les deux parties ne se limite pas à une organisation formelle. Elle met en scène une fracture ontologique. L'enfant japonais traumatisé et l'adulte français semble appartenir à deux mondes distincts. Le changement d'identité en France (nom, langue) suggère une tentative de recomposition. Or le fait que le texte ne souligne pas d'emblée la continuité entre les deux figures comme si le passé est séparé, isolé dans une première partie autonome, indique une coupure radicale. Sur le plan symbolique, Rei Mizusawa disparaît momentanément du texte. Le personnage français Jacques Maillard apparaît comme un autre.

---

15 MUZUBAYASHI, AKIRA, *Âme brisée*, Gallimard, 2019

### **I.1.3 Temporalité traumatique**

Cette rupture entre les deux parties met en scène une temporalité non linéaire. Le passé et le présent ne s'enchaînent pas selon une progression logique. Ils sont séparés par une fracture. La continuité biographique est brisée le roman ne raconte pas la transformation progressif de l'enfant vers l'âge adulte. Il montre deux états sans transition, comme si une partie de l'existence était inaccessible. Cette absence de médiation correspond au fonctionnement du trauma. Ce processeur reproduit, sur le plan de la lecture, le travail de reconstruction du sujet. De la même façon que Rei doit articuler son passé et son présent le lecteur doit recomposer l'unité narrative. Par conséquent le roman ne se contente pas seulement de représenter la fracture, il le fait ressentir.

## **II. La focalisation : Immersion et distance réflexive**

La focalisation consiste un point important pour pouvoir comprendre la manière dans le roman met en scène le sens de la souffrance. Elle ne relève pas d'un simple choix technique mais constitue le noyau qui représente la fracture du sujet. Le roman propose une focalisation instable, traumatique, fragmentée, parfois presque dissociée. Le récit se concentre principalement sur le personnage de Rei Mizusawa, adoptant une focalisation interne. Le lecteur découvre le monde à travers ses pensées, ses sensations, ses souvenirs et ses réactions. L'auteur utilise une alternance entre la première et la troisième personne. Ce procédé narratif est important, car il met en évidence la rupture du personnage et sa reconstruction identitaire. L'auteur ne l'utilise pas comme une variation de style, mais plutôt comme une représentation de sa psyché et des symboles qui la composent.

### **II.1.1 Le « je » de l'enfant : immersion traumatique immédiate**

L'ouverture du roman, qui présente la scène traumatisante vécue par l'enfant, est narrée à la première personne. Le lecteur se trouve immédiatement plongé dans la conscience de l'enfant, avec une perception intense, directe, remplie d'images et de sons. Le texte insiste sur l'expérience sensorielle :

« Bruits sec et tranchant des pas de bottes, grandissant, ralentissant, quelqu'un marche il s'est arrêté ...il a repris sa marche...il s'est arrêté de nouveau. Il est maintenant tout près. Je suis dans le noir, tremblant de peur. La peur me donne froid dans le dos. J'ai les yeux fermés. Je sens derrière moi le doux parfum d'une présence féminine. Je descends lentement le sombre escalier du temps..... » (Mizubayashi, 2019 :15)

Ces extraits montrent une immersion totale, qui supprime toute distance. Le traumatisme n'est pas seulement raconté, il est vécu sur le moment. Le « je » représente une conscience

dévastée, incapable d'interpréter ce qu'elle voit. Le langage ne cherche pas à expliquer, mais plutôt à décrire et à enregistrer la scène. Cette focalisation extrême montre la désorganisation psychique causée par la violence.

### **II.1.2 « Il » de l'adulte : distance réflexion défensive**

Le roman change ensuite de perspective et passe à la troisième personne. Ce changement marque une distance entre le sujet et son expérience. Cette transformation grammaticale correspondant à un mécanisme de défense. Dans la partie française, le récit adopte une focalisation interne à la troisième personne, comme le montrent ces extraits :

« Il ouvrit les yeux. Son regard se perdit dans le vide ; le dos appuyé contre le dossier de la chaise, les bras croisés, il s'enfonça dans un état de recueillement silencieux. », « Il finit son café, se releva et, avant de retrouver son ouvrage, alluma la radio d'où sortait une voix de femme veloutée, harmonieuse. » (Mizubayashi, 2019 :86)

La perception demeure interne, mais elle est maintenant filtrée par une conscience plus mûre et réfléchie. Le traumatisme n'est plus seulement vécu passivement ; il devient le sujet d'une attention intellectuelle.

### **II.1.3 Division identitaire et reconstruction narrative**

Cette approche révèle une division dans l'identité. Le « je » de l'enfant et le « il » de l'adulte ne correspondent pas immédiatement. Au début, le récit ne présente pas de lien direct entre ces deux aspects, laissant au lecteur le soin de le reconstituer. Cette stratégie s'accorde avec une vision moderne du sujet, conçu comme fragmenté et en recherche d'unité. La narration devient le lieu où cette réunification se construit peu à peu. L'utilisation de la focalisation interne à la troisième personne prend alors tout son sens, car elle permet d'observer un sujet qui se reconstruit progressivement.

## **II.2. l'anachronie comme dispositif narrative du traumatisme**

« L'anachronie, qu'elle soit intentionnelle ou non, désigne une rupture temporelle dans une œuvre, où un élément est déplacé dans une autre époque que celle du récit. » (Genette, 1983 :46-48 ). Elle sert de structure importante dans le roman d'Akira Mizubayashi. Plus qu'une simple technique moderne, elle contribue à la représentation de la mémoire traumatique. Gérard Genette la définit comme une discordance entre l'ordre chronologique des événements et leur présentation dans le récit. Dans *Âme brisée*<sup>16</sup>, cet écart devient fondamental, traduisant une temporalité perturbée.

---

<sup>16</sup> Mizubayashi, Akira , *Âme brisée*, Gallimard, 2019

Le roman se distingue par la prédominance des analepses, qui renvoient à la scène traumatique vécue au Japon. Ces retours en arrière ne sont pas des remémorations volontaires ou structurées. Rarement introduits par des marqueurs narratifs explicites, tels que des souvenirs ou des réflexions, leur apparition brutale crée une discontinuité temporelle. La mémoire traumatique ne suit pas une logique narrative cohérente, mais un régime d'intrusion. Des stimuli sensoriels présents déclenchent ces retours, comme dans cet extrait où le personnage révèle son passé :

« C'est ainsi que Jacques se mit à faire le récit de ce qu'il a vécu vingt ans auparavant, en passant la majeure partie de l'après-midi, tremblant de peur, dans l'obscurité solitaire d'une armoire européenne placée dans un coin d'une salle de réunion d'une maison de culture, située quelque part dans l'immensité de la ville de Tokyo. » (Mizubayashi, 2019 :115)

Cette configuration rejoint l'analyse de Cathy Caruth, pour qui le traumatisme se manifeste par la répétition différée d'une expérience non assimilée. Le passé n'est pas intégré à la conscience, mais revient de manière fragmentaire et envahissante. La phrase suivante illustre cette théorie : « Jacques ne réagit pas à ce qu'Hélène venait de dire ; il resta plongé dans un abîme de souvenirs meurtris et de pensée triste. » (Mizubayashi, 2019 :119). Dans le roman, l'analepse devient moins un dispositif narratif qu'une expression formelle d'un trouble psychique.

### **II.2.1 Absence de transition : fracture temporelle**

Un élément notable de la narration est l'absence de transition entre les temporalités.<sup>17</sup> Le passage du présent au passé ne s'accompagne pas toujours d'indications claires, créant un effet de rupture. Cette discontinuité temporelle correspond à une fracture identitaire. L'enfant japonais et l'adulte français ne sont pas immédiatement unis par une narration continue. Cette absence de transition supprime la démarche réflexive associée aux retours en arrière. La distinction entre le présent et le souvenir devient instable, ce qui correspond à l'expérience subjective du traumatisé, pour qui le passé n'est pas révolu, mais une quête de vérité. La temporalité du roman se caractérise par une circularité intrusive plutôt que par une progression linéaire, où le présent n'est jamais totalement autonome, constamment traversé par la mémoire.

Dans *Âme brisée*, le passé japonais et le présent français coexistent, représentant deux régimes temporels qui s'influencent mutuellement. Le passé japonais continue d'apporter des informations et de structurer le présent français, ce qui entrave la stabilisation

---

<sup>17</sup> « Temporalités », désigne la dimension existentielle, vécue, du temps

identitaire du personnage. L'enfant traumatisé et l'adulte en reconstruction ne forment pas une unité immédiate. Ces temporalités interagissent constamment, ce qui rappelle la distinction établie par Dominick LaCapra<sup>18</sup> entre « acting out »<sup>19</sup> et « working through »<sup>20</sup>. Ces concepts, qui ont marqué la théorie du trauma, soulignent la nécessité d'une distance critique pour éviter la répétition de la violence historique.

Selon LaCapra, dans la première phase, le sujet répète le traumatisme et reste prisonnier de l'événement. Les Analepses suspendent alors le présent et imposent la domination du passé, comme le montrent ces extraits :

« C'était un silence ouvert comme une grotte sombre et profonde. Il conduisait au passé ténébreux où coulais sans trouble ni agitation un flux d'images vivantes et de souvenirs impérissable », (Mizubayashi, 2019 :167)

« Cet événement catastrophique qui avait brisé l'âme de son père dans l'acte même destruction barbare perpétré sur son violon jusqu'à l'anéantissement de son âme », (Mizubayashi, 2019 :167)

« ... mais la guerre m'a privé de toute ma famille c'est-à-dire de mon père... puisque ma famille n'était composée que de mon père. Nous n'étions que deux..... J'ai grandi au milieu d'une hécatombe ». (Mizubayashi, 2019 :154)

Cependant, ces retours en arrière s'inscrivent dans une démarche plus réflexive. Le passé cesse d'être une intrusion brute pour devenir un élément intégré à une narration plus cohérente. L'anachronie passe d'un régime répétitif à un régime interprétatif, et le récit ne supprime pas la fracture temporelle, mais il la reconfigure. En littérature, l'anachronie herméneutique crée des discordances narratives qui déploient des temporalités éthique et existentielle. Elle évite un positivisme naïf en soulignant que toute compréhension est située et dialogique. Dans le roman, l'anachronie sollicite le lecteur dans un travail de reconstruction. Ce processus de lecture reproduit l'effort du personnage pour articuler son passé et son présent. Dans la perspective de Paul Ricœur, la mise en intrigue configure le temps en brisant la chronologie linéaire pour ouvrir une temporalité narrative. Dans *Âme brisée*, cette configuration résulte d'un travail progressif sur la discontinuité. L'anachronie n'est pas un effet stylistique décoratif, mais la forme narrative du traumatisme : d'abord comme souvenir répétitif, ensuite comme élément intégré à une histoire signifiante. La structure narrative devient l'espace où la souffrance se convertit en sens.

---

18 LaCapra Dominick, n'est le 13 juillet 1939, est un universitaire américain spécialisé dans l'étude de l'histoire intellectuelle européenne <http://www.amacad.org>

19 Acting out (passage à l'acte) désigne l'expression d'une détresse émotionnelle, d'un traumatisme par des comportements impulsifs, au lieu de les verbaliser <https://www.yadvashem.org>

20 Working through (perlaboration) est processus thérapeutique par lequel le patient travaille de manière répétée sur les résistances et les souvenirs refoulés, pour les intégrer et modifier ses comportements <https://www.yadvashem.org>

À travers la fragmentation structurelle, l'instabilité de la focalisation et l'anachronie dominante, le récit apparaît comme une tentative de réparation. Akira Mizubayashi utilise une narration qui n'est pas qu'un mode de représentation du traumatisme, mais un espace d'élaboration et de transformation. L'organisation du récit reflète la désorganisation psychique du sujet, mais cette désorganisation n'est pas définitive. Le texte met en scène un processus de configuration par lequel la souffrance se transforme en sens.

Dans la première partie, le récit se caractérise par un éclatement, où les événements ne s'enchaînent pas de manière continue. Le traumatisme détruit la capacité de mise en récit : l'événement violent échappe à la compréhension et demeure isolé. La narration présente des fragments disjoints plutôt qu'une histoire linéaire. Cette fragmentation est une étape nécessaire, car la reconstruction du sens ne peut s'effectuer qu'à partir de la reconnaissance de la fracture. L'éclatement devient la condition d'une recomposition ultérieure.

*Âme brisée* met en scène un processus de mise en intrigue qui configure le temps et donne une cohérence aux événements. Le personnage doit progressivement organiser les fragments de son passé. Le récit devient un travail herméneutique, où les éléments dispersés sont peu à peu rassemblés et les événements traumatiques cessent d'être une pure répétition pour devenir des éléments d'une trajectoire vers une guérison. La narration produit un effet de continuité là où régnait la discontinuité.

Le métier de luthier<sup>21</sup> est une métaphore du travail narratif. La réparation et la fabrication des instruments symbolisent la construction du récit. Le luthier n'élimine pas les fissures du bois, mais les intègre à la structure de l'instrument. De même, le récit ne cherche pas à effacer la souffrance de la perte, mais la transforme en source de signification. Le geste artisanal introduit une temporalité lente, patiente et orientée vers la reconstruction, permettant une organisation progressive de l'expérience. La narration et la lutherie convergent, comme l'expriment ces extraits :

« J'ai voulu sauver tout ce qui était sauvable... c'est pour cela que j'ai voulu procéder lentement, très lentement, pas par pas, pièce par pièce, point par point. Je tenais à ce que chaque geste, chaque étape visant à réparer une partie de l'instrument soit parfaite, sans bavure. Il s'agissait pour moi de ramener le violon de mon père à son état initial, de lui rendre sa santé première, comme si je réparais par une sorte de chirurgie radicale tout le corps abimé de mon père.... », (Mizubayashi, 2019 :165)

« Le début de son œuvre de vie enfin, son lifework comme il le disait parfois, à l'âge de quarante-trois ans, trente-deux ans après l'évènement. » (Mizubayashi, 2019 :167)

---

21 « Artisan fabriquant des instruments de musique à corde pincées ou frottées et munis d'un manche », *Larousse en ligne*, le 06 mars 2026 <https://www.larousse.fr>

« Rei s'investissait avec autant d'acharnement dans la restauration d'un violon singulièrement abîmé, d'un violon qui n'avait pas, au demeurant, la valeur d'un vrai instrument de maître ancien ». (Mizubayashi, 2019 :167)

La réparation du violon ne fait pas disparaître la trace de la fissure, mais la stabilise. L'instrument réparé porte encore l'histoire de sa cassure. La reconstruction identitaire suit la même logique : le personnage ne renie pas son passé japonais et le changement de nom n'est pas une négation, mais une configuration. La narration adopte le rythme du travail artisanal : précision, retenue et économie stylistique.

Dans *Âme brisée*, la lutherie est un modèle symbolique et structurel du roman. Démontage, examen des fissures, assemblage et restauration de la résonance trouvent un équivalent narratif. La réparation de l'instrument et la configuration du récit consistent à transformer la rupture en structure signifiante. Le roman montre que la narration peut devenir un atelier où la fracture initiale est travaillée jusqu'à produire une forme nouvelle porteuse de sens. Ce processus trouve un aboutissement dans un geste de transmission qui assure la jonction entre les temporalités disjointes et configure l'intrigue finale.

Dans *Âme brisée*, la transmission du violon restauré constitue un moment de clôture du récit. La diégèse est marquée par une fragmentation et une alternance entre le Japon et la France, entre l'enfance traumatique et l'âge adulte reconstruit. La remise du violon à la petite-fille du lieutenant opère une jonction entre ces parties narratives. Cet acte transforme un objet chargé d'une valeur traumatique en vecteur de continuité. Le violon cesse d'être un signe isolé de fracture pour devenir un élément de circulation diégétique.

La transmission modifie également le régime temporel du récit. L'objet ne renvoie plus uniquement au passé, mais ouvre une perspective vers l'avenir de la petite-fille, comme le montrent les extraits suivants :

« Midori Yamazaki se saisit du violon éclatant d'un rouge sombre, revenu de son passé ensanglanté, violon assassiné une fois, mais secouru d'abord par son grand-père, puis miraculeusement ressuscité par le fils, devenu luthier, de son propriétaire disparu à jamais un dimanche d'automne de l'année 1938 », (Mizubayashi, 2019 :172)

« -Eh bien je vous confie ce violon. Je vous le laisse. Je serais heureux si vous l'aidiez à s'épanouir, à grandir ... »,

« Il est normal que je vous le laisse, si vous pensez qu'il peut faire corps avec vous pour faire naître une musique à votre gré... le violon de mon père serait beaucoup plus heureux chez vous que chez moi. Il a besoin de s'exprimer », (Mizubayashi, 2019 :174)

« Le poids du fardeau que Rei Mizusawa avait porté pendant de longues et interminables années était sensiblement allégé à présent ; la chaîne du boulet qu'il avait trainé partout était maintenant rompue. » (Mizubayashi, 2019 :175)

La transmission intègre donc le passé traumatique dans une configuration nouvelle, où l'objet initialement porteur de rupture devient support de continuité. Elle assure la cohérence de l'intrigue tout en ouvrant la possibilité d'une temporalité renouvelée.

## **II.3 les personnages comme opérateurs narratifs de la mémoire**

### **II.3.1 Architecture mémorielle des personnages**

Le roman *Âme brisée* présente une structure de personnages qui dépasse la simple caractérisation psychologique. Chaque figure contribue à une architecture narrative où elle sert de lien mémoriel et de médiateur, à travers lequel s'articulent le traumatisme historique, la transmission et la reconstruction identitaire.

Les personnages gravitent autour du traumatisme initial lié à la violence militaire japonaise de 1938, avec un violon comme élément de réparation. Leur examen révèle plusieurs figures de perte, de culpabilité et de résilience, en s'appuyant sur les dynamiques psychologiques de théoriciens comme Sigmund Freud, Robert Jay Lifton<sup>22</sup> pour le personnage du lieutenant Kurokami<sup>23</sup>, un soldat rongé par la culpabilité, Donald Winnicott<sup>24</sup> pour comprendre l'impact de la perte parentale chez l'enfant et son développement, et Cathy Caruth<sup>25</sup>, qui se sert de la littérature pour comprendre comment les personnages de fiction témoignent du traumatisme de guerre que la conscience ne peut appréhender directement. Le système des personnages dans *Âme brisée* s'organise d'abord autour Rei, dont la trajectoire constitue le centre de gravité du récit et le point d'ancrage de l'expérience traumatique.

### **II.3.2 Rei : le porteur du traumatisme**

Rei<sup>26</sup> Mizusawa, le protagoniste principal, incarne le sujet traumatisé par la scène initiale : l'arrestation de son père Yu Mizusawa, musicien, et la destruction symbolique de son violon. Ce moment, vécu et aperçu depuis l'armoire où se cachait l'enfant, instaure un deuil impossible au sens freudien, où la douleur reste présente par des flashes répétitifs tout au

---

22 Jay lifton Robert un psychiatre américain, qui a exploré certains des aspects les plus sombres de l'histoire contemporaine, notamment Hiroshima, à la recherche d'enseignements sur la conscience individuelle et collective. 12 mars 2026 <https://www.robertjaylifton.com>

23 Kurokami prénom japonais qui veut dire Dieu noir

24 Donald Woods Winnicott était un pédiatre qui fait partie des premiers à se former comme psychanalyste des enfant et à travaillait sur le traumatisme de la perte d'une figure parentale. 12 mars 2026 <http://www.pschoanalysis.org.uk>

25 Cathy Cruth enseigne aux départements d'anglais et de la littérature comparée. Ses recherches portent sur les langages du traumatisme et du témoignage, la théorie littéraire et les discours comptemporain relatifs à la disparition et à la survie du langage. <http://english.cornell.edu>

26 Rei, le prénom Rei se prononce : [Rei-i], un prénom japonais qui signifie « politesse, courtoisie »

long de sa vie. La perception fragmentaire qui caractérise cette scène correspond à la logique du trauma décrite par Cathy Caruth : « l'événement traumatique se manifeste par une expérience non assimilée qui ne peut être pleinement comprise au moment où elle se produit » (Caruth, 1996, :4)

Dans la première partie du roman, la stupeur et la rupture dominent la subjectivité de Rei face à ses émotions. L'événement traumatique suspend la continuité du temps et fait éclater l'identité. La narration montre cette situation en usant d'une focalisation interne marquée par l'intensité sensorielle et la discontinuité perceptive.

### **II.3.3. Le violon comme objet transitionnel**

Donald Winnicott a montré dans ses travaux que l'enfant emploie un objet (doudou, jouet...) pour supporter l'absence du parent. Selon lui, l'objet sert de support pour accepter la séparation et calmer l'angoisse. (Winnicott, 1971)

Dans le roman, le violon du père assume cette fonction chez Rei. Il devient ce qui le relie à son père absent. Selon Winnicott, la création se situe dans un espace transitoire entre le réel et l'imaginaire, où l'enfant joue, invente et symbolise, ce qui constitue plus tard la créativité artistique. Pour Rei le métier de lutherie peut être interpréter comme un investissement important dans cet espace le fait de réparer le violon revient à transformer sa douleur en création, à reconstruire un espace de jeu où il peut enfin supporter l'absence de son père. Winnicott insiste sur le risque qu'une perte d'objet trop soudaine ou mal vécue engendre un sentiment de vide. Dans ce cas, l'enfant s'adapte en apparence, mais demeure intérieurement coupé de ses émotions. Rei, adopté en France, se reconstruit socialement dans un nouvel environnement, une nouvelle langue et surtout une nouvelle famille, mais pourtant il demeure longtemps hanté par la scène originelle. Son identité franco-japonaise et son intérêt marqué pour le violon témoignent de l'influence profonde de la perte paternelle sur sa manière de construire son monde et d'orienter ses choix de vie.

Si Rei incarne la subjectivité directement marqué par la violence de l'événement initial, la figure du lieutenant Kurokami introduit une autre configuration du traumatisme, fondée non sur l'expérience de la victime, mais sur celle du survivant hanté par la culpabilité.

### **II.4 Le lieutenant une figure de culpabilité**

Le personnage du lieutenant ajoute une démission éthique importante au roman. Présent lors de l'évènement initiale difficile et celui qui a confié le violon brisée à l'enfant, il

semble d'abord représenter la violence de l'armée. Cependant, le récit déconstruit peu à peu cette image en révélant son passé ayant survécu aux bombardements d'Hiroshima, et avoir perdu toute sa famille comme le démontre cette extrait où sa fille prenne la parole, « Ma mère se plaignait du caractère taciturne et renfermé de mon père mais elle disait aussi : «il faut le comprendre tout sa famille a été tuée à Hiroshima par ce monstrueux champignon... » (Mizubayashi, 2019 :150)

Cette révélation change profondément notre façon de voir le personnage. Le lieutenant n'est plus seulement un opposant, mais aussi un personnage touché par la catastrophe historique. Sa culpabilité et son amour de la musique montrent qu'il cherche à donner un sens à ce qu'il a vécu.

Dans ce contexte, la musique de Jean-Sébastien Bach<sup>27</sup>, souvent mentionnée, prend une valeur symbolique spéciale. La reconstruction musicale de Bach, qui repose sur l'union harmonieuse de plusieurs voix, offre une façon de voir l'intégration des désaccords. Elle représente une forme capable d'apaisement et d'organiser le désordre.

#### **II.4.1 La culpabilité du survivant**

On peut comprendre la complexité du lieutenant kurokami en utilisant les idées notamment celles de Freud, le traumatisme se manifeste par une répétition involontaire. ( 1920, :320)

L'événement violent ne peut être intégré psychisme et revient sous forme de réminiscence ou de comportements répétitifs. Cette dynamique apparaît dans le roman à travers la manière dont le lieutenant reste attaché à l'atrocité que la guerre lui a fait subir. Bien qu'il occupe une position d'autorité militaire, son identité semble avoir été marquée par la perte de sa famille. Le passé continuait d'habiter son présent sous la forme d'une mémoire douloureuse. Ce point est illustré par les prises de parole de sa fille et sa petite-fille pour confier dans quel état était le vieil homme :

«Il n'était pas toujours très heureux, je dirais plutôt qu'il ne savait pas où il était... la mémoire, la temporalité et la perception des lieux étaient profondément tout déstructurées... Il oubliait les événements tout récents... Il me demandait des nouvelles de ses parents morts à Hiroshima. Il se morfondait en voyant que sa femme, décédée des années auparavant, n'était pas encore rentrée. Les différentes époques étaient mélangées dans sa tête... C'était difficile de suivre sa logique... J'acceptais tout de sa part. Je ne le contredisais pas. Ça ne servait à rien de le contredire »

---

27 Johann Sébastien Bach,(1685-1750), est un compositeur et musicien allemand

confia sa fille, sa petite fille prit la parole à tour « ... il entra de temps en temps dans de grands délires. De plus en plus souvent d'ailleurs à la fin. Il lui arrivait de répéter à longueur de journée « Je n'ai rien pu faire, je n'ai rien pu faire... »,

Il disait aussi « Qu'est-ce qu'il est devenu, mon garçon ? », Alors qu'il n'a eu qu'une fille qui est ma mère... », (Mizubayashi, 2019 :157-158)

« Il lui arrivait souvent de me parler comme à un absent ou comme s'il se parlait à lui-même : « On a commis des atrocités... Tous les actes, même les plus barbares, les inhumains, se justifient au nom de l'empereur... Plus jamais ça, plus jamais ça. J'ai honte d'avoir été lieutenant de l'armée de terre... J'ai honte d'avoir survécu... » Après cet aveu brusque et inattendu, il a sombré dans un état d'absence méditative. » (Mizubayashi, 2019 :153)

## **II.4.2 Sublimation musicale**

Cependant la musique à constituer pour lui un mécanisme de stabilisation psychique, l'attachement du lieutenant aux œuvres de Bach peuvent être interprété comme une tentative d'organiser et de calmer intérieurement le chaos du traumatisme. Dans une perspective freudienne, cette pratique artistique peut être rapprochée du processus de sublimation, par lequel une énergie psychique liée à la souffrance se transforme en activité culturelle ou esthétique les extraits qui suivent corroborent cette analyse

« Il avait des rapports extrêmement intenses avec la musique. C'était quelque chose d'absolument indispensable à l'équilibre de son psychisme... qui a été singulièrement fragilisé par la guerre. »,

« Il se réfugiait dans la solitude de la musique pour s'opposer à l'emballement collectif que la guerre accompagnait et renforçait ». (Mizubayashi, 2019 :153)

Les analyses de Robert Jay Lifton permettent d'approfondir cette lecture. Dans ses travaux sur les survivants d'Hiroshima, il met en évidence la notion de

« Culpabilité du survivant. Les individus ayant survécu à une catastrophe collective ressentent souvent un sentiment paradoxal : celui d'être coupable d'avoir vécu alors que d'autres sont morts. Cette culpabilité produit un état psychique durable caractérisé par une difficulté à réinvestir pleinement la vie. » (Lifton, 1979 :489)

Le lieutenant correspond à cette figure de survivant hanté. La perte de sa famille lors du bombardement d'Hiroshima crée chez lui une blessure identitaire qui influence son comportement. Sa relation à la musique et son geste envers Rei l'enfant en lui confiant le violon brisée de son père et ne pas l'avoir dénoncé ce jour d'altercation, peuvent être interprétées comme une tentative de rétablir un équilibre moral face à cette culpabilité. La relation indirecte qui se tisse entre le lieutenant Kurokami et Rei Mizusawa acquiert une dimension symbolique. Les deux personnages sont liés par une expérience traumatique différente, l'un a perdu sa famille dans la catastrophe nucléaire, l'autre a vu son univers familial détruit par la violence militaire. Le roman crée une symétrie tragique entre deux

survivants issus de cotexte historique distincts. Cette construction narrative rejoint les analyses de Lifton selon lesquelles la reconstruction psychique des survivants passe par la création de liens symbolique avec autrui et par la transmission de la mémoire. La présence de la fille et de la petite fille du lieutenant, ainsi que la circulation du violon restauré participe de ce processus de transformation. L'objet musical devient un vecteur de continuité qui permet de déplacer la mémoire de la destruction vers une forme de transmission.

À la lumière des théories de Freud et de Lifton, le lieutenant apparaît comme une figure du survivant traumatisé. Ça culpabilité, son attachement à la musique et son rôle dans la dynamique narrative témoignent d'une tentative de donner à une expérience historique marquée par la perte. Le roman ne le présente pas comme un agent de violence, mais comme un sujet confronté à la difficulté de vivre après la catastrophe. À cette relation marquée par la mémoire de la catastrophe s'ajoute la présence des figures féminine, dont le rôle consiste à assurer une médiation entre les différentes générations et à ouvrir l'espace d'une possible transmission.

## **II.5. Les figures féminines transmission de la mémoire**

Dans *Âme brisée* les personnages féminins en particulier la fille et la petite-fille du lieutenant Kurokami jouent un rôle narratif particulier qui va au-delà de simple personnage secondaire. Leur présence contribue à la diffusion de la mémoire traumatique et à la transformation du passé violent en un récit partageable. Cette fonction peut être éclairée par les travaux de Cathy Cruth sur la nature indirecte et interpersonnelle du traumatisme.

Selon la théorie de Caruth, le traumatisme a une caractéristique essentielle

« Il ne se révèle pas instantanément comme un événement totalement compris par la personne qui le connaît. L'événement traumatique se caractérise par un décalage dans le temps. Cette notion suggère que la compréhension du traumatisme requiert souvent l'intervention d'un tiers qui communique ou dévoile ce qui n'a pas pu être appréhendé lors de l'événement. » (1996, : 168)

Dans ce cadre, les personnages féminins du roman jouent exactement ce rôle de médiation. Elles ne sont pas directement engagées dans l'événement traumatique initial, mais elles jouent un rôle actif dans le transfert de la mémoire d'une génération à l'autre. Leurs discours et leurs actions transforment un incident unique et pénible en une mémoire.

La fille du lieutenant représente principalement un symbole de transmission au sein de la famille. Par son intermédiaire, la mémoire de la catastrophe d'Hiroshima et la culpabilité

des survivants peuvent être transmis. Cette transmission reflète ce que Caruth désigne comme une dimension intersubjective du traumatisme « l'événement traumatique transcende l'individu qui l'a expérimenté et s'inscrit dans un ensemble de relations humaines (Caruth,1996)

La petite fille compte à elle symbolise une vision du futur. En devenant une violoniste réputé, ayant le même amour que son grand père et prenant le violon restauré par Rei, elle incarne un vecteur de transformation symbolique du trauma. L'objet musical, au départ lié à la violence et à la destruction, retrouve une dimension esthétique et expressive. La musique permet alors de transférer la mémoire du passé vers une continuité entre les générations. Selon Caruth, cette transmission revêt une signification spécifique. Le traumatisme persiste, il demeure présent sous la forme de souvenirs. Cependant, quand il est partagé et perçu par les autres, il ne reste plus une expérience silencieuse et isolée. Il se transforme en un récit qui peut être écouté et diffusé.

### **II.5.1 Lin Yanfen relais testimonial**

Lin Yanfen occupe une place importante dans le roman *Âme brisée*. Son rôle dépasse celui d'une simple violoniste chinoise dans un quatuor, elle contribue à apporter les pièces manquantes dévoilant ainsi la vérité qui était jusqu'à la obscure pour Rei. Cette fonction peut être éclairée par les réflexions de la théoricienne Shoshana Felman<sup>28</sup> sur le témoignage, le traumatisme et la narration. « Le témoignage traumatique suppose un tiers médiateur » (Felman,1992). Felman démontre que lorsque l'événement dépasse leur capacité de compréhension, le témoignage ne surgit pas tout de suite, mais prend forme plus tard, souvent grâce à la parole d'un tiers qui aide à reconstruire ce qui s'est passé, dès l'or le témoignage devient un acte impliquant à la fois celui qui et celui qui écoute. « Le trauma ne peut être témoigné sur le champ ; il requiert un délai et un interlocuteur pour constituer en récit. » (Felman S. T.,1992 :.69 )

Dans le roman, Lin Yanfen joue ce rôle d'intermédiaire. Rei garde un souvenir morcelé de la scène traumatique, il a vu l'arrestation de son père, mais ne comprend pas tout. Son souvenir est flou, comme c'est souvent le cas après un traumatisme. Contrairement lui Lin Yanfen est restait au côté du père de Rei en prétendant être sa femme, ainsi elle vient

---

28 Shoshana Felman, professeur de littérature comparée et de français à l'université Emory, est spécialiste de nombreux domaines, notamment la littérature française, anglais et américaine des XIX et XXe siècle ; la littérature et la psychanalyse ; la philosophie ; le traumatisme et le témoignage ; le féminisme... Elle a apporté une contribution majeure aux sciences humaines, la psychanalyse, la linguistique et le droit. 16 mars 2026 <http://www.amacad.org>

compléter la mémoire fragmentée de Rei. En racontant à Rei ce qui est arrivé à son père après son arrestation, elle apporte une parole qui modifie sa compréhension des événements. Cette parole n'est pas qu'une simple information supplémentaire, elle reconnaît aussi le traumatisme vécu. Selon Felman, le témoignage agit sur celui qui l'entend. Il crée un espace où la souffrance peut être prise en compte et partagée.

### **II.5.2 reconstruction diégétique**

Dans le récit, la révélation de Lin Yanfen transforme profondément la relation de Rei avec son passé. Ce qui était jusqu'alors confus devient peu à peu une histoire cohérente. Lin Yanfen montre aussi que le témoignage implique toujours une transmission indirecte du traumatisme. Elle ne transmet pas uniquement les faits, mais aussi ne part de la charge émotionnelle et historique liée à l'événement. Son rôle narratif contribue également à la construction progressive de l'histoire. La vérité n'est pas donnée au lecteur d'emblée, elle se construit par étapes et voix successives. Cela ce que Felman qualifie de crise du témoignage, « la vérité historique n'émerge que de l'articulation de récits plurielles. (Felman S.T 1992, : 204 )

### **Conclusion**

Ce chapitre met en évidence que la structure même du récit s'affirme comme un espace fondamental pour l'expression du traumatisme. Les marqueurs tels que la discontinuité temporelle, les anachronies et une focalisation interne, ne relèvent pas d'un simple procédé stylistique, ils renvoient plutôt à une dynamique spécifique de la mémoire. Le récit s'y articule selon une séquence non linéaire, où le passé ressurgit sans cesse dans l'instant présent, ce qui entrave toute tentative de structuration chronologique. Cette architecture narrative reflète alors la temporalité intrinsèque à l'expérience traumatique, laquelle se définit par une répétition obstinée, une persistance des éléments, et l'émergence incontrôlée des souvenirs. L'étude de la focalisation a accentué cette dynamique, immergeant le lecteur au sein d'une subjectivité profondément marquée par l'absence et la perte. Bien que menée à la troisième personne, la narration, elle produit un effet paradoxale : le personnage est désigné comme un « il », mais l'expression racontée demeure profondément subjective et liée à l'expérience psychique du personnage. Il en résulte une logique entre l'éloignement narratif et la proximité psychique, soulignant la complexité inhérente au processus d'élaboration de l'événement traumatique.

L'ensemble de ces observations nous démontre que la fragmentation narrative n'équivaut pas à une simple fragmentation du récit, mais s'inscrit plutôt dans une démarche graduelle de réorganisation. Le texte déploie ainsi une forme de réparation narrative. De la sorte, la narratologie met en lumière que le processus de reconstruction du sens débute fondamentalement au niveau de la configuration formelle du récit, ouvrant la voie à une exploration ultérieure des structures symbolique et thématique qui sous-tendent cette dynamique.

**Partie II :**  
**Étude thématique et symbolique**

## **Chapitre I : le Mono No Aware l'art japonais de l'émotion**

Notre analyse narratologique nous a permis de démontrer comment le roman organise la mémoire traumatique à travers une architecture temporelle fragmentée, reposant sur la réminiscence, la répétition et la transmission. Cependant, limiter l'interprétation de l'œuvre à ses procédés formels reviendrait à négliger la dimension esthétique et philosophique qui soutient sa construction globale.

L'économie symbolique du texte se construit dans une conception du monde fortement influencée par la pensée japonaise, dont les catégories esthétiques orientent la représentation du temps, de la perte et de la reconstruction. Cette transition du point de vue de la structure narrative à la structure symbolique constitue l'enjeu principal de ce chapitre. L'originalité de l'œuvre réside dans l'articulation étroite entre une problématique occidentale du traumatisme historique et une sensibilité japonaise de l'impermanence.<sup>29</sup>

Le récit dépasse la simple évocation d'une enfance détruite par la violence historique pour proposer une poétique de la fragilité. La destruction ne se présente pas uniquement comme une rupture irréversible, elle devient un moment inscrit dans un cycle esthétique plus large où disparition et réparation forment un continuum. Le roman s'inscrit ainsi dans une tradition culturelle où la conscience de la finitude apparaît comme une condition essentielle de la beauté. La perte, loin de se réduire à la souffrance, devient aussi une condition nécessaire à la compréhension du monde. Cette perspective nécessite de visualiser l'analyse thématique en fonction de deux concepts fondamentaux de l'esthétique japonaise (le *mono no aware* et le *kintsugi*).

Le premier renvoi à une sensibilité particulière à l'impermanence des choses, une émotion esthétique résultant de la perception de leur disparition inévitable. Il ne s'agit pas d'un pessimisme, mais d'une forme de lucidité affective : la beauté atteint une intensité plus dominante parce qu'elle est fragile. Le second concept, issu de l'art de réparer la céramique brisée à l'aide de laque et de poudre d'or, exprime une philosophie de la réparation. La fracture n'est ni effacer ni dissimulée, mais plutôt sublimée, elle est mise en valeur et devient source de signification. Ces deux notions dépassent la dynamique profonde du récit, l'une éclaire la représentation de la perte, l'autre celle de la reconstruction.

---

29 L'impermanence (*anitya*) : est l'idée selon laquelle les phénomènes, les choses, les êtres, les situations, les sentiments évoluent, changent d'instant en instant, tout est flux transitoire. Rien ne peut durer, en tout cas pas sous la même forme. 24 mars 2026 <https://www.jepense.org>

L'objectif de ce chapitre est donc d'analyser comment cette pensée esthétique organise la signification globale du texte. Il s'agira d'abord d'examiner la manière dont la sensibilité à l'impermanence influence la représentation de l'enfance, de la musique et de la mémoire. L'analyse montrera ensuite que la dynamique reconstruction s'inscrit dans une esthétique de la réparation, où la fracture devient un principe de création. Enfin, l'étude mettra en lumière la cohérence de cette articulation en démontrant que la pensée japonaise constitue le fondement symbolique unifiant les dimensions narrative, psychique et thématique du roman.

« Regarder une feuille frémir sous le souffle de l'air était une joie exquise. Haut dans le ciel, des hirondelles fondaient, viraient, se lançaient de tous côtés, tournaient en rond et encore en rond avec pourtant une maîtrise toujours parfaite comme si elles étaient retenues au bout d'élastique ; et les mouches qui montaient et retombaient ; le soleil qui désignait tantôt une feuille tantôt une autre, par moquerie, l'éblouissant d'or pâle par simple bonne humeur ; le parfois un carillon ( c'était peut-être une voiture qui cornait) venait tinter divinement sur les brins d'herbe- tout cela, calme et raisonnable pour ainsi dire, formé finalement de choses ordinaires, était désormais la vérité ; la beauté était désormais la vérité. » (Woolf, M.-C. *Pasquier Trad*, 1925)

### **I.1. Origine théorique**

Le Mono No Aware<sup>30</sup>, représente l'un des concepts fondamentaux de l'esthétique japonaise, tant classique que contemporaine. Son élaboration théorique est généralement attribuée à Motoori Norinaga<sup>31</sup> (1730-1801), philologue éminent de l'école Kokugaku<sup>32</sup>, qui visait à redécouvrir la sensibilité authentiquement japonaise à travers l'étude des textes anciens. Norinaga développe ce concept dans ses commentaires du *Genji monogatari*,<sup>33</sup> qu'il « considère comme la manifestation la plus accomplie de la sensibilité nationale. Pour lui, la compréhension véritable de la littérature ne repose pas sur une analyse morale ou rationnelle, mais sur la capacité à éprouver profondément l'émotion suscitée par la fragilité du monde. Le Mono No Aware apparaît ainsi comme une clé herméneutique permettant d'accéder à la vérité affective des œuvres. « Si l'homme ne devait jamais s'effacer comme les rosées d'Adashino, jamais s'évanouir comme la fumée sur Toribeyama, comme les

---

30Le Mono No Aware : La sensibilité des choses

31 Motoori Norinaga (1730-1801) le plus éminent spécialiste du Shintoïsme et des classiques japonais, reconnu pour sa contribution au Kokugaku et développa une philosophie littéraire singulière centrée sur le concept du « mono no aware ». 03.04.2026 <https://www.ebsco.com>

32 Le Kokugaku est une école de philologie et philosophie apparue au Japon à la fin du XVIIe siècle au cours de la période Tokugawa. Les disciples du Kokugaku travaillaient à refocaliser l'éducation japonaise, dominée alors par l'étude des textes chinois, confucéens, et bouddhistes, vers les classiques japonais. 03.04.2026 <https://www.fr-academic.com>

33 Le *Genji monogatari* est un roman japonais majeur écrit au début du XIe siècle par Murasaki Shikibu, souvent considéré comme le premier roman psychologique au monde. Ce chef-d'œuvre de l'époque Heian décrit la vie amoureuse et politique du prince Hikaru Genji à la cour impériale. 03.04.2026 <https://www.worldhistory.org>

choses perdraient leur pouvoir de émouvoir ! Ce qu'il y a de plus précieux dans la vie, c'est son incertitude » ( YoshidaKenko, 1400)

### **I.1.1 Étymologie et dimension émotionnelle**

Sur le plan étymologique, ce terme combine mono « choses » et aware, un vocable ancien exprimant une exclamation émotionnelle proche de la stupeur ou d'une émotion intense. Progressivement, aware en vient à désigner une résonance affective provoquée par la perception du réel. Le concept renvoie donc à une réaction sensible face aux phénomènes du monde, mais spécifiquement liée à la conscience de leur caractère transitoire. L'émotion ne découle pas uniquement de la beauté de l'objet perçu, elle émerge de la compréhension intuitive de sa disparition inéluctable.

### **I.1.2 Temporalité et impermanence bouddhique**

Cette dimension temporelle constitue le cœur du concept. Le Mono No Aware repose sur une perception aigüe de l'impermanence, notion profondément ancrée dans la pensée Bouddhique, en particulier dans la doctrine de l'Anicca<sup>34</sup>. Toute chose est sujette à transformation et disparition, aucune réalité ne possède de stabilité ontologique définitive. L'esthétique japonaise intègre cette vision au quotidien. La perception esthétique devient ainsi expérience du temps : contempler la beauté d'un phénomène revient à percevoir simultanément son apparition et sa disparition.

Cette temporalité spécifique engendre une émotion ambivalente, souvent qualifiée de mélancolie douce. Il ne s'agit pas d'une tristesse tragique ou désespérée, mais d'un sentiment nuancé où la joie de la présence coexiste avec la tristesse de la perte. La beauté n'est jamais purement réjouissante, elle est toujours teintée par la conscience de la finitude. Cette tonalité affective distingue profondément le Mono No Aware des conceptions occidentales de la beauté, longtemps associées à la permanence, l'équilibre et l'harmonie idéale. L'exemple parfait de cette sensibilité demeure la contemplation des fleurs de cerisier (sakura)<sup>35</sup>. Leur floraison brève et spectaculaire, suivi rapidement par la chute des pétales, constitue une métaphore privilégiée de l'existence humaine. La beauté maximale coïncide avec le moment de disparition. L'émotion esthétique atteint son intensité la plus forte lorsque la fragilité devient visible. Cette logique remet en cause l'idée selon laquelle

---

<sup>34</sup> Anicca dans la philosophie bouddhiste, affirme que tous les phénomènes conditionnés sont transitoires, sujets au changement et à la disparition 04.04.2026 <https://www.hadsianert.comme>

<sup>35</sup> Les Sakura sont les fleurs de cerisier emblématiques du Japon. Les sakura représentent symboliquement la fugacité de la vie 06.04.2026 <http://www.fr.wikipedia.org>

la durée garantirait la valeur, ce qui dure moins peut être perçu comme plus précieux précisément parce qu'il échappe à la permanence.

Dans la littérature classique, cette esthétique s'exprime par une attention particulière aux moments fugitifs : une rencontre éphémère, un changement de saison, souvenir fragile. Le *Genji monogatari* de Murasaki Shikibu<sup>36</sup> illustre parfaitement cette sensibilité. Les relations humaines y sont marquées par cette distance, l'absence et la perte. Les instants de bonheur s'inscrivent immédiatement dans une temporalité de disparition. La narration elle-même se présente comme un dispositif de conservation de l'éphémère, transformant l'expérience passagère en mémoire esthétique.

### **I.1.3 Musique et mémoire éphémère**

Cette conception implique une valorisation spécifique de la subjectivité. L'émotion n'est pas envisagée comme un obstacle à la connaissance, mais comme un mode privilégié d'accès à la réalité. Ressentir la fragilité du monde revient à en saisir la vérité fondamentale. Norinaga insiste sur la nécessité d'une lecture empathique et sensible, comprendre une œuvre signifie partager l'émotion qu'elle exprime. La connaissance esthétique se déploie ainsi comme une résonance affective entre l'œuvre et le lecteur.

Le *Mono No Aware* modifie également la relation entre nature et culture. Tandis que dans la tradition occidentale la nature est souvent perçue comme un objet d'observation ou de maîtrise, dans la sensibilité japonaise elle reflète la condition humaine. Les cycles naturels ne réduisent pas à des phénomènes physiques ; ils deviennent métaphores existentielle. Le passage des saisons, la lumière changeante temporelle où l'homme reconnaît sa propre finitude.

Cette esthétique de l'impermanence influence profondément la représentation de la mémoire. Le souvenir ne se limite pas à la simple conservation du passé, il constitue une reconstruction émotionnelle. La mémoire sélectionne, transforme et réinvesti les expériences en fonction de leur charge affective. Le passé émerge comme un espace empreint de mélancolie, où la distance temporelle intensifie la valeur émotionnelle des événements. Le *Mono No Aware* produit ainsi une poétique du souvenir, où la nostalgie s'affirme comme un mode privilégié de la relation au temps. La musique offre une métaphore particulièrement éclairante de cette sensibilité. Le son existe uniquement dans

---

<sup>36</sup> Murasaki Shikibu est une romancière, poète et dame de cour japonaise de la période Heian. 06.04.2026  
<http://www.britannica.com>

sa disparition, chaque note naît pour s'éteindre immédiatement. L'expérience musicale incarne de manière exemplaire la coexistence de présence et disparition. L'écoute devient une expérience temporelle pure, où la beauté réside dans la succession des instants sonores. Cette dimension éclaire la place centrale accordée à la musique dans de nombreuses œuvres japonaise contemporaines, où elle sert de traduction sensible du Mono No Aware. Le concept peut également s'interpréter comme une éthique de la perception. Il invite à une attention soutenue portée au présent, fondée sur la conscience de sa fragilité.

## **I.2. Scénographie de l'éphémère : mise en scène du mono no aware**

Avant l'émergence de la violence historique, l'enfance de Rei est dépeinte dans une esthétique qui privilégie la sérénité quotidienne, contribuant ainsi à la logique du Mono No Aware. Le roman élabore un cadre de la relation entre l'enfant et son père marqué par une harmonie, la répétition rassurante des gestes et une stabilité affective notable. Cette représentation du quotidien ne se limite pas à un simple contexte narratif, elle joue un rôle structurant fondamental en créant le contraste émotionnel nécessaire pour éprouver ultérieurement la perte.

### **I.2.1 La maison-refuge**

La scène fondatrice dévoile quelque habitude de l'enfant Rei, centré sur la cellule familiale, le foyer et la musique. Cette configuration initiale s'apparente à ce que Gaston Bachelard<sup>37</sup> désigne sous terme de (maison- refuge)<sup>38</sup>, un lieu d'intimité où se forme les premières affectives et imaginaires. Le roman ne mentionne pas la maison familiale mais il symbolise le père comme le refuge de Rei. Le roman installe une scène fondatrice d'une grande simplicité Rei un enfant de onze ans lisant un livre offert par son père tandis que celui-ci travaillait au centre culturel en attendant son quatuor pour répéter

« C'était un dimanche après-midi timidement ensoleillé. Le petit garçon, un collégien de onze ans, lisait seul sur un banc à dossier dans la grande salle de réunion du centre culturel municipal. Il se concentrait sur son livre. Rien ne semblait pouvoir détourner son attention des pages qu'il tournait à intervalle régulière, tant il était absorbé par l'histoire qu'il suivait, par les mots qu'il goûtait dans une immobilité de statue. Son père vêtu d'une simple veste grise balayait, quant à lui, le sol jonché de moutons par-ci par-là. » (Mizubayashi, 2019 :23)

---

37 Gaston Bachelard est philosophe français (1884-1962), épistémologue et poète de l'imaginaire, connu pour ses analyses des obstacles épistémologiques en science et célébration des éléments dans la rêverie. 06.04.2026 <https://www.la-philosophie.com>

38 La maison refuge désigne chez Bachelard l'espace intime et protecteur, premier symbole de la poétique de l'espace dans son ouvrage *La Poétique de l'espace* (1957). 06.04.2026 <https://www.Gastonbachelard.org>

L'environnement originel du personnage est donc immédiatement défini par la musique, la lecture, et la communauté artistique.

« Rei, son livre fermer sur les genoux, observait les adultes. Il avait suivi, avec attention soutenue tout la répétition de son père et de ses amis chinois »

« Les musiciens se mirent en position. Chacun, retenant son souffle, était prêt à démarrer. Un silence absolu était tombé au milieu d'eux et se prolongeait. Rei, immobile comme une carpe au fond d'un bassin en hiver, ne les quittait pas des yeux. Enfin, Yu signala le départ avec un léger mouvement de tête qu'il amorça en respirant à peine. Une mélodie simple, touchante, lancinante, transparente comme un ruisseau de larmes commença à couler sur les cordes du premier violon. » (Mizubayashi, 2019 :49)

Cette scène se présente comme une véritable source de mémoire. Elle intègre trois gestes essentiels : lire, écouter, observer. L'enfant tient un livre, tandis qu'il prête l'oreille à la répétition musicale et observe le travail du quatuor. La mémoire du bonheur ne dérive pas de l'événement spectaculaire, mais plutôt de la banalité d'une coexistence harmonieuse entre l'art et le quotidien. Cette esthétique de la simplicité s'accorde du *Mono No Aware*, qui met en valeur les moments ordinaires destinés à s'évanouir. Donald Keene<sup>39</sup> relevé dans la littérature japonaise une « capacité à magnifier les instants ordinaires en les inscrivant dans une temporalité fragile ». (Keene, 1993)

La douceur du quotidien familial s'inscrit pleinement dans cette tradition où la simplicité confère une valeur esthétique.

### **1.2.2 Dimension sensorielle et intimité matérielle**

La figure paternelle y occupe une place majeure. Le père ne représente pas uniquement une autorité, mais incarne également la transmission culturelle et affective par la musique. Le violon agit comme un médiateur, relie le père et le fils dans une expérience partagée. Dans la sociologie familiale, Pierre Bourdieu<sup>40</sup> souligne que la transmission culturelle s'effectue par des pratiques quotidiennes répétées, souvent imperceptible, qui structure l'habitude. Les journées musicales contribuent ainsi à cette transmission implicite, façonnant la sensibilité de l'enfant et assurant une continuité entre sphère intime et culture artistique. Cette douceur atmosphérique revêt par ailleurs une dimension sensorielle marquée. La description sollicite l'ouïe, la lumière et la chaleur, générant une atmosphère enveloppante. Ce sentiment renvoie à une notion développée par Bachelard qui est (L'intimité matérielle), selon laquelle les sensations associées à un environnement familial constituent de base de la mémoire affective. Le centre culturel ou le père et le fils

---

39 Donald Keene (1922-2019) un japonologue américain naturalisé japonais, spécialiste de la littérature nipponne et moderne, qui a introduit ces œuvres à l'Occident 08.04.2026 <https://www.magazine.columbia.edu>

40 Pierre Bourdieu (1930-2002) est un sociologue et philosophe français majeur, connu pour sa théorie des champs sociaux, l'habitus et du capital culturel. 08.04.2026 <http://www.britannica.com>

passaient du temps ensemble se transforme ainsi en un espace mémoriel, destiné à être ravivé par le souvenir après la catastrophe. Le démontrant ce passage ou le personnage Rei essaye désespérément de retrouver l'emplacement du centre culturel soixante-cinq après.

« Rei s'avait d'avance qu'il ne retrouverait rien, qu'il ne reconnaîtrait rien sur place. C'est pourquoi il se rendit d'abord à la mairie de Shibuya<sup>41</sup> pour avoir quelques points de repère surs. Au service des archives, le visiteur fit part à un employé d'une cinquantaine d'années de son désir de retrouver l'emplacement du centre culturel municipal qui existait en 1938. »  
« Au bout d'une demi-heure de marche, Rei arriva devant un immeuble hébergeant une petite bibliothèque publique de quartier. C'était là l'emplacement de la maison de la culture comme on disait à l'époque. » (Mizubayashi, 2019 :178)

### **I.2.3 illusion de permanence**

La temporalité de ces scènes occupe un rôle décisif. Le récit ralentit, s'attarde sur les instants et suspend l'action. Ce ralentissement correspond à ce que Gérard Genette appelle la (pause descriptive), où le temps narrative se dilate afin de faciliter l'investissement émotionnel. Cette dilatation temporelle renforce la perception de stabilité et engendre l'illusion d'une continuité durable. Or, cette illusion constitue précisément une fonction du *mono no aware*, la beauté du moment repose sur la croyance temporaire en sa permanence.

« Le collégien, comme pétrifié d'étonnement ou d'admiration, était tout ouïe et sentait monter en lui, progressivement, jusque derrière les oreilles, un frissonnement d'émotions mêlé d'une effusion de chaleur. Les quatre instrumentistes se lançant de temps à autre un regard de connivence, souriaient comme des enfants sculptés de Carpeaux. Le premier violon continuait à tracer délicatement une ligne mélodique d'une suavité tout intérieure, tandis que les trois autres instruments la soutenaient comme un socle solide qui porte une grande déesse en céramique fragile. » (Mizubayashi, 2019 :50)

### **I.2.4 La nostalgie réflexive**

La douceur familiale ne doit pas être comprise comme un simple détail, une scène heureuse au sein de l'intrigue. Elle représente une construction narrative délibérée visant à produire un effet de fragilité rétrospective. Après la survenue de la catastrophe, cette scène acquiert une charge mémorielle renforcée, devenant une image perdue reconstruite par la nostalgie. Paul Ricœur rappelle que « la mémoire transforme le passé en présent du

---

<sup>41</sup> Shibuya est un quartier emblématique de Tokyo au Japon

passé » (Paul Ricoeur, 2000). Les souvenirs de l'enfance de Rei fonctionnent selon ce mécanisme, se reconstruit à partir de l'absence. A cet égard, Svetlana Boym<sup>42</sup> distingue dans son livre *The Future of Nostalgia* la nostalgie restauratrice et la nostalgie réflexive, cette dernière accepte la perte et envisage le passé comme irréversible. Le roman s'inscrit clairement dans cette dernière optique Rei n'idéalise pas son enfance pour la retrouver, mais la contemple comme définitivement disparue.

Cette idée trouve écho particulier dans le passage suivant :

« Il s'arrêta devant un pavillon tout neuf, sans doute en bois, dont le revêtement beige imitait les briques. Il regarda tout autour de lui. Rien de visible ne lui rappelait son enfance, la perception particulière de l'espace qui était la sienne lui disait cependant que c'était peut-être là. Il se vit alors dans la posture assis du petit garçon de onze. » (Mizubayashi, 2019 :180)

### **I.3. La disparition paternelle**

#### **I.3.1 Esthétique de la suggestion**

Dans le roman *Ame brisée*, la disparition du père et la manière dont Mizubayashi en traite les répercussions correspondant à la forme du Mono No Aware, représenté non pas comme une manifestation dramatique de la perte, mais plutôt comme une modification subtile de la sensibilité et une acceptation de l'absence. Cette perspective requiert un cadre théorique capable de relier à la fois la structure narrative et l'intériorité affective, ce que permettent d'envisager les analyses du Donald Keene et Shuichi Kato.<sup>43</sup>

Donald Keene, dans ses recherches sur la littérature japonaise, souligne que la sensibilité esthétique propre à cette tradition ne repose pas principalement sur une expression explicite de la douleur, mais sur une conscience réfléchie de l'évanescence des choses et des relations. Selon lui, le pathos présent dans la narration japonaise se manifeste fréquemment par des effets de suggestion, de résonance interne et d'absence implicite, plutôt que par des manifestations émotionnelles éclatantes. Appliqué à *Âme Brisée*, cette pensée éclaire la raison pour laquelle la scène de l'arrestation du père et la disparition qui s'ensuit échappent à une dramatisation directe, un vide affectif s'exprime à travers des flash-back, des silences et des détails fragmentaires, modulant ainsi la perception du lecteur.

---

42 Svetlana Boym (1959-2015) est une théoricienne culturelle russo-américaine, professeur à Harvard spécialiste de la nostalgie. <https://www.americanacademy.de>

43 Shuichi Kato un grand intellectuel japonais de la seconde moitié du XXe siècle, connu comme critique littéraire, historien des idées et intellectuel engagé.

### **I.3.2 Intériorité et flux temporel**

Shuichi Kato, quant à lui, analyse la construction de la conscience des personnages dans la littérature japonaise, mettant en exergue la manière dont les récits structurent l'intériorité et la perception temporelle. Il montre que la littérature japonaise, tant classique que moderne, privilégie souvent une réceptivité au flux de l'expérience vécue et à ses nuances internes, plutôt qu'une mise en forme des affects par événements spectaculaire. Concernant Rei, devenu luthier après la disparition de son père, son existence s'inscrit dans une continuité silencieuse qui, sans nier la perte, l'intègre dans son rapport au monde, précisément dans la mesure où sa sensibilité s'adapte à l'impermanence et à l'absence. L'articulation des perspectives de Keene et de Kato ouvre la voie à une conceptualisation de la catastrophe non plus en termes de rupture traumatique, mais comme une rupture esthétique, celle-ci ne brise pas Rei, elle reconfigure sa sensibilité autour d'une conscience accrue de l'éphémère. L'absence ne s'incarne pas dans une explosion narrative, mais dans un vide perceptif habité, qui transforme la manière dont le personnage appréhende le temps, les relations de son propre être. Cette réorganisation incarne un *Mono No Aware*, non une mélancolie forte, mais une affection réfléchie, sensible à l'impermanence, capable de coexister avec la continuité du quotidien.

### **I.4. La musique comme survivance du passé**

La disparition du père marque une redéfinition du rôle de la musique dans la diégèse. Elle transforme alors sa fonction quotidienne pour incarner un espace de survivance. Sa nature évolue au-delà de la simple pratique artistique pour se muer en vecteur de mémoire, de transmission et de figure de l'absence. Cette transformation positionne la musique comme un élément central dans la médiation du *Mono No Aware* au sien de l'économie symbolique de l'œuvre romanesque.

La musique manifeste intrinsèquement le caractère de l'impermanence. Chaque unité sonore naît et s'évanouit simultanément, et chaque segment musical s'achève dans le silence qui lui succède. Cette condition ontologique du phénomène sonore résonne directement avec la sensibilité du *Mono No Aware*, laquelle repose sur la conscience aiguë de la fugacité inhérente à toute chose. Préalablement à la catastrophe, la musique s'inscrivait dans la continuité du quotidien. Elle rythmait l'enfance, conférait une structure aux répétitions du quatuor, et s'intégrait à une temporalité perçue comme stable et apaisante. La musique acquiert alors un statut de trace : son référent n'est plus une

présence manifeste, mais une absence palpable. Cette mutation reconfigure la fonction esthétique associée au motif musical. Le son cesse d'être une simple manifestation artistique pour devenir le signifiant d'un monde révolu. La musique se constitue de la sorte en une forme de mémoire sensible, apte à rendre appréhensible ce qui est désormais insaisissable visuellement ou matériellement.

#### **1.4.2 La survivance sonore et la mémoire affective**

La musique détient une propriété distinctive qui est celle de perdurer en tant que résonance intérieure. A la différence des représentations visuelles ou des narrations, elle peut resurgir sans nécessiter de médiation verbale. Son inscription s'opère dans la mémoire affective, privilégiant celle-ci par rapport à la mémoire narrative.

Cette caractérisation éclaire la raison pour laquelle la musique se positionne en support privilégié de la mémoire traumatique et ces extraits confirment ce point

« Il se réfugiait, dans la solitude de la musique pour s'opposer à l'emballement collectif que la musique militaire accompagnait et renforçait. »

« Il rentrait de son travail le soir, son premier geste consistait à mettre des musique : il écoutait des quatuors, les six quatuors de Mozart dédiés à Haydn<sup>44</sup> ou les derniers quatuors de Beethoven. Régulièrement, il traversait une période pendant laquelle il écoutait obsessionnellement (*Rosamunde et la jeune Fille et la Mort*)<sup>45</sup>. Il aimait aussi Bach<sup>46</sup>. Il écoutait inlassablement ses *Sonates et Partitas pour violon seul* dans plusieurs versions différentes. » (Mizubayashi, 2019 :152)

Le passé ne surgit pas sous forme d'événements clairement articulés ; il se manifeste plutôt par des échos sonores, des sensations auditives diffuses et des fragments mélodiques.

« Un jour, j'écoutais un disque de Menuhin interprétant les *Sonates et Partitas pour violon seul* de Bach. Et quand le moment de *Gavotte en rondeau* est arrivé, il s'est passé en moi quelque chose d'étrange : j'ai cru entendre à travers le phrasé sculpté de Menuhin le violon de mon père. La distance de plus de trente ans s'était abolie brusquement comme si mon père jouait devant moi... » (Mizubayashi, 2019 :161)

La musique offre ainsi au souvenir la possibilité de persister sans être pleinement verbalisé. Dans l'optique du Mono No Aware, cette forme de survivance sonore engendre une émotion particulière, celle de la présence de l'absence. Elle rend sensible ce cessé d'être. Elle transforme la disparition en une expérience de nature esthétique.

---

44 Joseph Haydn (1732-1809), l'un des grands piliers de la musique classique européenne. 10.04.2026. <https://www.larousse.fr>

45 *Rosamunde et la jeune Fille et la Mort*, désigne deux œuvres musicales de Franz Schubert, souvent jouées ensemble par les quatuors à cordes. 10.04.2026. <https://www.larousse.fr>

46 Jean-Sébastien Bach, l'un des plus grands créateurs de l'histoire de la musique occidentale. 10.04.2026. <https://www.larousse.fr>

### I.4.3 La répétition musicale : rejouer le passé sans l'abolir

La musique est susceptible d'être rejouée. Cette faculté représente une modalité singulière de survivance. Chaque interprétation actualise une œuvre préexistante dans l'instant présent, sans pour autant abolir la distance temporelle qui la sépare de son origine. Réinterpréter une œuvre implique de faire resurgir le passé tout en reconnaissant son caractère évanoui. La répétition n'abolit pas l'impermanence, elle met en évidence. Chaque exécution nous confronte à la fugacité inhérente à laquelle la musique, rappelant qu'elle a déjà été évanescence et qu'elle le sera à nouveau.

Les extraits qui suivent peuvent démonstrées comment la musique constitue un espace où la mémoire perdure sans recourir à la locution. Elle transfigure l'absence en vibration, et le manque en résonance :

« Midori Yamazaki fit part au public de son désir de lui faire entendre d'abord la musique que le petit Jacques avait entendue, ce jour-là, avant l'arrivée des militaires et ensuite celle à laquelle il avait prêté une attention concentrée dans l'obscurité solitaire et effrayante de l'armoire. Midori précisa que le premier morceau en *bis* était le premier mouvement du quatuor à corde de Schubert, *Rosamunde*.

-c'est ce chef-d'œuvre de Schubert que M. Yu Mizusawa, le père de M. Maillard, répétait avec ses trois amis chinois. Mon grand-père n'a pas assisté à la répétition comme vous pouvez le comprendre d'après mon récit. Mais il a su par la bouche de M. Mizusawa que c'était cette œuvre que les musiciens amateurs travaillaient. Je garde souvenir ineffaçable de mon grand-père qui écoutait inlassablement ce quatuor. C'était presque obsessionnel...Et je comprends maintenant pourquoi. » (Mizubayashi, 2019 :228)

« Après les deux premières mesures qui sonnaient comme obscure clapotements d'eau stagnante, le violon de Midori, qui réunissait autour de son *âme* trois autres *âmes* au moins- celle de Yu Mizusawa, celle du lieutenant Kurokami et celle aussi de Rei Mizusawa-, entraient délicatement, en *pianissimo*, dans l'ample et profonde mélancolie Schubertienne. » (Mizubayashi, 2019 :229)

« Dans l'épaisse obscurité de l'immense salle Pleyel surgissait fantomatique ment la salle de réunion tokyoïte de 1938, hébergeant l'armoire massive où s'était réfugié le petit garçon. Rei s'enfonçait dans les ténèbres. Un frisson lui traversa le dos. » (Mizubayashi, 2019 :230)

« Rei remarqua alors, au fond, tout près de la harpe<sup>47</sup> qu'on s'apprêtait à ronger, un homme d'une cinquantaine d'années, habillé d'une simple veste grise, assis par terre, derrière les chaises vides du pupitre des violons. Il regardait droit devant lui, l'homme se leva. Puis il se mit à marcher vers le côté cour. Il tournait la tête de temps à autre du côté de la salle. Rei se redressa et chuchota en avalant sa salive : - *otoosan*<sup>48</sup> ! ». (Mizubayashi, 2019 :249)

### I.5. Le Mono No Aware : cadre structurant du traumatisme

47 Harpe un instrument de musique de la famille des cordes pincées.

48 Un mot japonais qui signifie père

### **I.5.1. Entre sentiment esthétique et expérience existentielle**

Cette section vise à synthétiser les analyses précédentes relatives au Mono No Aware. Jusqu'à présent, ce concept a été examiné en tant que catégorie esthétique apte à éclairer la sérénité du quotidien, la survenue de catastrophe et persistance musicale. Il convient désormais d'approfondir cette démarche en démontrant que cette sensibilité ne se limite pas à un registre esthétique, mais qu'elle opère comme un cadre perceptif fondamental du traumatisme. Le roman ne se limite pas à explorer une esthétique japonaise et un événement traumatique. Il met en scène la transformation d'une sensibilité à l'impermanence en une expérience concrète de la perte. Le traumatisme peut ainsi être conçu comme la radicalisation d'une perception du monde déjà présente avant la survenue de la catastrophe. Dans la tradition japonaise, le Mono No Aware se réfère à la conscience de l'émotion suscitée par la fugacité des choses. Dans le roman, l'enfance se construit autour de cette perception. Le quotidien y est représenté comme harmonieux, bien que ce quotidien ne soit jamais présenté comme éternels, il est implicitement fragile. L'arrestation du père peut traduire cette esthétique en expérience réelle : « l'impermanence cesse d'être contempler pour être vécue ». Donald Keene souligne que la culture japonaise valorise cette conception des choses, « la beauté des choses est destinées à disparaître ». (Keene, 1993). Le Mono No Aware peut être envisagé comme une préparation à la réception du traumatisme. Il établit une configuration perceptive propre à conférer une intelligibilité à l'expérience de la perte. C'est ce dont Cathy Caruth a confirmé en décrivant la spécificité du traumatisme, « une expérience qui force la confrontation avec la réalité de la perte. » (Caruth, 1996)

### **I.5.2 Transition vers la logique de la réparation**

Le roman suggère implicitement que cette sensibilité à l'impermanence met en place un processus de deuil. La reconnaissance de la fragilité inhérente au monde fournit une structure conceptuelle pour la compréhension de l'expérience traumatique. Le traumatisme est susceptible d'être intégré au sein d'une vision du monde où la disparition est reconnue comme inscrite dans l'ordre intrinsèque des phénomènes. Cette idée peut être rapprochée des travaux de Judith Butler<sup>49</sup> sur la vulnérabilité de la perte, « reconnaître la perception de l'existence constitue une condition nécessaire du travail du deuil. » (Butler, 2004). Si le

---

<sup>49</sup> Judith Butler est une philosophe américaine, aujourd'hui professeure à l'université de Californie à Berkeley connu pour avoir fait des travaux sur la violence, le deuil, la guerre et la valeur des vies humaines après les attentats du 11 septembre 2001 <https://www.journals.openedition.org>

Mono No Aware nous permet de comprendre cette esthétique de l'impermanence et la perception de la perte, il reste néanmoins insuffisant pour élucider la réaction et la réponse du personnage face à celle-ci. En menant notre recherche nous nous sommes posés la question comment, dès lors, une existence peut-elle se poursuivre après un tel événement dévastateur ?

Cette question nous menait directement vers la logique du Kintsugi. Là où le Mono No Aware explore la perception de la disparition, Kintsugi explore lui la transformation de la blessure. Le premier explique la réception du traumatisme, le second expliquera la dynamique de réparation qui structure la suite de notre roman.

## **Chapitre II : Le Kintsugi : définition esthétique et symbolique**

Le passage du Mono No Aware au kintsugi représente une transition significative dans l'orientation de ce chapitre, déplaçant l'attention de la perception des caractères éphémères vers la transformation de l'êta endommagé. Le Kintsugi, au-delà d'une simple technique artisanale, incarne une approche philosophique axée sur l'altération la mémoire, et la reconstruction. Il offre par conséquent un cadre conceptuel particulièrement pertinent pour appréhender la gestion du traumatisme.

### **II.1.1 Origine historique et lien avec le Wabi-sabi**

Le kintsugi s'est développé au Japon vers la fin du XVe siècle, en lien avec la culture du thé. Il est communément admis que le shogun Ashikaga Yoshimasa<sup>50</sup>, ayant exprimé son

mécontentement face à une réparation métallique jugée inesthétique, a encouragé le développement d'une méthode de restauration utilisant la laque et la poudre d'or. L'objectif était de ne plus masquer la brisure, mais de la convertir en attribut esthétique. Cette pratique s'intègre au cadre plus vaste du wabi-sabi<sup>51</sup>, une esthétique qui valorise la simplicité, l'imperfection et la temporalité. Leonard Koren définit le wabi-sabi « est une beauté des choses imparfaites, impermanentes et incomplètes ». (Koren, 1994)

Le kintsugi représente l'une des manifestations les plus tangibles de cette philosophie. Selon cette approche, la valeur d'un objet ne découle pas de sa perfection originelle, mais plutôt des marques du temps qu'il a accumulées. L'usure, la fissuration et la réparation sont ainsi considérées comme des composantes essentielles de la beauté.

Le kintsugi contraste de manière significative avec la tradition occidentale de restauration artistique. En occident, les restaurations visent généralement à effacer les marques d'un incident, cherchant à restituer l'objet à son état présumé originel. Elle tend ainsi à créer l'illusion d'une intégrité ininterrompue. Par opposition, la méthode japonaise de réparation met en évidence la fracture, la convertissant en un élément central de l'objet. Yuriko Saito<sup>52</sup> souligne « l'esthétique japonaise valorise les marques du temps comme signes d'une continuité d'existence ». (Saito, Yuriko., 2007). Le kintsugi, de ce fait, instaure une véritable éthique de la cicatrice.

### **II.1.2 La réparation comme transformation identitaire**

Un objet réparé par le kintsugi ne trouve jamais son état originel, mais acquiert une nouvelle configuration. La ligne dorée qui en résulte altère sa morphologie, son aspect et sa sémiotique. Ce processus de réparation donne naissance à une identité renouvelée. Cette dynamique corrobore la conception de Paul Ricœur concernant l'identité narrative, car selon lui « l'identité ne se fonde sur une permanence immuable, mais sur la capacité d'assimiler la transformation et les ruptures » (Ricoeur, 2000). L'identité se forge ainsi par

---

50 Ashikaga Yoshimasa fut le huitième shogun du shogunat Ashikaga au Japon, il régna durant la période Muromachi 1449-1473 <https://www.en.wikipedia.org> 12.04.2026

51 Wabi sabi est un concept esthétique japonais dérivé du zen et du taoïsme <https://www.japon-experience> 12.04.2026

52 Yuriko Saito est une philosophe nippo-américaine spécialiste dans l'esthétique japonaise, notamment du wabi-sabi <https://www.en.wikipedia>

la persistance au travers des discontinuités. Le kintsugi concrétise cette notion, la continuité n'implique pas un retour à l'état initial, mais l'intégration de la fracture au sein d'une nouvelle globalité.

La pratique du kintsugi induit un renversement fondamental : la brisure se transforme en l'élément le plus apparent de l'objet. La fracture ne constitue plus un défaut à dissimuler, elle prend la forme d'une ligne dorée qui capte l'attention. Cette inversion redéfinit la notion de la beauté. La perfection n'est plus associée à l'intégrité originelle, mais à la transformation subie. L'histoire de l'objet devient alors directement lisible dans sa configuration. Cette mise en valeur de la cicatrice trouve écho dans les analyses de Georges Didi-Huberman relatives à l'image blessée. Il souligne que « certaines formes artistiques tirent leur puissance de la trace de la destruction. » (Didi-hberman, 2002)

### **II.1.3 kintsugi et mémoire traumatique**

La signification symbolique du kintsugi excède le cadre purement esthétique pour s'étendre à la problématique de la mémoire. Il est possible d'établir une correspondance entre la fracture et l'événement traumatique, tandis que la réparation symbolise le processus de reconstruction. Conformément aux théories contemporaines du traumatisme, la résilience ne vise pas l'effacement de la blessure, mais son intégration au sein d'un récit cohérent. Dominick LaCapra insiste sur la nécessité de transformer le traumatisme en mémoire travaillée plutôt qu'en répétition figée. Le kintsugi offre une illusion tangible de ce processus. Si la blessure persiste visible, elle cesse toutefois d'exercer un effet destructeur pour acquiescer une fonction structurante. Il propose un modèle symbolique fécond pour appréhender la trajectoire d'un personnage et la cohérence narrative. La fracture originelle ne s'efface jamais, elle constitue le point d'amorce d'une transformation.

### **II.2. traduction symbolique du kintsugi dans le roman**

Dans notre roman, le concept du kintsugi transcende la simple référence esthétique pour s'ancrer dans les actions, choix, et les gestes du personnage central, Rei, qui exerce la profession de luthier. Cette technique japonaise de restauration d'objets brisés à l'aide d'or offre un cadre symbolique permettant d'analyser la manière dont le personnage convertit une blessure traumatique en un processus de reconstruction et de transmission. La fracture, qu'elle soit d'ordre matériel ou psychique, ne se manifeste plus comme un simple incident, mais comme un point central à partir duquel émergent le sens et la beauté.

## II.2.1 lutherie comme métaphore matérielle de la réparation

La lutherie constitue l'axe central de la transposition symbolique du kintsugi. L'acte par lequel Rei répare le violon endommagé révèle une double signification, il s'agit à la fois d'une réparation concrète de l'objet et d'une restauration de l'intégrité psychique. Chaque fissure ainsi réparée se mue en métaphore de la reconstruction identitaire. L'instrument présente une altération, reflétant ainsi les épreuves de l'existence. L'application d'un soin méticuleux au bois et aux cordes symbolise la patience et la temporalité indispensables à la résorption d'un traumatisme.

Cette approche matérielle de la réparation confère au roman la capacité de concrétiser une notion abstraite, la mémoire traumatique cesse d'être une simple empreinte psychique pour acquérir une dimension tangible, audible et manipulable. Paul Ricoeur affirme qu'« Il faut que l'événement traumatique soit transformé en récit pour être intégré à l'identité ». (Ricoeur, 2000)

La lutherie opère comme récit matérialisé, ce passage vient appuyer cette théorie

« Il retourna à son établi où se trouvait, à côté d'un violoncelle d'étable en restauration, un violon ou un alto en cours de fabrication dans son état de bois brut non verni. L'instrument n'avait encore ni manche ni touche ; mais son corps échancré était achevé, minutieusement montées. L'homme au tablier bleu marine contemplait son objet d'un air satisfait, en tenant de la main gauche. Les outils lui firent penser comme souvent aux longs yeux bridés d'un masque japonais *Okame*.<sup>53</sup> Elles transformaient alors la surface de la table d'harmonie gracieusement bombée en un visage de femme souriant et rayonnant. » (Mizubayashi, 2019 :85)

Le violon restauré par Rei assume également une double fonction symbolique. Il figure, d'une part, le souvenir du père et de l'enfance du personnage. Le processus de restauration, Rei l'avait programmé dès son enfance comme projet de vie, preuve en est avec l'extrait suivant

« J'ai un projet depuis longtemps. Les cinq années que j'ai passées à Mirecourt ne sont en fait que la première étape de ce projet... je ne peux pas abandonner le projet que je porte en moi depuis quasiment, je dirais, mon enfance... » (Mizubayashi, 2019 :114)

« Rei s'investissait avec autant d'acharnement dans la restauration, d'un violon singulièrement abîmé, d'un violon qui n'avait pas, au demeurant, la valeur d'un vrai instrument de maître ancien. » (Mizubayashi, 2019 :167-168)

---

<sup>53</sup> Un masque traditionnel japonais qui représente une femme joviale, il symbolise l'aisance, la gaieté et la bonne fortune <https://www.en.wikipedia>

« Il avait réparé et restauré ; il s'était occupé des réglages et de l'entretien d'instruments anciens et modernes. Mais il n'avait eu que fort peu de temps à consacrer à *son père*, mais celui-ci n'avait jamais été oublié. » (Mizubayashi, 2019 :168)

« .... Des lors, le temps qu'il pouvait réserver à *son père* était devenu plus long. Quelques années après son retour à Paris, il avait fini par acquérir une sérénité d'âme nécessaire à son travail de réparation-restauration du violon paternel. Une longue période était ainsi passée dans la solitude de son atelier, face à l'instrument  *mutilé*  de son père qui, lentement, très lentement, retrouvait son visage initial et la brillance de sa santé recouvrée. » (Mizubayashi, 2019 :169)

Il se révèle, d'autre part, être un vecteur de transmission vers d'autres figures narratives, notamment Midori Yamazaki, la violoniste et petite fille du lieutenant. La circulation de cet objet consolide la portée symbolique du Kintsugi en fait la lésion originelle (qu'elle soit incarnée par le violon brisé ou par la perte paternelle) n'est pas supprimée mais transformée en une capacité de transmission et de continuité. Le violon acquiert ainsi le statut d'objet transitionnel, au sens de Donald Winnicott « offrir à l'enfant confronté au traumatisme la possibilité de préserver un lien avec la figure parentale tout en édifiant une autonomie symbolique ». (Winnicott, 1971)

La concrétisation de l'objet réparé manifeste ainsi la continuité, qui se tisse entre la perte et la reconstruction. Les extraits suivant témoignent de cette volonté :

« -je vous confie le violon de mon père, je vous le laisse, je serais heureux si vous l'aidiez à s'épanouir, à grandir... depuis l'achèvement du travail de restauration 1982, j'ai eu l'occasion de montrer à plusieurs violoniste. Certains voulaient l'acheter, mais je leur ai toujours dit qu'il n'était pas à vendre...

-il a été sauvé par votre grand-père. Votre grand père a voulu que vous fassiez du violon. Vous êtes devenue une violoniste de renommée internationale. Il est normal que je vous le laisse, si vous pensez qu'il peut faire corps avec vous pour faire naître musique à votre gré... le violon de mon père serait beaucoup plus heureux chez vous que chez moi. Il a besoin s'exprimer. » (Mizubayashi, 2019 :174)

« C'est ainsi que le violon de Yu Mizusawa, signé Nicola François Vuillaume, revient, soixante-cinq ans après l'acte de violence barbare qui l'avait réduit en miettes, ressuscité par les mains de son fils Rei Mizusawa ou Jaque Maillard devenu un maître luthier de renom, dans la famille de celui-là même qui lui avait confié, à lui, le petit garçon qui s'était réfugié, caché, blotti, cet après-midi-là, dans l'obscurité étroite d'une armoire protectrice. » (Mizubayashi, 2019 :176)

## **II.2.2 changement de nom : une recomposition identitaire hybride**

Le roman établit en outre un lien entre philosophie du kintsugi et l'évolution identitaire de Rei. La transition de Rei Mizusawa vers Jacques Maillard ne représente pas un déni du passé japonais, mais plutôt une reconfiguration profonde. La fracture identitaire, à l'image de la fissure de l'instrument, n'est pas effacée, elle est intégrée comme composant intrinsèque de la nouvelle identité. Ce changement de nom symbolise le principe

fondamental du kintsugi qui est l'intégration de la blessure au sein d'une nouvelle configuration plutôt sa suppression, comme le met en lumière cet extrait où les parents adoptive de Rei lui attribuent son nouveau prénom

« Philippe et Isabelle Maillard voulurent que leur fils adoptif passât la fin de son enfance et son adolescence en harmonie avec son nouvel environnement, ou en tout cas avec le moins de heurts et de conflits psychologique possible. C'est la raison pour laquelle, en concertation avec un psychologue, ils attribuèrent à Rei, qui n'avait jamais voulu se séparer du violon abîmé de son père, le prénom Jacques, en pensant au plus grand violoniste français de leur temps, Jacques Thibaud.

-Tu as maintenant, en plus du beau prénom Rei que ton papa, ton *otoosan* t'as donné, le prénom français Jacques. Ton nouveau prénom n'efface pas le prénom japonais qui signifie « politesse, courtoisie ». Les deux prénom se soutiennent, se renforcent mutuellement. Tu seras ainsi deux fois plus fort! Ici, en France, qui est ton nouveau pays. » (Mizubayashi, 2019 :121)

L'identité de Rei, de même que le violon qu'il a rétabli, se caractérise par son hybridité, enrichie et revalorisée par la présence des traces de la perte. La continuité et la cohérence qui en découlent ne sont pas le fruit d'un retour à l'état originel, mais bien de l'acceptation et de la sublimation de la rupture.

## **II.3 L'amour comme relationnelle**

### **II.3.1 la possibilité du lien après un trauma solitaire**

La logique du kintsugi ne se base pas seulement sur la réparation matérielle et la reconstruction identitaire mais elle s'étend jusqu'à la sphère des relations humaines. Le roman explore cette phase cruciale, le personnage marqué par une rencontre entame une relation d'attachement avec une Hélène une archetière.<sup>54</sup> Cette relation représente marque un début d'un processus de restauration qui transite du domaine individuel vers un plan intersubjectif. Un traumatisme peut engendrer une rupture fondamentale dans la capacité d'un individu à établir des relations durables. Selon les théories de l'attachement John Bowlby observe qu' « une séparation traumatique altère la sécurité affective, pouvant ainsi entraver l'investissement dans relations futures » (Bowlby, 1969). Dans cette optique la relation avec l'archetière ne se présente pas comme un simple détaille narratif, mais plutôt elle incarne une profonde transformation de la faculté à créer du lien.

### **II.3.2 la complémentarité symbolique**

---

<sup>54</sup> Est un artisan spécialisé dans la fabrication des archets de violon, alto...  
12.04.2024 <https://www.onisep.fr>

Le fait d'avoir choisie une archetière pour crée une compatibilité renvoi à une signification particulière, une relation se développe avec une femme dont l'activité professionnelle présente une complémentarité avec celle du luthier. En fait si le luthier se consacre à la fabrication et à la réparation des instruments à cordes, l'archetière quand elle fabrique l'outil essentiel à la production du son. Cette complémentarité dégage une dimension symbolique. La création musicale devient alors une œuvre conjointe, une consonance se crée à l'interaction des deux objets intrinsèquement liés. Sur le plan narration, cette union symbolise la possibilité de recouvrer une harmonie. Tandis que le traumatisme avait anéanti l'univers sonore de l'enfance, cette relation autorise la constitution d'un espace musicale partagé. Cet extrait rejoint l'idée développée : « -votre femme est archetière ! C'est extraordinaire, vous formez un couple, comme le violon et l'archet ! » (Mizubayashi, 2019 :137) Les travaux de Jessica Benjamin, peuvent nous éclairer sur la dimension réparatrice de l'amour

« La relation intersubjective est fondée sur la reconnaissance mutuelle, le traumatisme tend à isoler le sujet dans une expérience de fragmentation ; la relation offre la possibilité de restaurer une reconnaissance par l'autre. » (Benjamin, 1988)

Dans le roman, la relation avec l'archetière constitue précisément cet espace de reconnaissance, le personnage n'est plus défini par le petit garçon qui a subi une perte, mais plutôt comme partenaire et comme un compagnon. Si le traumatisme avait brisé la continuité familiale, l'amour permet ici bâtir une nouvelle forme de continuité relationnelle. Ce déplacement confirme que la réparation ne vise pas un retour à état antérieure, mais plutôt la création d'une existence relationnelle renouée.

### **II.3.3 Ethique de la cicatrisation**

Dans la perspective philosophique que porte le kintsugi dans le roman, celui-ci ne présente pas simplement une métaphore circonstancielle mais il s'agirait plutôt d'une véritable vision du monde. Le kintsugi ici dans le roman propose une approche singulière de la blessure en effet la cicatrice n'est perçue comme un défaut, mais plutôt comme un élément constitutif de la valeur. Cette perspective s'inscrit dans l'esthétique japonaise, l'analyse d'Yuriko Saito le démontre « les marques du temps attestent d'une continuité existentielle ». (Saito, 2007.) La blessure devient alors une preuve de résilience. L'objet réparé acquiert une valeur accrue du fait d'avoir traversé et intégré une rupture. Le kintsugi offre une concrétisation de l'idée que la continuité ne réside pas dans un retour à l'origine, mais dans l'intégration de la fracture pour engendrer une nouvelle forme de sens, de

création et de persévérance. Le kintsugi transcende ainsi le statut de technique artisanale pour se muer en une philosophie de l'existence à part entière.

## **Conclusion**

Ce deuxième chapitre, nous a permis de démontrer à travers une analyse thématique, que la formalisation narrative du traumatisme s'intègre à un système symbolique cohérent, lequel prend appui sur une sensibilité esthétique spécifiquement japonaise. L'expérience de la perte ne s'y manifeste pas comme stable, mais plutôt comme la concrétisation d'une impermanence interne à la perception du monde. La catastrophe se trouve ainsi intégrée à une perspective où la fragilité de l'existence est appréhendée comme une condition inhérente. La dynamique de reconstruction ne vise pas l'oblitération de la blessure mais plutôt son incorporation au sein d'une nouvelle structure sémantique. Des éléments tels que la pratique de la lutherie, l'évolution identitaire et l'établissement d'une relation amoureuse se manifestent comme des transpositions symboliques d'un processus réparateur. Au cours de ce processus, la fracture, loin d'être un obstacle, est converti en un vecteur de valeur. Le texte romanesque développe ainsi une esthétique où la cicatrice est pleinement visible c'est-à-dire la lésion n'est pas occultée, mais transformée en un principe générateur de création et de la continuité. Cette approche symbolique éclaire la manière dont une expérience de perte peut constituer le départ d'une démarche de reconstruction. La dimension esthétique, au-delà de sa fonction de simple cadre culturel, opère comme une matrice interprétative essentielle, ouvrant la voie à une compréhension existentielle de l'itinéraire du personnage. Le roman décrit par conséquent une trajectoire qui mène de la formalisation du traumatisme à son intégration et son dépassement. Dans la continuité de la dimension relative à l'apport de l'esthétique japonaise pour appréhender la perception du traumatisme, l'attention se portera à présent dans notre prochain chapitre sur la *Logothérapie*.

## **Partie III**

### **La Logothérapie : quête de sens et reconstruction existentielle**

# **Chapitre I :**

## **Fondement de la logothérapie selon Viktor Frankl**

Nos recherches précédentes, ont permis de mettre en lumière la structuration du traumatisme au sein du récit et l'aspect esthétique japonais qui s'en dégage. Il convient à

présent d'orienter cette recherche vers une dimension plus approfondi sur l'existentielle, afin d'aborder l'interrogation fondamentale qui englobe notre œuvre : la persévérance de l'existence à la suite d'un événement catastrophique. Ce questionnement, dépasse les seules approches narrative et symbolique, et s'inscrit directement dans le champ anthropologique et philosophique. Le cœur de la dynamique de la trajectoire que le personnage empreinte consiste à une transition d'une épreuve de destruction en une véritable recherche de sens.

### **III.1.1 La Logothérapie de Viktor Frankl : le cadre théorique**

La Logothérapie est un concept élaboré par Viktor Frankl<sup>55</sup>, qui présente un cadre théorique particulièrement intéressant. Etablie à partir de son expérience dans le camp de concentration à Auschwitz. Il expose en détail dans son ouvrage *Découvrir un sens à sa vie : grâce à la Logothérapie. (1959.)* Une approche qui postule la thèse suivante : la force motrice fondamentale de l'être humain n'est pas la poursuite ou l'aspiration au pouvoir, mais bien d'une volonté de sens. Le maintien de l'équilibre psychique face à la plus extrême des souffrances est ainsi conditionné par la capacité à créer une signification à cette douleur et à orienter son existence selon une direction cohérente.

Selon Viktor Frankl, l'événement catastrophique ne supprime pas la possibilité de conférer un sens, mais il en accentue au contraire sur l'impérieuse nécessité. La souffrance se mue alors en un terrain où se manifeste la responsabilité existentielle du sujet. L'interrogation fondamentale ne se porte plus sur le « pourquoi » de la souffrance, mais plutôt sur la manière d'y « répondre ». Ce fondement conceptuel trouve écho précis dans le cheminement du personnage, dont l'existence est marquée de rupture profonde, incluent la disparition paternelle, un déracinement culturel significatif, une redéfinition identitaire, et une lente mais résolue entreprise de reconstruction d'une continuité de vie.

Ce chapitre s'appuie sur l'hypothèse selon laquelle le roman déploie une trajectoire logothérapeutique. Le protagoniste y parcourt les phases identifiées par Frankl depuis le sentiment de vide existentielle post traumatique, en passant par une quête de sens qui s'incarne notamment dans l'activité professionnelle, les liens relationnels et la transmission mémorielle, jusqu'à la transformation de la souffrance en une vocation existentielle. La

---

<sup>55</sup> Victor Frankl (1905-1997) était un neurologue et psychiatre autrichien, fondateur de la Logothérapie et survivant de l'Holocauste. Auteur du célèbre ouvrage « *Découvrir un sens à sa vie* » (1946). Il a théorisé que la quête de sens est la principale motivation humaine, même dans les pires souffrances, une approche connue sous le nom d'analyse existentielle. <https://shs.cairn.info>

démarche de reconstruction ne vise pas à la faire abstrait du passé, mais plutôt l'élaboration d'une signification propre à lui conférer une intelligibilité permettant la persistance de l'existence. La mise en place de ce chapitre consiste ainsi à démontrer que l'évolution du personnage peut être aperçue comme une quête de sens organisée autour de trois piliers conceptuels fondamentaux de la Logothérapie qui sont la dimension créatrice inhérente au travail, la richesse expérientielle de l'amour, et la posture existentielle adoptée face à la souffrance. L'analyse démontrera l'utilisation de ces trois vecteurs, lesquels contribuent à la transformation du traumatisme en une vocation, permettant au personnage de transcender son statut initial de survivant pour devenir un acteur de médiation et de transmission.

### **III.1.2 Découvrir un sens à sa vie : expérience et théorie**

L'ouvrage de Viktor Frankl intitulé *découvrir un sens à sa vie grâce à la Logothérapie*, s'impose comme le texte fondateur essentiel pour appréhender l'architecture conceptuelle de la Logothérapie. Ce livre intègre une narration autobiographique à une réflexion théorique, dans le but de démontrer la centralité de la question du sens au sein de l'existence humaine, particulièrement manifeste dans les situations de souffrance extrême. Dans la première partie de cet ouvrage Frankl retrace son expérience vécue dans les camps de concentration nazis. Il dépasse le simple témoignage historique pour élaborer une véritable anthropologie de la survie psychique. L'observation fondamentale qui se dégage de l'ensemble est la suivante : « les individus parvenant à maintenir une perspective de sens démontraient une capacité de résistance psychique accrue » (Frankl, 2013 : 120).

Frankl constate alors que la survie n'était pas uniquement attribuer seulement par la force physique ou des conditions matérielles. Mais elle se reposait également sur un facteur existentiel décisif qui est la présence d'un « pourquoi vivre » il épuise son inspiration de cette idée dans la formule de Nietzsche « celui qui a un pourquoi peut supporter presque n'importe quel comment. » (Frankl , 2013 : 122 ). Dans ce fait la souffrance loin d'être niée, se trouve ainsi replacée dans une perspective téléologique.<sup>56</sup> Une contribution majeure de Frankl réside dans la proposition de la « volonté de sens » comme substitut aux modèles motivationnels antérieurement établis. Frankl se démarque de ses deux confrères. Freud sur la volonté de plaisir et Adler sur celle de pouvoir.

---

<sup>56</sup> Téléologique : nom féminin 1.étude des fins, de la finalité

2. Une doctrine philosophique qui repose sur l'idée de finalité.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/t%C3%A9l%C3%A9ologie/77103>

Selon l'analyse de Frankl, l'être humain ne saurait être réduit à ses seuls besoins biologiques ou sociaux, mais il est fondamentalement orienté vers la réalisation d'une signification. Cette orientation confère à l'existence d'une dimension spirituelle anthropologique, c'est-à-dire à la capacité de l'individu d'aller au-delà des conditions immédiates. Frankl souligne également que le sens ne peut être arbitrairement inventé, mais il doit être plutôt activement découvert dans la réalité. L'existence soumet en permanence des interrogations auxquelles l'individu est convié à répondre par ses actions. La vie se configure ainsi en un dialogue continu entre la situation vécue et la responsabilité personnelle.

### **III.1.3. Vide existentiel et la crise moderne du sens**

Dans la seconde section de l'ouvrage, Frankl introduit le concept de « vide existentiel ». Cette notion décrit l'expérience d'une absence de direction, caractérisée par sentiment de perte de signification. Il observe que ce phénomène est particulièrement répandu dans les sociétés modernes, où les traditions et les repères collectifs se sont progressivement dégradés. Le vide existentiel se manifeste par un sentiment d'absurdité, un ennui profond, une perte de motivation, ou plutôt par une impression d'inutilité. Le psychothérapeute met en évidence que ce vide peut entraîner formes de compensation pathologique, telles que la recherche excessive de plaisir, les dépendances ou les comportements destructeurs. La Logothérapie propose à ce sujet une voie pour répondre à cette crise en réorientant l'individu vers la quête de sens.

### **III.1.4. Souffrance, responsabilité et transformation existentielle**

La Logothérapie n'encourage pas une valorisation ou une romantisation de la souffrance, mais elle affirme cependant que celle-ci peut acquérir une signification lorsque son évitement est impossible. L'individu se trouve alors confronté à une tâche existentielle qui est celle de transformer l'épreuve en mission. Cette transformation est ancrée dans la responsabilité. Pour Frankl, l'existence pose continuellement des questions chaque individu doit répondre par ses propres choix. L'existence se mue ainsi en un espace d'engagement et de décision.

Cette perspective introduit une vision dynamique de la reconstruction post-traumatique. Le sens n'est pas un élément préexistant à l'épreuve, mais il se construit à travers la manière dont l'individu y réagit. Ces fondements théoriques offrent un cadre pertinent pour analyser la trajectoire du personnage comme quête progressive du sens. Les thèmes de la perte,

l'exil, du travail, de la relation interpersonnelle et de la transmission peuvent être interprétés comme autant d'étapes reflétant les voies identifiées par la Logothérapie. La théorie de V. Frankl fournit ainsi un cadre conceptuel rigoureux pour l'analyse de la transformation d'un traumatisme en une mission existentielle et, plus largement, en un projet de vie.

## **Chapitre 2 :**

### **De la souffrance à la quête de sens : une lecture logothérapeutique d'*Âme brisée***

Le concept de « vide existentiel », tel qu'articulé par Viktor Frankl, offre un cadre d'analyse pertinent pour appréhender la condition du personnage suite aux événements traumatiques initiaux. Dans son ouvrage, Frankl caractérise ce vide comme l'expérience

d'une désorientation profonde. D'un sentiment d'inutilité et d'une incapacité à saisir la finalité de l'existence. L'individu concerné ne discerne plus de raison d'être, ni d'orientation pour ces actions. Cette expérience, au-delà d'une dimension purement psychologique, dévoile une portée fondamentalement existentielle. (Frankl , 2013. :154 )

Dans le récit, la disparition du père, l'arrestation brutale et l'exile subséquent en France induisent une rupture biographique d'une ampleur radicale, qui correspond précisément ce que Frankl identifie comme propices à l'émergence du vide existentiel, l'enfant est simultanément privé de sa figure d'attachement, de son environnement culture d'origine et la continuité narrative de son existence. Le monde, dans ce contexte cesse d'être intelligible.

### **III.2.1 La perte de continuité**

Selon l'approche de Frankl, le vide existentiel se manifeste lorsque la cohérence du sens est altérée. L'individu éprouve alors des difficultés à articuler son passé, son présent et son avenir au sein d'une trajectoire unifiée. Cette discontinuité se reflète de manière frappante dans la transition abrupte entre l'enfance japonaise du personnage et sa vieillesse en France. Le passage direct de l'état d'enfant à celui d'homme âgé illustre une discontinuité radicale. Le temps biographique semble ici tronqué. Les années intermédiaires demeurent non explicitées, suggérant une suspension de l'existence. Cette ellipse narrative symbolise la désorientation que Frankl décrit, « l'existence se poursuit, mais elle est dépourvu d'orientation claire » (Frankl, 2013 :129). Le personnage survit sans pour autant vivre pleinement. Cette distinction revêt une importance capitale en Logothérapie « la seule survie biologique ne saurait garantir la présence d'un sens existentiel. »

### **III.2.2. Exil et déracinement culturel**

Frankl met en évidence le lien fréquent entre le vide existentiel et le sentiment de déracinement. L'individu ne perçoit plus ancré dans un cadre culturel ou symbolique stable. Dans le roman, l'exil en France intensifie cette expérience. Le changement de langue, de nom et de culture ne conduit pas immédiatement à une réintégration mais elle correspond plutôt à une suspension identitaire où le personnage évolue dans un état transitoire, le passé est inatteignable et le présent encore dénué de signification. Cette situation renvoie à ce que Frankl désigne comme « frustration existentielle », ce qui signifie l'impossibilité momentanée de répondre à la question du sens. L'extrait suivant démontre cette idée

« Jacques, domptait vaille que vaille la peur dissimulée, inavouée, refoulée qu'il portait au fond du cœur, il fit des progrès fulgurants en français à tel point qu'il figura en quelque années parmi les meilleurs élèves de la classe. » (Mizubayashi, 2019 :121)

Le silence entourait le passé japonais du personnage renforçant ce vide. L'absence de d'après l'extrait suivant

« Il lui revint petit à petit le désir de garder près de lui la langue de son père disparu. Il rouvrit *Dites-moi comment vous allez vivre* de Genzaburo Yoshino, le livre que lui avait justement conseillé son père et qu'il lisait, il s'en souvenait douloureusement comme s'il sortait d'un cauchemar, le jour du drame qui lui enleva son père brutalement et pour toujours. Il relisait inlassablement le livre de Yoshino. N'ayant personne à qui parler japonais, Jacques avait pris l'habitude d'écrire dans cette langue dans un cahier vert. Ainsi son cahier était-il d'abord son jardin secret où lui revenait ou remontait ce qu'il avait laissé à Tokyo et ce qu'il en avait conservé quelque part dans une région reculée et obscure de son âme d'enfant. » (Mizubayashi, 2019 :121)

### **III.2.3 Ennui existentiel et suspension du sens**

Frankl établit une corrélation entre le vide existentiel et une forme d'ennui profond. Lorsque l'existence n'est plus orientée vers une finalité spécifique, le temps perd sa structure et devient indifférencié. Le présent n'est plus perçu comme une étape vers l'avenir, mais comme une simple succession de moments sans direction. Dans le roman, cette suspension se manifeste par la lenteur et la discrétion de la vie du personnage avant la découverte de sa vocation. Dans l'extrait suivant on peut voir cet ennui existentiel traversé par le personnage

« Jacques avait passé deux ans à la Sorbonne, après le baccalauréat, pour entreprendre des études de lettres. Mais il n'avait pas réussi à s'y épanouir. Il revint alors à son rêve d'enfance, à celui de devenir luthier. » (Mizubayashi, 2019 :122)

L'existence paraît réduire à une continuité minimale, dépourvue de projet explicite. Cette phase correspond au moment où le sens n'est pas encore révélé, mais où la possibilité de trouver demeure intacte. Frankl souligne ce point dans sa théorie « le vide existentiel ne constitue pas une impasse définitive. Il représente une étape intrinsèque à la quête de sens. La crise se révèle ainsi un point de départ pour une transformation potentielle. » (Frankl . 2013. :90 )

### **III.2.3 Perte comme question existentielle**

Dans la perspective logothérapeutique, l'événement traumatique ne supprime pas la possibilité de trouver un sens, il transforme plutôt l'existence en une interrogation. L'individu se trouve confronté à une tâche qui est d'élaborer une réponse à la situation

dans laquelle il est plongé. Le traumatisme vécu par le personnage opère précisément comme une question existentielle silencieuse. La disparition du père et la destruction du monde de l'enfance ne trouvent de réponse immédiate, dans ce cas le sens requiert une construction progressive. Frankl insiste sur le point de la responsabilité dans ce processus de transformation. « L'être humain est tenu de répondre à l'existence. Le vide existentiel devient ainsi le point d'amorce d'une quête. » (Frankl, 2013 : 125). Loin d'être exclusivement négatif, le vide existentiel remplit une fonction structurante en Logothérapie. Il constitue l'espace à partir duquel la quête de sens peut émerger. Sans cette expérience de la perte, la recherche de signification n'aurait probablement pas la même intensité.

Dans notre roman, cette phase prépare l'engagement du personnage dans le travail, les relations et les transmissions, lesquels correspondent aux trois voies du sens identifiées par Frankl. Le vide existentiel apparaît ainsi comme une étape nécessaire dans la conversion du traumatisme en vocation. La trajectoire de notre personnage à dès lors été interprétée comme le passage graduel du vide existentiel vers la découverte d'un sens capable de restaurer la continuité de l'existence. La démarche de Viktor Frankl, identifie les valeurs créatrices comme une voie essentielle vers la quête de sens existentiel. L'individu y parvient en réalisant une tâche, en élaborant une œuvre ou en s'engageant dans une activité transcendante. Le travail émerge ainsi comme une manifestation tangible en réponse à la question du sens. Cette approche offre un cadre analytique particulièrement pertinent pour examiner le parcours du personnage accédant au métier de luthier. Dans la perspective logothérapeutique, le travail dépasse sa dimension économique ou sociale pour évoluer en une modalité de réponse à l'interpellation du monde. Frankl souligne que l'existence confronte l'individu à des situations qui exigent une prise de position active. Le sens ne se manifeste donc pas comme une abstraction, mais prend corps dans un engagement concret.

Suite à la période de vide existentiel, l'adoption du métier de luthier représente la première orientation stable et significative de l'existence du personnage. Cette transition professionnelle opère une transformation fondamentale, permettant à l'existence de s'affranchir de son état de suspension pour s'inscrire dans une trajectoire définie. Le travail ici réinstaura une continuité temporelle et une finalité.

Frankl met en évidence que la responsabilité est liée à la découverte du sens. L'individu, en assumant une tâche, accepte de répondre aux impératifs du monde. Cette responsabilité

prend forme dans l'artisanat du bois, la minutie des gestes et l'endurance requise par la restauration des instruments. Selon la théorie franklienne, les valeurs créatrices englobent les activités permettant à l'individu d'élaborer une production singulière. A cet égard, la lutherie s'inscrit pleinement dans cette définition. L'exercice du métier de la lutherie implique non seulement des processus de création et de réparation, mais également la transmission d'un savoir-faire artisanal et l'inscription de son œuvre dans une tradition musicale établie. Ce passage suivant le démontre très bien :

« Il fallait que j'aie me former à Crémone. Parce que la grande affaire je dirais même l'unique affaire de ma vie, dès l'instant de mon engagement dans l'art de la lutherie, était la réparation ou la restauration du violon détruit de mon père. Pour cela il fallait que j'apprenne toutes les techniques nécessaires auprès d'un maître particulièrement versé dans la restauration des instruments à cordes. » (Mizubayashi, 2019 :164)

Chaque instrument restauré se manifeste comme une œuvre singulière, le travail ne se limitant pas à la répétition mécanique d'un geste, mais exigeant une réponse adaptée à la spécificité de chaque objet. Cette approche correspond à l'idée de Frankl selon laquelle le sens est invariablement concret et contextuel. La restauration des violons dévoile une portée symbolique c'est-à-dire une réhabilitation de la capacité sonore de l'instrument. L'activité professionnelle établie de ce fait une continuité entre le passé et le présent, lui conférant une dimension existentielle prononcée.

#### **III.2.4. Responsabilité artisanale**

Frankl souligne dans sa théorie « la découverte du sens est indispensable de l'exercice de la responsabilité. » (Frankl, 2013 :66). L'individu est tenu de répondre aux exigences que lui pose l'existence, et c'est par cette assumption de responsabilité que sa vie acquiert une orientation. Au sein de notre œuvre, l'activité du luthier est ancrée dans une éthique caractérisée par la précision, la patience et le respect scrupuleux des instruments. Le personnage ne se limite pas une simple réparation matérielle, mais assume une responsabilité plus large, celle de la préservation d'une tradition musicale et de la facilitation de la pratique pour d'autres musiciens.

« Jacques prit le violon et alla à son établi. Il remit ses lunettes, alluma la lampe de bureau, ouvrit l'étui, sortit l'instrument qu'il commença à examiner immédiatement... Puis s'installa en silence de plomb. On entendait seulement, de temps à autre, le bruit presque imperceptible d'une opération délicate et minutieuse dont on avait du mal à imaginer le geste.... Je crois qu'il a vraiment souffert de ses trimbalements récents, comme je vous l'ai dit. Un violon, c'est un être sensible, vous savez... » (Mizubayashi, 2019 :90)

Cette dimension de responsabilité élève le travail au rang de mission. L'activité professionnelle excède ainsi la sphère individuelle pour s'intégrer dans une continuité culturelle et artistique vaste.

### **III.2.5. Médiation passé-futur : une transmission musicale**

Dans une perspective logothérapeutique, le sens est fréquemment identifié dans ce qui transcende l'individu. Le geste mis par notre personnage ; la transmission du violon paternelle restauré à la petite fille du lieutenant qui représente la génération future, incarne pleinement cette orientation vers l'avenir. Dans ce fait l'activité professionnelle ne se circonscrit pas à une simple reconstruction personnelle mais plutôt elle engendre un espace de relation et de continuité. Le travail opère ainsi une médiation entre mémoire et le futur. Frankl insiste sur le fait que l'accès au sens permet de transmuter la souffrance en une tâche significative. La trajectoire prit par le personnage exemplifie cette transition « la perte initiale n'est pas effacée, mais elle trouve une résolution au travers de l'engagement créative. » (Frankl, 2013 :74). Au sein de la théorie de Frankl, les valeurs créatrices sont fréquemment identifiées comme une phase initiale dans l'accès au sens. Elles facilitent le processus du vide existentiel en restaurant une direction et un engagement personnel. Dans cette perspective, l'exercice d'une profession telle que celle de luthier représente un noyau central de la reconstruction. Ce processus annonce les phases à venir, notamment l'établissement de relation interpersonnelles profondes, la transmission et, en fin l'épanouissement existentiel. L'activité professionnelle se manifeste ainsi comme une première élaboration concrète en réponse à l'interrogation sur le sens, générée par l'événement traumatique original.

### **III.2. 6. L'attribution du sens à la souffrance**

Dans l'ouvrage *Découvrir un sens à sa vie*, Viktor Frankl défend l'idée fondamentale selon laquelle l'enjeu crucial de l'existence ne réside pas dans l'évitement de toute souffrance, mais dans la faculté d'y conférer un sens lorsqu'elle se manifeste inéluctablement. Dans cette perspective, la Logothérapie introduit une réorientation majeure « la souffrance cesse d'être perçue uniquement comme une épreuve à éluder pour devenir une situation exigeant une réponse de la part de l'individu. » (Frankl, 2013 :143).

Frankl met en lumière un principe essentiel,

« L'être humain ne choisit pas toujours les circonstances de sa vie, mais il demeure responsable de l'attitude qu'il adopte face à elles. Cette liberté intérieure constitue le noyau

de la dignité humaine. La souffrance n'est pas recherchée ni valorisée en elle-même, elle devient significative lorsqu'elle est intégrée dans une orientation de vie.» (Frankl, 2013 :142).

Ce concept constitue le fondement des valeurs mentales, lesquelles représentent la troisième modalité d'accès au sens. Au sein de notre œuvre romanesque, la disparition paternelle, l'adoption par un autre pays et la fragmentation identitaire se présentent comme un impact irréversible. Nul changement ne pourrait restituer l'intégrité de l'enfance ni effacer la scène traumatique. Le protagoniste se trouve ainsi dans la configuration qu'a démontrée Frankl, « une souffrance irrévocable qui ne peut être effacée. La question centrale devient alors : comment vivre avec cette perte ? ». (Frankl, 2013). La disparition du père figure alors comme une césure irrévocable dans la trajectoire biographique. Le continuum temporel perd son orientation et l'existence bascule dans une forme de stase.

### **III.2.7 Pivot logothérapeutique : « Le pourquoi ? »**

Frankl met en évidence le caractère potentiellement destructeur de la souffrance lorsque celle-ci est dénuée de sens. L'individu est alors susceptible de persister dans une fixation au moment traumatique. L'étape déterminante réside dans la transmutation de l'interrogation « pourquoi cela m'arrive-t-il à moi ? » en une autre question qui est « comment réagir à cette situation ? ». Cette reformulation constitue le pivot central du processus logothérapeutique. Dans le déroulement de notre roman, ce changement se déploie lorsque le personnage choisit de transformer le violon brisé de son père en une source de création et la principale raison d'être devenue luthier. Répondant à l'idée ici que la souffrance, loin d'être un terminus devient un point générateur. L'événement catastrophique ne s'efface pas, mais se transforme en source de vocation. « Rei Mizusawa a eu une figure paternelle qui l'avait arrimé à la vie... Le violon de Nicolas François Vuillaume, qui était devenu la colonne vertébrale de sa vie de luthier et de sa vie tout court... » (Mizubayashi, 2019 :246)

### **III. 2.8. Responsabilité : tragédie et accomplissement**

Dans sa théorie Frankl dévoile l'importance de la responsabilité inhérente à ce processus. Selon lui l'individu est tenu pour redevable de la réponse qu'il choisit d'apporter aux exigences de l'existence. Cette prise de responsabilité change la souffrance en une mission.

L'existence dès lors n'est plus déterminée par les pertes subies, mais par les potentialités d'accomplissement qui s'ensuivent. Le parcours de notre Rei Mizusawa exemplifie parfaitement cette mutation ; la perte primordiale du père devient le vecteur d'une orientation vers la réparation, l'expression musicale et la transmission. La souffrance se munit alors d'une signification lorsqu'elle est intégrée au sein d'une dynamique altruiste. Cette évolution harmonie avec la logique Logothérapeutique, selon laquelle la tragédie individuelle est susceptible d'être modelée en un accomplissement humain.

### **III.2.9. le dépassement du traumatisme**

L'aboutissement du processus Logothérapeutique réside dans l'intégration du passé au sein d'une continuité biographique. Selon Frankl, l'accomplissement existentiel ne se limite pas par l'absence de souffrance, mais plutôt par la capacité d'inscrire celle-ci dans un récit de vie cohérent. La personne y perçoit une orientation qui articule les diverses temporalités de son existence. Notre œuvre romanesque contribue tout en long des événements à cette continuité qui prend corps à travers la convergence de trois dimensions de sens, telles qu'identifiées par Frankl : le travail qui incarne les valeurs créatrices, la transmission qui représente quant à elle les valeurs expérientielles, et pour finir l'attitude adoptée face à la souffrance, qui reflète les valeurs psychologiques. Ces trois axes s'agrègent progressivement pour constituer une trajectoire unifiée. Le métier de luthier favorise simultanément la création et la réparation. L'action de la transmission quant à elle, génère un espace propice à la reconnaissance et au partage et ancre l'existence dans une perspective intergénérationnelle. L'ensemble de ces éléments transforme l'expérience individuelle en une responsabilité orientée vers autrui. Frankl met en évidence que la réalisation existentielle s'opère lorsque l'individu abandonne la question de ce qu'il espère de l'existence pour saisir ce que l'existence attend de lui. Cette inversion de perspective constitue un moment déterminant. L'existence se transforme en une mission. Dans notre récit, cette transition se concrétise par l'émergence de la figure du transmetteur. Le personnage excède le simple statut de survivant du traumatisme, et il assume désormais un rôle de médiateur, tant entre générations qu'entre cultures. Son histoire personnelle s'inscrit ainsi dans une continuité élargie. Le dépassement du traumatisme n'implique pas ici un oubli. La mémoire, voit sa fonction se transformer. Elle ne constitue plus un obstacle, mais devient une base stable. Le passé cesse d'être une charge paralysante pour se muer en source de responsabilité.

Frankl souligne avec force qu'aucune expérience vécue ne s'efface de manière définitive. Le passé se trouve préservé dans la mémoire, tel une réalité achevée. L'individu est alors en mesure d'appréhender son existence comme une œuvre aboutie, façonnée par ses actions, ses interactions et les responsabilités qu'il assume.

« Le luthier a posé sa main droite sur l'épaule de la violoniste.

-vous garderez ce violon pour toujours. Il a besoin de vous.

Hélène a poursuivi : - Ce violon est son père. Mais en même temps son enfant. Aujourd'hui, c'est le jour du mariage de son fils ou de sa fille... il se sépare définitivement de lui ou d'elle... en vous le confiant. Je crois que c'est un événement heureux pour lui... pour nous... Jacques-Rei entre enfin dans une autre période de sa vie... » (Mizubayashi, 2019 :241-242)

Dans l'extrait suivant, la trajectoire du personnage exemplifie l'aboutissement logothérapeutique, la transmutation d'une catastrophe initiale en une mission de création et de transmission. Le traumatisme n'est pas aboli mais plutôt transcendé par son intégration au sein d'une continuité porteuse de sens.

## **Conclusion**

Notre troisième chapitre a été consacré à une analyse de la dimension existentielle, explorant comment la trajectoire du personnage parvient à transformer la souffrance en une orientation de la vie. L'examen du vide existentiel a révélé que la catastrophe originelle induit une rupture biographique significative, se manifestant par une désorientation et une perception d'absence de sens. Cette vacuité, paradoxalement, marque le commencement d'une quête graduelle visant à la reconstruction. Par la suite l'analyse a identifié trois approches essentielles permettant d'accéder au sens. Le travail se présente comme un cadre propice à la création, au sein duquel la mémoire de la souffrance peut être convertie en une activité constructive. Les relations entretenues entre les personnages, quant-elles, offrent une sphère de reconnaissance et d'échange, contribuant à rompre l'isolement du survivant. Finalement, la transmission représente la phase culminante de ce parcours en outre le personnage y assume un rôle de médiateur intergénérationnel, intégrant ainsi son vécu dans une continuité qui transcende son expérience personnelle. La résolution du traumatisme ne s'opère pas par l'occultation du passé, mais plutôt par son insertion au sein d'une narration cohérente. Une souffrance irréversible parvient alors à acquérir une signification par le biais d'une responsabilité endossée à l'égard d'autrui. Le cheminement du personnage met ainsi en lumière l'achèvement d'un processus de reconstruction, lequel convertit la catastrophe originelle en une mission d'ordre existentiel. Cette analyse globale corrobore

l'idée selon laquelle la recherche de sens représente l'horizon définitif du récit, complétant ainsi le processus de réparation initié aux niveaux narratif et symbolique.

## Conclusion Générale

Notre étude visait à examiner l'œuvre romanesque *Âme brisée* écrite par l'auteur franco-japonais Akira Mizubayashi sous un angle où le traumatisme ne se limite pas à un simple motif thématique, mais se manifeste comme un principe organisateur structurant le récit,

son esthétique et la trajectoire existentielle du personnage. Nos hypothèses principales postulaient que le roman dépeint une transmutation progressive du traumatisme en une morale de reconstruction, le processus devient possible par une articulation entre des formes narratives spécifique, une pensée esthétique japonaise et une perspective issue de la Logothérapie.

Le premier chapitre a mis en évidence que la structure narratologique du roman reproduit formellement les manifestations du traumatisme. L'architecture fragmentée de l'œuvre, sa discontinuité temporelle et la prédominance des anachronie témoignent d'une mémoire envahissante, laquelle entrave toute linéarité biographique. La progression narrative n'est pas fluide mais elle se reconstitue plutôt par une série de retour, de rupture de déplacement temporelle.

La focalisation interne dominante, bien que tempérée par l'usage de la troisième personne, immerge le lecteur dans une subjectivité directement modelée par la mémoire traumatique. La narration se présente ainsi comme un espace de recomposition où la temporalité fragmentée aspire progressivement à une cohérence, le récit se révèle comme une tentative de réparation narrative.

Le second chapitre nous avons orienté l'analyse vers la dimension thématique et symbolique, démontrant que cette interprétation du traumatisme s'appuie sur des concepts esthétiques japonais. Le concept de Mono No Aware a fourni un cadre pour appréhender la perception de la perte : la catastrophe n'y apparaît pas comme une rupture radicale survenant dans un univers stable, mais plutôt comme l'actualisation d'une impermanence déjà inscrit dans sensibilité du monde. Le Kintsugi, pour sa part, a permis de clarifier la dynamique de reconstruction : la blessure n'est pas dissimulée, mais intégrée et valorisée, devenant ainsi une source de sens. Des éléments tels que l'art de la lutherie, le changement de nom du personnage et ses relations ont été interprétée comme des concrétisations symbolique de cette esthétique de la réparation. L'œuvre opère dès lors une hybridation entre la pensée japonaise et le cadre occidentale du traumatisme, ce qui permet de transformer la destruction en un principe créatif.

Le troisième chapitre quant à lui s'est enfin penché sur la dimension existentielle, en s'appuyant sur les principes de la Logothérapie de Viktor Frankl. Cette analyse a révélé que le parcours du personnage s'apparente à une quête graduelle de sens. Le vide existentiel engendré par la catastrophe et la perte paternelle ouvre la voie à l'exploration

des trois dimensions fondamentales du sens (le travail, la transmission, l'attitude adopté face à la souffrance.) Dans ce cadre, la lutherie incarne une valeur créatrice, la transmission finale se manifeste comme une valeur psychologique. La souffrance irréversible n'est pas effacée, mais reconfigurée en responsabilité et en mission de transmission. Rei Mizusawa évolue dès lors du statut d'un simple enfant survivant à une violence émise par la guerre à celui d'un médiateur qui trouve un sens à sa vie.

Le roman déploie une trajectoire de réparation structurée sur trois niveaux distincts. Au niveau narratif, la fragmentation initiale se mue en une continuité réacquise. Au plan symbolique, la blessure se transforme en une source de valeur esthétique. Sur le plan existentiel, la souffrance se convertit en une mission de transmission. La finalité de ce parcours ne réside pas dans l'effacement du traumatisme, mais plutôt dans le fait de l'assumer et dans son intégration au sein d'une trajectoire signifiante.

En somme, Akira Mizubayashi nous offre une réflexion approfondie sur la capacité à établir une continuité après un événement catastrophique. Le récit démontre que la mémoire traumatique peut constituer la forme d'une nouvelle création, d'une relation humaine approfondie et d'une transmission. L'œuvre soutient que la réparation ne se traduit pas par un simple retour à un état antérieur, mais par l'élaboration d'une nouvelle forme d'existence apte à intégrer la blessure.

Cette étude met en lumière l'intérêt d'adopter une approche interdisciplinaire, articulant la narratologie, l'esthétique japonaise et la psychologie existentielle. Une telle perspective ouvre des portes pour des recherches ultérieures portant sur les manifestations contemporaines de la littérature du traumatisme et sur les dynamiques de dialogue potentielles entre diverses traditions culturelles dans la conceptualisation de la reconstruction.

# Bibliographie

## Corpus d'étude (Œuvre principale)

- MIZUBAYASHI, Akira. 2019. *Âme brisée*. Paris : Gallimard, coll. « Blanche », 256p.

## II. Cadre théorique : Paratextualité et Narratologie

- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 285 p.
- GENETTE, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 126 p.
- GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 420 p.

### III. Théories du traumatisme, Mémoire et Psychanalyse

- Caruth, Cathy. 1996, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 168 p.
- Felman, Shoshana et LAUB, 1992, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York & London : Routledge, 294 p.
- Frankl, Viktor. 2013, *Découvrir un sens à sa vie* [Titre original : *Man's Search for Meaning*, 1946]. Traduit par le Dr Joël de Rosnay. Montréal : Éditions de l'Homme, 168 p.
- Freud, Sigmund. 2010, « *Au-delà du principe de plaisir* » [1920], in *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 320 p.
- Lacapra, Dominick. 2001, *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 248 p. (Pour les concepts d'« acting out » et de « working through »).
- Ricœur, Paul. 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 688 p.

### IV. Esthétique, Philosophie et Culture Japonaises

- Keene, Donald. 1993, *Pleasures of Japanese Literature*. New York : Columbia University Press, 100 p.
- Koren, Leonard. 2015, *Wabi-Sabi à l'usage des artistes, designers, poètes et philosophes*. Traduit par Jean-Christophe Saladin. Levallois-Perret : Sully, 96 p.
- Murasaki, Shikibu. 2011, *Le Dit du Genji* (Genji monogatari, XIe siècle). Traduit par René Sieffert. Paris : Verdier, 1450 p. (Cité pour l'origine du concept de Mono No Aware).
- Saito, Yuriko. 2007, *Everyday Aesthetics*. Oxford : Oxford University Press, 288 p. (Spécialiste de l'esthétique du wabi-sabi).

## V. Sources critiques et repères culturels complémentaires

- Benjamin, Jessica. 1988, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York : Pantheon Books, 320 p.
- Bowlby, John. 2002, *Attachement et perte*. Volume 1 : L'attachement. Traduit par Jeannine Kalmanovitch. Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 544 p.

## VI. Sitographie

<https://major-prepa.com/geopolitique/ere-meiji-japon-actuel/>

<https://www.larousse.fr>

<https://www.robertjaylor.com>

<http://www.pschoanalysis.org.uk>

<http://english.cornell.edu>

<http://www.amacad.org>

<https://www.jepense.org>

<http://www.fr.wikipedia.org>

<https://www.ebsco.com>

<https://www.fr-academic.com>

<https://www.hadsianert.com>

<https://www.japon-experience>

<https://www.onisep.fr>

<https://shs.cairn.info>

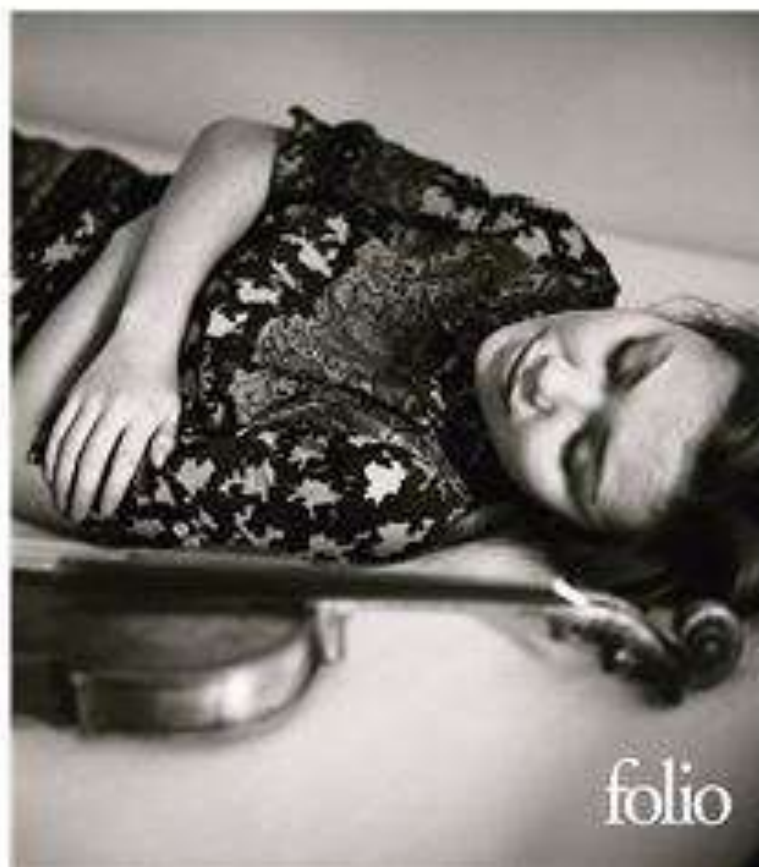
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/t%C3%A9%C3%A9ologie/77103>

# **Annexes**

## **Annexe 1 : Couvertures du roman**

**Akira Mizubayashi**

Âme brisée



## Akira Mizubayashi

### Âme brisée

« Rei éprouva comme une brûlure d'estomac, une chaleur acide, à la fois intense et diffuse, qui vous monte à la gorge. Un énorme bloc d'émotions glacées se mettait à fondre peu à peu sous l'effet de cette chaleur intérieure dormante. Le temps se défossilisait, recommençait à trembler. »

Tokyo, 1938. En pleine guerre entre le Japon et la Chine, quatre violonistes amateurs se réunissent régulièrement pour répéter. Un jour, ils sont interrompus par des soldats, soupçonnés de comploter contre le pays. Caché dans une armoire, Rei assiste à l'arrestation de son père. Cet événement constitue pour lui la blessure première qui déterminera son destin... Mais le passé peut-il être réparé ?

« En mêlant une prose si simple qu'on la dirait cristalline à la féerie des contes japonais, Mizubayashi nous offre un vrai cadeau. »

Jérôme Garcin, *L'Obs*

folio  
folio-lesite.fr

G 04825 catégorie **F7b**  
ISBN 978-2-07-292121-6



Photo © Nagib El-Desouki / Arcangel Images (détail).

v

## Annexe 2 : Résumé du roman

*Âme brisée* d'Akira Mizubayashi est un roman qui s'inscrit dans le contexte historique du Japon de la fin des années 1930, marqué par la montée du militarisme et l'expansion impériale en Asie. L'histoire s'ouvre à Tokyo en 1938, où Yu, professeur d'anglais passionné de musique classique occidentale, partage avec trois étudiants chinois — Yanfen, Cheng et Kang — un attachement profond à l'art et à la culture. Réunis régulièrement au Centre culturel pour jouer de la musique, ils incarnent un espace de dialogue et d'harmonie qui transcende les tensions politiques et nationales de leur époque. Cet équilibre fragile est brutalement détruit lorsqu'une répétition est interrompue par l'irruption de soldats japonais. Accusés de menacer l'ordre établi, les musiciens sont arrêtés, tandis que le violon de Yu est volontairement brisé sous les yeux de son fils Rei, âgé de onze ans, caché dans une armoire. Cette scène constitue le traumatisme fondateur du roman. Non seulement l'enfant assiste à la destruction de l'instrument auquel son père est profondément attaché, mais il est également confronté à la disparition définitive de ce dernier, qu'il ne reverra jamais.

Toutefois, au cœur même de cette violence surgit un geste inattendu. Le lieutenant Kurokami, au lieu de dénoncer l'enfant, choisit de le protéger et lui confie les fragments du violon détruit. Cet acte apparemment modeste devient le point de départ d'une trajectoire existentielle qui orientera toute la vie de Rei. Le violon brisé se transforme alors en objet de mémoire, en héritage affectif et en symbole de la continuité entre le passé et le présent. Le roman suit ensuite le parcours de Rei à travers plusieurs décennies, de son enfance marquée par la perte jusqu'à sa vieillesse. Devenu luthier, il consacre son existence à restaurer des instruments endommagés, activité qui fait écho à sa propre tentative de reconstruction intérieure. À travers cette destinée singulière, Akira Mizubayashi interroge les effets durables du traumatisme, la persistance du souvenir, les enjeux de la transmission et la possibilité de donner un sens à la souffrance.

Le roman accorde une place centrale à la musique, qui apparaît comme un langage capable de traverser les frontières, de résister à la violence de l'histoire et de maintenir vivante la présence des êtres disparus. Ainsi, *Âme brisée* ne se limite pas au récit d'une perte ; il constitue également une réflexion profonde sur la mémoire, la réparation et la capacité de l'art à préserver ce que le temps et la mort semblent condamner à l'effacement.

### **Résumé (Français)**

Ce mémoire porte sur l'analyse du roman *Âme brisée* d'Akira Mizubayashi et s'intéresse à la représentation du traumatisme ainsi qu'au processus de reconstruction du personnage principal. À travers une approche combinant l'analyse narratologique, l'étude thématique et la réflexion existentielle, cette recherche examine la manière dont le récit met en scène la transformation progressive d'une expérience douloureuse en continuité de sens. L'étude montre que la structure narrative traduit les effets de la mémoire traumatique, tandis que les concepts japonais du *mono no aware* et du *kintsugi* permettent d'éclairer la symbolique de la perte et de la réparation. Enfin, la logothérapie de Viktor Frankl met en évidence la quête de sens qui accompagne le parcours de Rei Mizusawa. L'analyse révèle ainsi que le roman propose une vision de la reconstruction fondée sur la mémoire, la transmission et l'intégration de la souffrance dans une trajectoire de vie porteuse de sens.

**Mots-clés** : Traumatisme, Reconstruction, Mémoire, *Mono no aware*, *Kintsugi*, Logothérapie, Quête de sens, Transmission, *Âme brisée*.

### **Abstract (English)**

This thesis analyses the novel *Broken Soul* by Akira Mizubayashi, focusing on the representation of trauma and the process of personal reconstruction. Through a combination of narratological, thematic, and existential approaches, the study explores how the narrative transforms a traumatic experience into a meaningful continuity of life. The analysis demonstrates that the narrative structure reflects the effects of traumatic memory, while the Japanese concepts of *mono no aware* and *kintsugi* shed light on the symbolism of loss and repair. Furthermore, Viktor Frankl's logotherapy provides a framework for understanding the protagonist's search for meaning. The study concludes that the novel presents reconstruction as a process based on memory, transmission, and the integration of suffering into a meaningful life trajectory.

**Keywords:** Trauma, Reconstruction, Memory, *Mono no aware*, *Kintsugi*, Logotherapy, Search for Meaning, Transmission, *Broken Soul* (*Âme brisée*).

### **المخلص (العربية)**

، وتركز على تمثيل الصدمة النفسية Akira Mizubayashi للكاتب *Âme brisée* تتناول هذه الرسالة دراسة رواية ومسار إعادة بناء الذات لدى الشخصية الرئيسية. ومن خلال الجمع بين التحليل السردى والدراسة الموضوعية والمقاربة الوجودية، تسعى هذه الدراسة إلى فهم الكيفية التي يحول بها النص التجربة المؤلمة إلى استمرارية ذات معنى. وتُظهر النتائج أن البنية السردية تعكس آثار الذاكرة الصدمية، في حين يساهم مفهوما *مونو نو أوري* و *كين*

تسوعي في إبراز الدلالات الرمزية للفقدان والإصلاح. كما تتيح اللوغوثيرابيا لدى فيكتور فرانكل فهم مسار البحث عن المعنى الذي يرافق تطور شخصية ري ميزوساوا. وتخلص الدراسة إلى أن الرواية تقدم تصوراً لإعادة البناء قائماً على الذاكرة، والنقل بين الأجيال، ودمج المعاناة ضمن مسار حياتي ذي معنى.

**الكلمات المفتاحية:** الصدمة النفسية، إعادة البناء، الذاكرة، مونو نو أواي، كين تسوعي، العلاج بالمعنى، البحث عن المعنى، Ame brisée، التناقل،