



LA CHASSE DANS SANSO DAYU (1915) ET L'OISEAU BLEU DE MAURICE MAETERLINCK

The Hunt in Sansho Dayu (1915) and L'Oiseau bleu by Maurice Maeterlinck

LOURDES DE LOS ÁNGELES TERRÓN BARBOSA
Universidad de Valladolid, España

KEYWORDS

Japan
Maeterlinck
19th century
Symbolisme
Mori Rintarô
Travel
Belgium

ABSTRACT

The origins of the legend of Anju and Zushio, children cruelly torn from their mother and sold to Sansho, are lost in the Middle Ages, but it was "Ôgai" Mori Rintarô who gave it literary status when he published the historical tale Sansho dayu in 1915. The analysis details the important symbolic role played by birds in freedom and the hunting of birds. The bird, symbol of freedom and autonomy. In parallel, an antagonism, the hunting of birds. Death and the bird complement a bipolarity of symbolic content present throughout the work.

PALABRAS CLAVE

XIXème siècle
Mori Rintarô
Maeterlinck
Symbolisme
Japon
Voyage
Belgique

RESUMEN

Les origines de la légende d'Anju et Zushio, enfants cruellement arrachés à leur mère et vendus à Sansho, se perdent dans le Moyen Âge, mais c'est "Ôgai" Mori Rintarô qui lui a donné un statut littéraire en publiant le récit historique Sansho dayu en 1915. L'analyse détaille le rôle symbolique important joué par les oiseaux: l'oiseau, symbole de liberté et d'autonomie et en parallèle, un antagonisme, la chasse aux oiseaux. L'oiseau et la mort complètent une bipolarité du contenu symbolique présent tout au long de l'œuvre.

Recibido: 04/ 09 / 2022

Aceptado: 16/ 11 / 2022

1. Introduction: dans la nuit du moyen âge. La légende d'Anju et Zushiô

Il est des oeuvres si célèbres qu'on ne prend pas toujours la peine de les lire ou qu'on leur jette un regard condescendant. Tous les Japonais connaissent la légende d'Anju et Zushiô, arrachés à leur mère et vendus au cruel intendant Sanshô. Leur histoire a été popularisée en Occident grâce au film de Mizoguchi Kenji. Si les origines de cette légende se perdent dans la nuit du Moyen Âge, et si le motif en fut cent fois repris par toute une tradition de littérature orale, c'est bien "Ôgai" Mori Rintarô qui lui donna statut littéraire en publiant, au début de 1915, un récit historique intitulé *Sanshô dayû*.

Une des scènes les plus connues du récit est la dernière, quand Zushiô échappé, puis rétabli dans ses droits, reconnaît sa mère dans la personne d'une femme aveugle de l'île de Sado occupée à chasser les oiseaux venus picorer des graines de millet. Elle chante ces paroles célèbres:

Anju koishi ya, hô yare ho.

Zushiô koishi ya, hô yare ho.

Tori mo shô aru mono nareba,

Totô nigeyo, owazu tomo.

(Ôgai, 1971-1975, XV:687).¹

Tu me manques, mon Anju!

Mon Zushiô, tu me manques!.

Vous êtes des êtres vivants, petits oiseaux,

Fuyez donc vite, moi, je ne vous veux aucun mal.

(Lozerand, 1994, XV: 687)².

A-t-on bien réfléchi à la situation? La mère des enfants a été chargée de chasser les oiseaux, de les éloigner. La scène était d'ailleurs décrite quelques colonnes auparavant:

Boro wo kita onna ga (...) te ni nagai sao wo motte, suzume no kite tsuibamu no wo otte iru

(Ôgai, 1971-75, XV: 686).

Une femme vêtue de haillons, une longue perche à la main, empêchait les moineaux de venir picorer. (Lozerand, 1994, XV: 686).

2. Une hypothèse et un objectif devenus métaphores : le chant des oiseaux

C'est le chant qui révèle le sens authentique de son comportement. Loin d'obéir, feignant seulement d'obéir, la mère se refuse à chasser véritablement les oiseaux. Elle les incite en réalité à s'enfuir, et cet encouragement à la fuite ne peut pas ne pas s'adresser aussi à ses enfants³, qu'elle imagine alors prisonniers.

La critique japonaise n'y a guère prêté attention, mais le motifs des oiseaux, celui, plus précisément, de la chasse aux oiseaux, rythme et ponctue le récit entier.

Soit la scène où les enfants sont séparés de leur mère:

Kodomo wa tada "Okâsama, okâsama" to yobu bakari dearu. Fune to fune to wa shidai ni tôtekaru. Ushiro ni wa e wo matsu hina no yô ni, futari no kodomo ga hiraita kuchi ga mieta ite, mô koe wa kikoena. (Ôgai, 1971-75, XV: 663).

Ils ne savaient que crier: Maman, maman! Les deux bateaux s'éloignèrent peu à peu l'un de l'autre. En arrière on voyait les deux enfants ouvrir grande leur bouche comme des oisillons qui attendent leur repas, mais leurs voix n'étaient plus perceptibles.

1 Les références (volumen, puis page) sont faites à Ôgai zenshû. (1915). *Oeuvres complètes d'Ôgai*, 38 vol., Tokyo, Iwanami shoten, 1971-1975.

2 Toutes les traductions du japonais vers le français qui apparaissent dans cet article ont été réalisées par Emmanuel Lozerand et sont tirées de la version bilingue de son ouvrage (1862-1922). *Les tourments du nom-Essai sur les signatures d'Ôgai Mori Rintarô*, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1994.

3 Le sens de la chanson est peut-être plus complexe encore puisque, par jeu de mots (*kake-kotoba*), on peut entendre dans le mot verbal "ou" le sens de "oikakeru" soit ici: "On ne nous poursuivra pas".

Soit encore la description de Saburô, le méchant:

Saburô wa netori wo toru koto ga suki de yashiki no uchi no

Kodachi kodachi wo, te ni yumiya wo motte mimawaru, no de aru. (Ôgai, 1971-75, XV: 670).

Saburô aimait attraper les oiseaux au nid et il faisait le tour de tous les bosquets de la propriété, arc et flèches à la main. (Lozerand, 1994, XV:670).

Soit enfin le rêve de fuite des enfants captifs:

Konaida mo otôto to issho ni, tori ni natte tonde yukô to môshita koto mo gozaimasu (Ôgai, 1971-75, XV:670-671).

Ces derniers temps avec mon frère il nous est arrivé de dire que nous allions nous envoler, comme des oiseaux. (Lozerand, 1994, XV:670-671).

L'image finale de Sanshō dayū a donc été très soigneusement préparée par trois éléments brefs disséminés au fil de la narration. Oisillons d'abord, puis, exposés à un chasseur cruel, les enfants rêvent de s'envoler hors de leur prison. Leur mère le sent, leur mère le sait. Son chant paradoxal et douloureux n'est donc pas gratuit. La scène finale n'est donc pas pittoresque. Elle vient couronner le développement d'un motif qui irradie le récit en profondeur.

Des oiseaux à vrai dire, il en vole à foison à travers l'oeuvre entière de Mori Rintarō, sans qu'on s'en soit beaucoup avisé: mouettes et hérons du *Journal d'Allemagne*, (Doitsu nikki), pigeons et perroquet du *Messenger* (Fumi-Zukai), cygne et canards de "La Rivière Ikuta" (Ikuta-gawa), "magnifique oiseau aux ailes bleues" (*utsukushii, aoi tsubasa no tori*) (Ôgai, 1971-75, VIII: 207) de "Chimères" (*Môzô*), bengalis et oie sauvage de "L'Oie sauvage" (*Gan*), faucons du "Clan Abe" (*Abe ichizoku*), mais aussi corbeaux, volailles, moineaux, grues ou hirondelles, au gré des textes.

3. La symbologie aérienne comme méthode d'analyse

Ce n'est pas ici le lieu d'inventorier ni de décrire précisément ces apparitions ailées récurrentes. On se contentera de quelques hypothèses sur leur symbolisme.

L'oiseau chez Mori Rintarō-mis à part sans doute le corbeau-est symbole de liberté et autonomie. Sans entrer en détail dans l'explication des sens multiples du nom lettré "Ôgai" -composé, rappelons-le, de deux caractères qui signifient respectivement "mouette" et "dehors"-, il est sans doute utile de s'arrêter sur un poème, Kamome, écrit en 1906:

KAMOME

Toraemu to, chichi yo, na ga

Omou toki kamome-ra ga

Kome ya. Yo-no-saga shiranu

Chigo, ware to koso akanu

Asobisu to, murete kome.

Mono ozuru, tori kamome

(Ôgai, 1971-75, XIX: 476).

C'est là un texte qui défie les lois de la poésie japonaise puisque, si on y prête attention, il s'agit d'un sizain de décasyllabes rimés. Ce tour de force décourage le traducteur qui se contentera ici d'essayer de suivre l'ordre des segments:

LES MOUETTES

En attraper une! Voilà, papa, ce que tu

Pensais quand des mouettes

Je souhaitais la venue. Ces enfants

Ignorantes du monde, pour jouer avec moi, sans se lasser,

Je voulais qu'elles viennent, nombreuses!

(Lozerand, 1994, XIX: 476).

Ce poème de style nouveau démarque précisément une anecdote taoïste tirée du *Liezi* (Resshi)⁴:

Il était un homme de la mer qui aimait les mouettes. Chaque matin, il partait sur les flots à leur suite, jouer avec elles. Et les mouettes venaient par centaines, et plus encore. Son père lui dit: "J'ai appris que les mouettes te suivent toutes en jouant. Va donc m'en attraper. Je voudrais m'amuser avec". Et le lendemain quand l'homme partit sur la mer, les mouettes dansaient dans les airs, mais nulle ne descendit. C'est pourquoi il est dit que les meilleures paroles sont loin des paroles, les meilleures actions loin de l'action. Bien peu profonde est la sagesse des hommes, si on la restreint à ce qui est connu. (Lie Tseu. Traduit par Lafitte, 1997, XI: 95).

L'épisode met en valeur le libre jeu idéal des mouettes et le "vouloir-saisir" des hommes. Il oppose la sagesse des oiseaux aux limites de la parole et de l'action humaines. Dans son poème Mori Rintarô laisse entendre une note plus personnelle, une sorte d'adresse au père, comme un reproche. Le pesant désir paternel, la logique de l'intérêt, viennent briser le lien secret qui unissait les mouettes à l'enfant.

La mouette libre et indépendante se retrouve chez les poètes des Tang, puis des Song⁵. L'image plus précise de la "vague aux mouettes" y désigne par excellence un lieu de retraite et de solitude où on vit en conformité avec soi-même, loin de la presse et du divertissement, comme les mouettes sur leur vague. On retrouve un éloquent écho de ce motif dans un passage du récit de Mori Hyaku monogatari (*Le Jeu des cents récits*). La scène se passe sur la Sumida:

Sashite kuru shio ni yodomu mizu no omote ni, wara yara, kanna-kuzu yara, kasa no hone yara, o-maru no kowareta no yara ga uite ite, sono aida ni nanigoto ni mo tonchaku senu to iu fû wo shite, kamome ga nami ni yurarete ita. (Ôgai, 1971-75, IX:134).

Sur la Surface de l'eau stagnante où venait échouer la marée, flottaient de la paille, des copeaux, des baleines de parapluie, des urinoirs brisés, et au beau milieu de tout cela, comme indifférentes, des mouettes se laissaient bercer par les vagues. (Lozerand, 1994, IX: 134).

La mouette, et d'autres oiseaux par extension, aquatiques ou amis des eaux, symbolisent cette liberté indifférente aux agitations humaines. Cependant, l'anecdote du *Liezi* et le poème de Mori Rintarô en faisaient foi, les hommes n'entendent pas laisser les oiseaux tranquilles.

Le second versant du symbolisme des oiseaux chez Mori Rintarô est bien celui de la chasse aux oiseaux. Manie, folie, besoin, désir, goût, ambition, destin? Les héros des oeuvres de Mori sont souvent ennemis des oiseaux. La fin de *Gan* (L'Oie sauvage) est bien connue. Mieux vaut donc s'arrêter sur un passage homologue d'une oeuvre un petit antérieure. Dans *Sahashi Jingorô*, Nobuyasu, fils d'Ieyasu, rentre d'un temple où il était allé prier:

C'était le début du printemps quand l'eau commence à se réchauffer. C'est alors que très loin de l'autre côté d'un vaste marais ils virent un héron. Il semblait avoir été jeté comme un morceau de coton sur cette terre noirâtre où serpentait un mince filet d'eau aux reflets argentés. Soudain un page demanda si on serait capable de le tuer, et tout le monde admit qu'à l'évidence cela était impossible. Jingorô avait d'abord écouté en silence, mais après avoir entendu l'assemblée conclure par la négativité, il murmura comme pour lui-même: "Impossible? Pas si sûr". Or ces paroles tombèrent dans l'oreille d'un page nommé Hachiya qui lui dit: "Eh toi, puisque tu es le seul de ton avis, tire donc!". "Je ne demande que cela certes, mais qu'est-ce que nous parions?" répliqua Jingorô, à qui Hachiya répondit: "Quoi que ce soit que nous ayons maintenant sur nous". "D'accord, dans ce cas je vais essayer", et Jingorô s'avança devant Nobuyasu pour lui demander son accord. Intéressé, ce dernier prit son fusil qu'il avait confié à un homme de pied et il le tendit à Jingorô.

Est-ce que je l'aurai ou non? On verra bien! Si j'échoue, ne riez pas!" demanda Jingorô, et sans hésiter le moins du monde, il tira. Tout le monde retenait son souffle et regardait le héron qui sembla déplier ses ailes et prendre son vol, mais il demeura figé sur la terre noirâtre, comme un morceau de coton blanc. (Lozerand, 1994, XI: 512-513)

4 Il s'agit d'une des trois œuvres fondamentales du taoïsme philosophique, avec les œuvres plus connues de Lao-Tse et de Zhuangzi. Il est attribué à Lie Tseu (Lie Zi), qui est considéré comme un personnage légendaire. Le texte a été inscrit à la librairie impériale sous le nom de *Traité du vide parfait*. Il est généralement considéré comme le plus pratique des principaux ouvrages taoïstes, par opposition au *Dàodé jīng*, plus philosophique, ou au *Livre de Zhuangzi*, plus poétique. Traduit par Lafitte, Jean, tr. (1997). *Traité du vide parfait*. Paris: Albin Michel. ISBN 2-226-09426-1 (in French). Chapitre XI: 95.

5 Chez Lu You ou Mao Xu par exemple.

Jingorô a tué le héron comme Okada, dans *Gan*, l'oie sauvage. Les deux scènes se ressemblent étrangement. Les deux héros sont défiés par un tiers, ils tuent sans raison véritable, sans nécessité, des oiseaux paisibles. Le paysage mêle chaque fois l'eau et la terre, le noir et le blanc. Dans les deux récits enfin, pourtant fort différents, la mort de l'oiseau entraîne un basculement du sort des héros. Dans *Gan*, la mort de l'oie sauvage provoque et symbolise la fin des espoirs d'O-Tama; dans Sahashi Jingorô, le meurtre du héron entraîne et préfigure les deux assassinats que le personnage éponyme va être contraint d'accomplir. C'est par cette irresistible pulsion, par ce jeu stupide qui entraîne à tuer des oiseaux, que se manifeste le destin.

4. Une double polarité avec influence de Maurice Maeterlinck: le libre jeu des êtres volants et la chasse aux oiseaux.

Pour analyser complètement cette polarité essentielle du symbolisme des oiseaux chez Mori Rintarô-libre jeu des êtres volants et chasse aux oiseaux-, il faudrait étendre l'analyse à l'ensemble des oeuvres, préciser le motif et ses variantes. Il est également utile toutefois de déterminer ses origines. Celles-ci se situent d'abord-on l'a vu- dans la tradition philosophique et poétique chinoise; elles relèvent aussi de la tradition japonaise classique puisque Mori Rintarô a écrit une pièce de théâtre, Ikuta-gawa, qui reprend un sujet déjà présent dans le *Man-yô-shû* avant d'être repris dans le *Yamato monogatari*: il s'agit de l'histoire de la jeune fille aux deux prétendants, qui essaient de se départager par une chasse à l'oiseau, mais ne parviennent qu'à transpercer ensemble de leur flèche respective la tête et la queue d'un grand oiseau blanc. Dans l'univers de Mori Rintarô ces sources extrême-orientales sont réactivées par des images venues d'Occident. Il faudrait parler des oiseaux d'Ibsen⁶ ou de Strindberg⁷, mais je me limiterai ici à *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck (1909).

Cette féerie dramatique écrite en 1908 fut traduite en japonais par wakatsuki Shiran en décembre 1913 sous le titre *Aoi tori*. Dès janvier 1911, Mori Rintarô avait noté le grand succès remporté par la pièce sur les scènes d'Europe. Il en citait alors des extraits, en français dans le texte, dans *Seinen (un jeune homme)*. *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck est une allégorie sans ambiguïté. Tytyl et Myty, les deux petits héros, partent à la recherche des secrets de la nature, symbolisés par l'oiseau bleu qu'ils veulent mettre en cage. L'oeuvre critique ouvertement le scientisme et les théories générales réductrices, accusés de désenchanter le monde. En 1911, sous le titre explicite de *Môzô (Chimères)*, Mori met en scène un héros narrateur qui porte un regard désabusé sur les systèmes philosophiques de l'Occident moderne. Lors d'une escale à Ceylan ce personnage achète et met en cage un "magnifique oiseau aux ailes bleues". Un marin français lui dit: "Il ne vivra pas!" (*Iru-un-wiura-pâ*, VIII:207), et l'oiseau de mourir quelques jours plus tard.

Mori n'est pas un disciple de Maeterlinck. On trouverait difficilement chez lui les élans spiritualistes du symboliste belge, o usa défiance simpliste à l'égard du progrès. Malgré tout, dans la référence au Liezi comme dans la fascination pour *L'Oiseau bleu*, Mori Rintarô manifeste une sensibilité douloureuse à l'égard de tout vouloir-saisir excessif et irréflecti. Si le savant connaît la valeur des modèles théoriques qui permettent de penser la diversité du réel, il en mesure les limites d'une manière très pascalienne. Un sentiment aigu de la complexité et de la confusion du monde contemporain amène Mori Rintarô à se méfier des rationalisations trop hâtives. Lui qui rêve les oiseaux libres, il les sait trop souvent en cage, ou pire encore, cibles de flèches mortelles.

Il faut prendre garde de céder au plaisir des clés symboliques. A trop vouloir mettre de l'ordre parmi les oiseaux de Mori, on risquerait de les enfermer dans une volière. Un autre oiseau cher à l'écrivain, le sansonnet (*mukudori*), invite à une analyse de son écriture symbolique elle-même.

Pour les enfants d'Edo, qui se disaient "moineaux" (*suzume*), les naïfs campagnards fraîchement arrivés dans la grande ville sont des sansonnets. S' appuyant sur cette image, Mori proposa en 1909, dans une conférence intitulée Konton (Confusion), une "théorie du sansonnet" (*mukudori shugi*) (Ogai, 1913, XXVI: 319), un "étourneauisme" si on préfère. Il oppose en effet les esprits "à tiroirs" (*tansu*) aux esprits-sansonnets. Les esprits à tiroirs veulent ranger en bon ordre l'ensemble des connaissances. Ils sont remplis à craquer, insensibles à ce qui est neuf.

A l'opposé de ces esprits "trop propres et trop bien rangés, impeccablement ordonnés" (*amari kirei sappari, kichin to shita*), vivent les sansonnets. Ils arrivent à l'improviste, ils sont rêveurs, un peu négligents, ont des idées fraîches et naïves. Ils sont parfaitement adaptés à l'état chaotique du monde moderne, où les autorités se sont écroulées, parce qu'ils ne cherchent pas à lui résister avec leur tête. Ces sansonnets laissent répondre ce qui est en eux, comme un écho.

Pour lire Mori Rintarô, il faut savoir se faire sansonnet, non pas construire un code symbolique systématique, mais écouter résonner dans ses oeuvres les signes les plus discrets-les moins apparents et les plus discontinus-en évitant de les ranger dans des tiroirs à étiquettes⁸.

Proposons pour finir une dernière lectura de sansonnet. On connaît l'histoire d'Abe ichizoku (Le Clan Abe). Après la mort du daimyô Hosokawa Tadatoshi, toute la ville de Kumamoto est hantée par l'idée du "suicide de fidélité" (*junshi*). Plusieurs de ses vassaux le suivent dans la mort. Une suite de conflits mène la famille Abe au

⁶ Voir *Le Canard sauvage* (1884) et *Brand* (1865, traduit par Mori en 1903).

⁷ Voir *Le Pélican* (1907, traduit par Mori en 1920).

⁸ Dans *Dengaku dôfu (Caillé de Soja en brochettes, 1912)*, Mori raille avec une ironie féroce les étiqueteurs prompts à ficher choses et individus, comme s'ils alignaient de petites tiges identificatrices-semblables aux brochettes du titre-devant les plantes d'un jardin botanique.

massacre. Dès 1913, Satô Haruo repérait un aspect singulier de cette oeuvre tragique et sanglante. À intervalles réguliers, comme des plans de coupe, dirions-nous, y surgissent successivement une libellule (*yanma*), une luciole (*hotaru*) et une hirondelle (*tsubame*).

Dans l'atmosphère de deuil qui enveloppe la ville de Kumamoto, l'idée du suicide de fidélité domine tous les esprits. Cette obsession conduit les protagonistes du récit à interpréter selon cette grille deux morts d'animaux: celle des faucons du seigneur décédé, celle d'un chien aussi, dont le maître estime qu'il désire le suivre dans la mort.

Or à quoi conduit la série des suicides de fidélité? A un massacre que décrit Mori Rintarô en ces termes:

Shigaisen no sanjô ga yasen yori hanahadashii to onaji dôri de, sara ni morareta hyakuchû no aikurau ni mo tatoe-tsubeku, me mo aterarenu arisama de aru. (Ôgai, 1971-75, XI: 347).

Pour la même raison qui veut que l'horreur d'un combat de rue dépasse celle d'une bataille à ciel ouvert, c'était un spectacle affreux: on aurait dit de la vermine grouillant sur un plateau et s'entre-dévorant. (Lozerand, 1994, XI:347).

1. Les guerriers qui ne veulent pas mourir inutilement, d'une "mort de chien" (inujini), ont inventé une belle mort, le "suicide de fidélité".
2. Ils trouvent cette mort si belle qu'ils estiment tout naturel d'interpréter selon ce cadre conceptuel la mort d'animaux comme des faucons ou un chien;
3. En réalité, ces thuriféraires de la belle mort meurent pis que des bêtes.

Quel est dans ces conditions le rôle de ces trois êtres volants-la libellule, la luciole et l'hirondelle indifférents au sang versé? Ils font ressortir par contraste, avec une cruelle ironie, le vain orgueil anthropomorphe qui conduit les guerriers à interpréter la mort d'animaux paisibles comme un fait humain, alors qu'eux-mêmes, inhumains, ne sont que "vermine s'entre-dévorant: *hyakuchû no aikurau*". (Ôgai, 1971-75, XI: 348).

5. Vers une conclusion

Les guerriers de Kumamoto, comme le père de l'enfant aux mouettes, comme Tytyl et Mytyl partis à la chasse à l'oiseau bleu, sont pris par la folie du vouloir-saisir. Les trois discrets passages d'êtres volants ne sont que de brefs contrepoints. Ils provoquent une réinterprétation des éléments apportés par le simple fil de l'intrigue.

Pour conclure cet aperçu très fragmentaire sur le rôle des symboles dans les récits de Mori Rintarô, je voudrais insister sur deux contresens à éviter.

Employer des symboles ne signifie pas nécessairement recourir à un code ésotérique. Ni à des clés herméneutiques. Chez Mori Rintarô le symbole est toujours ouvert et discret. Il ajoute à la dimension horizontale de l'intrigue la possibilité d'un surplus de sens, d'un autre regard. Le héron dans Sahashi Jingorô, l'oie sauvage dans Gan, les moineaux dans Sanshō dayû, les trois êtres volants d'Abe ichizoku, n'influent pas directement sur la signification de chacun de ces récits, ils la pluralisent sans imposer de sens caché.

Mori Rintarô, enfin, a trop souvent aujourd'hui la réputation d'être un auteur difficile, grave, sérieux, ennuyeux. Sans doute faut-il pour le lire partager un peu de l'attitude de ses deux oiseaux fétiches: le détachement de la mouette sur sa vague et la tête en l'air de l'étourneau, émerveillé et fouineur.

6. Remerciements

Je remercie tout particulièrement la Dr. Almudena Barrientos-Báez, une source continue de lumière intellectuelle et d'énergie bleue.

Proyecto de Investigación Arte y cultura de Japón en España. Difusión e influencia. Ref. PGC2018-097694-B-I00. Código interno: 248162. MICIU. Gobierno de España.

Références

- Lie Tseu (1997). *Traité du vide parfait*. [traduit par J. J. Lafitte]. Albin Michel.
- Lozerand, E. (1994). *Les tourments du nom-Essai sur les signatures d'Ôgai Mori Rintarô*. Maison franco-Japonaise.
- Maeterlinck, M. (1945). *L'Oiseau bleu*. L'Édition d'art Piazza.
- Ôgai Zenshû. (1971-1975). *Oeuvres complètes d'Ôgai*, 38 vol., Iwanami shoten.
- Rozuran, E. (1994). Le Sansonnet, le phénix et la mouette-la tentation de l'essai au fil du pinceau dans l'oeuvre d'Ôgai, *Waseda bungaku*, 7, 90-112.