Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 53 (1999)

Heft: 2: Rethinking urban and mass culture in 1920' and 1930' Japan : representations, politics, identities, and subject formations

Artikel: L'espace et le mode de vie à travers les trois œuvres de Tanizaki Jun' Ichir, publiées dans les années 1923 et 1924 : Ave Maria, Nikkai (Amas de chair) et Chijin no ai (Un amour insensé)

Autor: Ninomiya, Masayuki

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-147456

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'ESPACE ET LE MODE DE VIE À TRAVERS LES TROIS ŒUVRES DE TANIZAKI JUN'ICHIRŌ, PUBLIÉES DANS LES ANNÉES 1923 ET 1924: *AVE MARIA*, *NIKKAI* (*AMAS DE CHAIR*) ET *CHIJIN NO AI* (*UN AMOUR INSENSÉ*)

NINOMIYA Masayuki, Université de Genève

Tanizaki Jun'ichirō a toutes les qualités pour être l'objet d'un examen attentif dans le cadre de ce colloque qui se propose de réexaminer sous une nouvelle lumière la culture urbaine et populaire des années 1920 et 1930 au Japon.

En tant que romancier, il tient compte soigneusement du cadre de vie dans lequel évoluent ses personnages. Les éléments extérieurs (par exemple, les rues qu'ils fréquentent, les maisons qu'ils habitent, les meubles dont ils se servent, etc.) ne sont nullement accessoires; ils tissent les réseaux de significations qui constituent la base de l'univers romanesque.

Nous connaissons également Tanizaki essayiste qui s'intéresse constamment à la relation dynamique entre l'espace environnant et les valeurs qui s'y créent.

Un autre trait caractérise cet écrivain original: son intérêt très vif pour certaines formes littéraires, dites «populaires». Sans jamais compromettre la qualité artistique, Tanizaki aime écrire des romans et des pièces de théâtre pour un public peu habitué aux belles-lettres. Il franchit allégrement le clivage qui sépare de façon artificielle *jun bungaku* (la littérature pure) et *taishū bungaku* (la littérature pour le grand public).

Sa participation active à la création cinématographique témoigne également de son ouverture d'esprit à de différents modes d'expression rénovateurs de la société moderne.

Afin de dégager avec plus de précision les caractéristiques de la littérature tanizakienne de cette période, j'examinerai en détail ce que représente l'espace de la vie dans trois œuvres représentatives: *Ave Maria* (1923), *Nikkai* (*Amas de chair*; 1923) et *Chijin no ai* (*Un amour insensé*; 1924).

Cependant, avant d'entrer dans le sujet, il est nécessaire de nous rappeler quelques particularités qui caractérisent l'homme et l'œuvre de Tanizaki.

Trois points me semblent singulièrement importants concernant la personnalité de l'auteur. En premier lieu, nous constatons la fréquence extraordinairement élevée des déménagements. Tout au long de sa longue vie, il ne cesse de changer de logis. Entre la naissance dans le quartier de Kakigara-chō à Nihonbashi en juillet 1886 et le décès en juillet 1965 à Yugawara, Tani-

zaki a déménagé plus d'une cinquantaine de fois. Ces changements perpétuels ne dépendent pas toujours de son humeur: les conditions financières de ses parents, le tremblement de terre ou la guerre l'ont forcé à déménager. Mais, pour la plupart des cas, la motivation vient de lui: Tanizaki Jun'ichirō était littéralement possédé par le «Démon du déménagement»!

La vie de Tanizaki est souvent présentée de façon trop schématique sous l'angle géographique. Enfant du vieux quartier d'Edo, il ne supporte pas l'urbanisation anarchique de Tōkyō qui déchiquette de façon grossière le tissu vital de la vie communautaire. Homme excentrique, il s'installe alors dans les quartiers les plus occidentalisés de Yokohama, espérant mener une vie aussi moderne que possible. Nous découvrons alors Tanizaki épris du style de vie à l'occidentale. Mais le grand tremblement de terre détruit cet environnement en 1923. Profondément déçu par la reconstruction en désordre de ces villes, il se réfugie dans la région de l'Ouest du Japon et choisit de vivre dans ce climat qui lui convient mieux. C'est la naissance de Tanizaki, grand admirateur de la tradition nationale.

Certes, ces étapes marquent la vie de l'écrivain. Mais, ce qui m'intéresse davantage, c'est son désir insatiable de chercher un espace idéal, désir qui n'a jamais été définitivement satisfait, ni dans le Kantō (la région de Tōkyō-Yokohama-Atami), ni dans le Kansai (la région de Kyōto-Ōsaka-Kōbe). Il est dès lors évident qu'un écrivain de cette nature met en scène ses personnages avec une attention singulière en tenant compte des relations très étroites qui se créent entre eux et l'environnement.

En second lieu, souvenons-nous que Tanizaki n'a jamais vécu dans un pays d'Occident, à la différence de ses prédécesseurs comme Mori Ōgai, Natsume Sōseki, Nagai Kafū ou de ses contemporains et amis comme Osanai Kaoru ou Watsuji Tetsurō. Pour la plupart des intellectuels japonais de l'époque, l'importance de connaître directement la civilisation occidentale n'était pas à prouver: Watsuji Tetsurō, par exemple, n'aurait jamais écrit son œuvre majeure *Fūdo* (*Le Climat*), s'il n'avait pas séjourné sur le sol d'Occident. Or, Tanizaki n'a eu que des occasions bien limitées pour se mettre en contact avec la vie occidentale. Il a certes fréquenté dans son enfance un cours privé où enseignaient quelques Occidentales. Mais c'est surtout pendant qu'il a vécu dans certains quartiers de Yokohama qu'il a connu quelques Occidentaux. Sa connaissance de l'Occident se fondait principalement sur la lecture et sur le cinéma. Comme nous verrons plus loin, cette absence de l'expérience de vie en Europe influence inévitablement sa vision du monde.

En troisième lieu, il faut retenir le caractère exclusif de la passion chez Tanizaki. N'a-t-il pas déclaré dans son *Tōkyō o omou* (*Mes souvenirs de Tōkyō*) qu'il était par nature indifférent à la politique et qu'il ne pouvait s'intéresser qu'aux problèmes de la vie matérielle (habillement, nourriture et logement), aux critères de la beauté féminine, ou à l'évolution des loisirs? Le sens du terme «politique» comprend non seulement les idéologies politiques, mais plus largement les opinions politiques et sociales ou toutes démarches de pensée fondées sur le raisonnement intellectuel. Tanizaki attache de l'importance au corps et appréhende une civilisation à travers ses sens. C'est une prise de position bien restrictive. Mais c'est cette détermination qui lui garantit une certaine qualité dans sa vision de la civilisation occidentale.

Rappelons également deux principes de fond qui caractérisent l'œuvre de Tanizaki. Le premier concerne le concept du vrai et du faux dans la littérature. Au cours de la célèbre polémique contre Akutagawa Ryūnosuke en 1927, Tanizaki déclare que seul un discours fictif l'intéresse. Ce refus de la représentation réaliste des faits véridiques ne concerne pas seulement la construction ou l'intrigue romanesques. Il s'applique également aux «champs» ou à l'aménagement spacial d'une œuvre de fiction. L'écrivain cite en effet très fréquemment dans ses œuvres de fiction les noms de lieu réels: Asakusa, Ginza, Yokohama, Honmoku, Yoshino, Minase, etc. Mais il faut savoir que ces noms propres s'écartent souvent du cadre de la réalité et deviennent vite sous la plume de Tanizaki un lieu appartenant au monde du «mensonge», un décor scénique d'un «opéra fabuleux».

Le deuxième principe est étroitement lié au premier: je le définirai comme «une vitalité infiniment proche du nihilisme». Cette idée se trouve exprimée admirablement dans l'*Inei raisan* (*Eloge de l'ombre*) par exemple, lorsque l'auteur souligne, tout en s'appuyant sur un ancien poème zen, que le beau n'existe pas en tant que substance, mais qu'il se crée grâce à certain esprit qui sait poétiser. Par rapport à Natsume Sōseki, qui critique la vanité des humains en citant le même poème dans son *Wagahai wa neko de aru* (*Je suis un chat*), Tanizaki s'affirme comme un esthète qui arrive à savourer le beau tout en sachant qu'il s'agit là d'une production fallacieuse, née d'un certain arrangement fictif d'éléments réels (Tanizaki 1997:1499–1500).

Ces traits fondamentaux qui caractérisent l'homme et l'œuvre de Tanizaki Jun'ichirō se constatent dans les trois récits que nous allons analyser: *Ave Maria*, *Nikkai* (*Amas de chair*) et *Chijin no ai* (*Un amour insensé*). Ces

ouvrages ont comme cadre commun la vie urbaine menée à Tōkyō et à Yokohama dans une atmosphère «occidentale». Toutes les trois ont comme thème l'adoration de l'Occident, tout en le traitant sous un angle différent: *Ave Maria* sous la lumière sacrée, *Nikkai* au niveau de la chair plus matérielle et enfin, *Chijin no ai* sur le registre de la sublimation de la chair qui s'élèverait à la hauteur de la «sainteté».

Ave Maria s'ouvre sur un paragraphe bien significatif.

> «Ma chère Sayuriko, ou, si ça te déplaît, Chère Sayuriko de mon passé. J'ai commis une grosse indélicatesse l'autre jour. Tu peux être en colère contre moi. — «Quel chien gâteux de venir renifler sur mes pas encore et toujours!» — diras-tu devant tes copines très joyeuses, toutes bien émancipées. Je te vois d'ici faire la grimace et cracher sans scrupule sur mon nom dans un coin de loge ... ou au coin des coulisses plus animées que l'avenue centrale d'Asakusa ou de Ginza. Vous formez dans ce coin bien éclairé une troupe fantastiquement bariolée comme si un tram décoré de fleurs venait de s'y arrēter.» (Tanizaki 1973:505)

En quelques lignes, Tanizaki indique les références topologiques qui intéressent le narrateur: Asakusa et Ginza. Nous savons que ces deux localités constituaient deux pôles d'attraction et représentaient deux aspects différents de la vie sociale à Tōkyō. Il faut savoir seulement que ce qui est important chez Tanizaki n'est pas la représentation réaliste de ces quartiers, mais la mise en scène d'un drame qui se joue sur le plan du désir et de la passion. C'est la raison pour laquelle le narrateur accorde ici une importance singulière aux coulisses du théâtre, ce lieu de rencontre entre le réel et l'imaginaire.

Cependant, le narrateur se trouve exclu de cet espace désiré. Il habite dans un quartier de Yokohama où séjournent bien des étrangers. Il vit lui-même dans une maison de style occidental. Mais, ce logement ne représente nullement la civilisation occidentale, matériellement riche et spirituellement puissante. L'auteur souligne bien l'état de délabrement de cet espace. Les personnages que le narrateur côtoie, se révèlent eux aussi d'une moralité chancelante.

L'appartement qu'il loue par la suite, est dans un état encore plus étrange. Entouré par une horde d'étrangers marginaux, le narrateur mène selon lui une vie «parfaitement à l'occidentale». Mais, l'Occident que nous trouvons ici est à l'opposé de cette force «civilisatrice» qui ne cessait de défigurer certains quartiers traditionnels et de détruire le tissu vital de la vie communautaire au Japon. Loin de ces façades à l'occidentale que représentent

les bureaux administratifs, les banques, les casernes, les gares, les écoles, les entreprises, ces Occidentaux sont mis à nu dans une insalubrité extrême; et pourtant, ils continuent à vivre en tant qu'êtres humains. Bref, Tanizaki nous présente l'antipode de l'image resplendissante de la civilisation occidentale que le Japon moderniste prenait pour un modèle à suivre.

Le narrateur qui vit entre quatre murs totalement nus, se trouve au fond de la solitude et par ce fait même arrive à éprouver un certain sentiment de salut. La peau blanche d'un jeune voisin dévoré par des punaises, cet amas de chair marqué par des signes d'une extrême misère, ou le pied infirme de sa grande sœur boiteuse, c'est à travers les contacts sensoriels avec ces Occidentaux pitoyables que le narrateur atteint, paradoxalement, l'idéal du beau auquel son âme ne cesse d'aspirer, c'est-à-dire cette «blancheur immaculée» d'Ave Maria. De plus, le narrateur remonte ses souvenirs jusqu'à sa naissance dans un espace sombre d'une maison traditionnelle qui se trouvait au fond d'une ruelle à Kanda-nishiki-chō et y retrouve la source même de cette blancheur.

Ainsi, l'espace purement occidental où se déroule cette histoire, se transforme, malgré la description très réaliste et concrète des objets et des mœurs exotiques, en un champs «abstrait» qui se situe au-delà du clivage Japon/Occident, et un lien peut s'établir entre ce cadre singulier et l'image première qui se découvre dans le for intérieur de Tanizaki, comme une source originelle.

Le narrateur qui a été exclu de l'espace mi-fictif, mi-réel du théâtre vit dans un quartier pour étrangers à Yokohama. Nous constatons que finalement ces lieux où se groupent différents genres d'Occidentaux constituent une sorte de scène de théâtre et permettent à l'écrivain d'exprimer ses vérités au moyen de mensonges.

Le long roman *Nikkai* commence par une scène quasi cinématographique: l'auteur évoque encore une fois un quartier de Yokohama fréquenté par des Occidentaux et nous introduit en quelques pages dans l'atmosphère de l'avenue principale, qui donne le ton général à ce roman.

> Nombre de boutiques pour ces Occidentaux qui aiment se promener, se succèdent les unes après les autres: fleuriste, tailleur, modiste, marchand de meubles occidentaux, boulangerie, café, antiquaires.... Mais la plupart de ces magasins sont construits de façon sommaire — aménageant par exemple leurs vitrines à la façade d'un entrepôt bien vieillot. Elles sont incomparablement plus modestes que les magasins splendides du quartier de Ginza. Elles ressemblent plutôt aux anciennes maisons

> commerçantes de Horidome ou de Tenma-chō. Cependant, les marchandises exposées dans les vitrines, – des fleurs, des gâteaux ou des tissus, par exemple – ont des couleurs bien voyantes et donnent sur le fond sombre et calme de l'ensemble une touche de couleurs qui frappe l'œil. L'atmosphère du quartier est donc tout à fait différente de celle de Horidome ou de Tenma-chō. Ceci dit, une telle rue ne doit pas exister dans les pays d'Occident. Il ne peut exister qu'à Yokohama au Japon. (Tanizaki 1973:4)

Nous pouvons lire ce passage comme un discours comparatiste sur la rencontre des civilisations japonaise et occidentale. Ginza, Tenma-chō ou Yokohama peuvent être considérés comme les points de repère géo-historiques qui révéleraient une situation historique réelle du Japon. Mais ce qui est plus important, c'est la fonction de ce lieu sur le plan romanesque; car au niveau de la fiction, cette rue joue un rôle symbolique. Elle correspond exactement à ce qui va se passer sur le plan de l'intrigue par la suite. Cet alliance de fond indigène et d'apport étranger que l'auteur constate du point de vue architectural annonce déjà le comportement du héros qui est marié avec une Japonaise et épris d'une métisse qui a une physionomie très occidentale.

En effet, le passage qui suit s'écarte visiblement de la description réaliste d'une rue. Sous la plume déliée de Tanizaki ce lieu devient comme un animal vivant et s'adresse à tous les sens du lecteur. L'arrivée progressive du printemps dans cette avenue commerçante est évoquée en parfaite harmonie avec l'évolution vestimentaire des femmes, qui portent au début des fourrures et qui se découvrent à la fin sous une étoffe quasi transparente. Encore une fois, Tanizaki crée un espace de «mensonge» comme cadre de son. La suite de l'histoire se déroulera d'ailleurs dans un studio de cinéma, où se succéderont des décors totalement artificiels. Nous y assistons à un drame d'amour entre une actrice qui joue le rôle de la sirène et le réalisateur.

En dosant des éléments de la réalité et des faits imaginaires, Tanizaki échafaude une œuvre fort artificielle. Et pourtant le drame qui se produit dans un cadre en carton touche le problème existentiel le plus aigu. Telle est la relation dynamique que nous constatons dans certaines œuvres de Tanizaki entre les personnages et l'espace dans lequel ils vivent. Pour le cas de *Nikkai,* œuvre indiscutablement secondaire, l'intention de l'auteur se montre de façon trop évidente sinon presque grossière. Tanizaki avait certainement besoin de prendre une distance assez grande pour arriver à traiter à un niveau littéraire plus élevé ses propres problèmes conjugales et sentimentales.

C'est *Un amour insensé* qui est le mieux réussi du point de vue de l'économie des moyens scéniques; ici, tous les petits détails participent avec une efficacité remarquable à la construction d'un réseau très dense de significations.

L'œuvre a été analysée à maintes reprises. Plusieurs spécialistes dont Komori Yōichi, l'ont examinée du point de vue de la corrélation entre la ville et les œuvres littéraires. Pour dire vrai, est-il utile de lire les œuvres de Tanizaki en les reliant étroitement comme faits historiques ou géographiques? Car, nous l'avons déjà vu, le romancier transforme les faits réels et les utilise afin de construire son univers chimérique. Il n'est pas tout à fait sûr que ramener des chimères littéraires sur la Terre puisse contribuer à enrichir la compréhension d'une œuvre.

Je me propose donc ici d'examiner quelques petits détails concernant l'habitat et d'en dégager la signification.

La première maison que le couple loue à Ōmori est désignée par le narrateur comme une des *bunka jūtaku.* Le terme appliqué à un type de logement moderne ne saurait être traduit littéralement, mais il est intéressant de savoir le sens de ce mot composé. Le premier, *bunka*, signifie l'acte de civiliser le peuple sans recourir à la force armée, d'où le sens plus courant de «la culture». Il s'agit donc d'une maison civilisée ou culturelle! Deux éléments matériels nous intéressent ici: les clés et les murs. Car, si la civilisation moderne apporte une individualité, une indépendance à chaque personne, cela doit se traduire concrètement sur le plan architectural.

En effet, les clés jouent un rôle important dans cette maison où se déroule «un opéra fabuleux» sur le thème de la transformation radicale d'une jeune fille en une dominatrice endiablée. Parmi les multiples fonctions d'une clé, fermer (et ouvrir) une maison, un coffre-fort, une chambre ou un journal intime..., l'auteur souligne ici la fonction de fermer et d'ouvrir la maison. A chaque occasion, il n'oublie pas de le signaler. J'en citerai seulement deux exemples qui paraissent anodins à la première lecture, mais dont le message se révélera plus tard de façon claire.

> Quand, l'été venu, j'utilisai mes deux semaines de congé pour retourner, comme tous les ans, dans ma famille, en laissant Naomi chez elle, à Asakusa, *après avoir fermé à clé notre maison d'Ōmori*, une fois en province, ces deux semaines me parurent insupportables de monotonie et de solitude. (Tanizaki 1997:614. Italiques de l'auteur de l'article)

Et, plus loin: «La porte du vestibule était fermée; *je l'ouvris avec ma propre clé et*, une fois dans l'atelier, tournai le commutateur.» (Op. cit.:706)

Ainsi, le narrateur explicite de façon tout à fait intentionnée que cette cage doit rester fermée face au monde extérieur, face à la société. Il est compréhensible qu'un homme entretenant une jeune fille qui a treize ans de moins que lui, essaie de l'enfermer dans son domaine. Mais, l'auteur insiste à chaque occasion la présence de cet outil d'isolation; la violation de cette règle coïncidera avec l'émancipation de l'héroïne. La scène suivante en donne une démonstration frappante.

> «Ayant pris ce jour-là un train plus tard que d'habitude, c'est vers dix heures que j'arrivai devant la maison d'Ōmori. Je franchis le porche, tournai la clé dans la serrure, traversai l'atelier et montai à la mansarde pour fouiller la chambre.» [Le narrateur y découvre à sa surprise Hamada et l'interroge.] – «Cette maison était fermée à clé. Par où êtes-vous entré?» – «Par la porte de derrière...» – «Mais la porte de derrière aussi devait être fermée à clé?...» – «Oui, mais j'en ai la...» – Il parlait si bas que je l'entendais à peine. «La clé? Comment ça?» – «Mlle Naomi m'en avait donné une...» (Op. cit.:730–731)

Une telle insistance frôle le ridicule. Mais Tanizaki souligne de plus en plus l'importance de la clé, au fur et à mesure que Naomi prend la liberté par rapport à son premier protecteur et amant. Jōji aurait bien aimé fermer à clé le corps et l'âme de sa jeune femme, mais elle se libère en faisant fabriquer autant de clés qu'elle veut pour les distribuer à ses amants (op. cit.:782–783, 786).

Ainsi, leur maison n'est plus fermée au monde extérieur et c'est justement à ce moment-là que Naomi commence à fermer la porte de sa chambre au nez de son mari. Elle lui refuse maintenant tout contact physique et s'enferme en narguant son pauvre aspirant (op. cit.:798–799).

Mais, on ne peut pas totalement s'isoler dans cette maison moderne (maison civilisée), car, il n'y a pas de cloison qui mérite d'être appelé «mur». L'auteur souligne dès le début du roman la minceur de la paroi qui sépare leurs chambres. L'effet idyllique que provoque la conversation à travers la cloison symbolique entre deux amants se transforme en un cauchemar lorsque Jōji, exclu de la chambre de sa femme, doit entendre tous les bruits qui se produisent de l'autre coté du mince mur.

Par rapport à cette première maison, le deuxième pavillon qu'ils occupent à Yokohama leur offre un espace d'une autre qualité. Cette maison apparaît dans le dernier chapitre de ce long roman et n'attire pas beaucoup l'at-

tention des lecteurs, mais elle correspond exactement à l'état de la nouvelle relation qui s'est créée entre le narrateur et Naomi. Séparées par la salle de bains et le cabinet de toilette, leurs chambres sont maintenant parfaitement indépendantes; Jōji doit frapper à la porte pour entrer dans la chambre de sa femme et, si elle ne répond pas, il est obligé de renoncer à son intention. De plus, cette maison a des murs solides et épais, même à l'intérieur. Ce bâtiment, qu'ils ont acheté avec les meubles, est une vraie maison occidentale; elle appartenait avant à une famille suisse! La disposition spaciale de cette demeure reflète parfaitement la philosophie de Naomi: «La chambre-boudoir d'une femme est un lieu sacré; même un mari n'a pas à y pénétrer sans permission comme un intrus.» (Op.cit.:808)

Signalons également que c'est dans ce dernier chapitre que le nom du narrateur se transforme de «Jōji» à la japonaise en «George» à l'occidentale. Ici, la boucle est bouclée: le narrateur qui, au début du roman, aimait écrire le prénom de sa jeune maîtresse en *katakana* (à savoir en l'occidentalisant) voit son propre nom se métamorphoser en *katakana*. Si nous accordons une attention suffisante à ces changements (maison et nom), nous pouvons prévoir une ouverture sur un nouveau récit d'une véritable relation entre deux êtres indépendants et qui se trouvent liés par un sentiment authentique.

Comme Watsuji Tetsurō, son ami de longue date, Tanizaki Jun'ichirō était parfaitement conscient de la corrélation entre chaque être humain et son environnement. Ainsi, bien des éléments de la vie urbaine des années 1920 au Japon se trouvent intégrés avec bonheur dans certaines de ses œuvres de l'époque et, inversement, quelques figures fortes nées sous la plume du romancier, comme Naomi et même Jōji, ont sans aucun doute agi sur l'évolution de la manière d'être de ses contemporains.

Bibliographie

KOMORI Yōichi (1990). «Toshi no naka no shintai, shintai no naka no toshi» (Le corps dans la ville, la ville dans le corps), dans *Nihon bungaku kenkyū shiryō, shinshū 18. Tanizaki Jun'ichirō, monogatari no hōhō.* Tōkyō: Yūseidō, pp. 41–71.

TANIZAKI Jun'ichirō (1973). *Tanizaki zenshū* (Les Œuvres complètes de Tanizaki Jun'ichirō). Tōkyō: Chūō kōron sha, tome 8.

— (1997). *Œuvres* I. Paris: Ed. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).