

Université Paris 7 Denis Diderot
UFR Sciences des textes et des documents

Sembazuru
(*Nuée d'oiseaux blancs*),

De **Kawabata Yasunari** :

Les trajectoires du signe

Mémoire de DEA présenté par Jérémie Grandsenne
Sous la direction de Monsieur Pierre Chartier et de Madame Cécile Sakai

Sembazuru :

Les trajectoires du signe

Juin 2003

INTRODUCTION : UN POEME DE SIGNES

L'entrée au temple, l'entrée au livre

Kikuji avait déjà pénétré dans l'enceinte du temple Engakuji, à Kamakura, mais il hésitait encore. Irait-il, ou n'irait-il pas assister à cette réunion de thé ?

Ainsi commence, dans la traduction française, le livre de Kawabata¹. Rétrospectivement, ces premiers mots sonnent comme l'annonce de tout ce qui va suivre. D'une part, la cérémonie du thé à laquelle va se rendre le jeune homme n'est que la première d'une série presque ininterrompue de séances de thé, qui rythment le drame et servent de terrain métaphorique à l'essentiel de ses enjeux. D'autre part, Kikuji hésite, croit encore que lui est laissée une alternative, qui s'exprime sur le mode binaire (« irait-il, ou n'irait-il pas... »), mais il est entré dans le temple où l'invite Mlle Kurimoto, et le pas, physique et symbolique, vers le tourbillon qui s'apprête à l'emporter, est déjà franchi. Malgré ses hésitations, malgré les intermittences de sa volonté, de son désir de poursuivre ce chemin, tout s'est déjà joué dans l'acceptation de l'invitation qui lui a été lancée par Kurimoto Chikako, dans sa venue au temple et dans le franchissement du seuil.

La suite de cette première page est également très significative, en ce qu'elle met en œuvre un réseau dense de notions qui ne cesseront pas de travailler le livre :

Si Mlle Kurimoto Chikako, professeur en l'art du thé, ne manquait jamais de l'inviter à chaque fois qu'elle organisait ses réunions, tenues dans un pavillon du jardin du temple, il ne s'y était pourtant jamais rendu depuis la mort de son père. Ces invitations n'étant, à ses yeux, que de simples gestes de politesse à la mémoire de feu son père, il n'y prêtait pas attention.²

Nous apprenons ici plusieurs choses. D'abord, des informations strictement narratives : le père de Kikuji est mort, sans doute il y a déjà longtemps, puisque le temps

¹ *Nuée d'oiseaux blancs (Sembazuru)*, traduit du Japonais par Fujimori Bunkichi, texte français d'Armel Guerne, Librairie Plon, 1960, pour la traduction ; 10 – 18, « Domaine étranger », 1986, p. 3.

qui sépare cette mort du moment présent contient des invitations répétées (« elle ne manquait jamais de l'inviter ») : point central, et absent, le père mort apparaît donc dès la première page. De plus, un lien, que nous ne savons pas encore, mais que l'on apprendra très vite, unit, unissait, Kurimoto Chikako au père de Kikuji. Chikako est maître de thé, connaît Kikuji puisqu'elle l'invite systématiquement à ses réunions, mais n'est probablement pas de ses intimes, puisque celui-ci n'a jamais répondu à ses invitations. Du côté de l'information, c'est là qu'en est le lecteur après ces quelques lignes.

Parallèlement, intervient la notion de la mémoire, « mémoire de feu son père », qui enracine les personnages dans un passé, comme si leur présent n'était, si l'on peut dire, que la partie émergée d'un iceberg du temps. C'est-à-dire, non pas tant d'un hypothétique temps objectif, ou historique, que de la perception intime du temps par les personnages : de la perception de leur vie comme ancrée dans un temps. Le présent comme continuation d'un passé dont il ne se défait pas, c'est dans un tel temps qu'évoluent les personnages de *Sembazuru*.

Une rupture comme origine du roman

Le jour où Kikuji commence le livre, marque, sinon une rupture, du moins une étape dans le temps de sa vie :

Pour l'invitation d'aujourd'hui, toutefois, l'hôtesse avait insisté en ajoutant quelques mots de sa main : elle avait à cœur de lui présenter une jeune fille de ses élèves.³

D'abord, la mention d'un aujourd'hui vient émerger du temps du passé, long, uniforme — uniformisé par la récurrence, comme seule indication pour le définir, des invitations et de la déclinaison de ces invitations —, et inconnu : hormis ces invitations et la mort d'un père, rien n'en est mentionné.

Ensuite, pourquoi Kikuji a-t-il choisi de répondre, aujourd'hui, à l'invitation de Chikako ? Elle a ajouté de sa main qu'elle souhaitait lui présenter une jeune fille. Le souhait de lui présenter une jeune fille, c'est le message, l'écriture manuscrite, c'est la forme par laquelle il se signifie, et cette forme est signe en soi ; elle signifie, au moins,

² *Id.*

³ *Id.*

une exception : exception dans le cours du temps, par rapport aux autres invitations, et exception dans la foule des humains, par le choix porté sur la personne de Kikuji.

Est-ce la présence de ces quelques mots à la main, ou le contenu de leur message, qui interrompent le cours des choses en décidant Kikuji ? Est-ce la perspective d'une jeune fille qui lui serait présentée, ou le fait que Chikako lui ait signifié une préférence en écrivant, qui ont mis en marche Kikuji jusqu'au temple ?

En lisant ces mots, Kikuji avait songé de nouveau aux taches qui
marquaient le sein de Chikako.⁴

Ici intervient un troisième temps, et bientôt un quatrième. Lecteur, nous avons jusqu'ici le temps étale qui s'était écoulé depuis la mort du père et jusqu'à aujourd'hui, défini par les invitations, convenances qui marquaient le respect du disparu, et par la déclinaison de ces invitations, qui marquaient la non-intimité de l'hôtesse et de l'invité, intimes seulement par cet homme intermédiaire : le père. Nous avons également le temps ponctuel de cet « aujourd'hui », où Kikuji vient d'arriver au temple.

Par la phrase que nous venons de noter, émerge un second temps ponctuel : celui de la lecture de l'invitation. Ce temps appartient au passé, il précède le temps de la venue au temple, mais il émerge déjà du temps étale, il est en quelque sorte le signe avant-coureur de la fin prochaine du temps étale : en d'autres termes, il annonce la fin des quatre années d'absence, masse de temps indifférenciée, et l'entrée dans un nouveau temps, le présent du livre.

Enfin, à la lecture de « ces mots », c'est-à-dire des mots manuscrits, Kikuji songe aux taches sur le sein de Chikako, et, au paragraphe suivant, nous serons plongés avec lui dans les souvenirs d'enfance du jeune homme : temps étale de l'enfance, découverte de la liaison du père et de Chikako, que l'enfant ne comprend pas immédiatement, instant, enfin, de la découverte des taches sur le corps de Chikako.

Les écheveaux emmêlés du temps

Cette première page du roman de Kawabata ouvre, pour la suite, des perspectives complexes qu'il s'agira de démêler. Le temps du roman est un temps multicouche, et multipolaire. Multicouche, en ce sens qu'il superposera, par des retours en arrière et une

⁴ *Id.*

narration fragmentée du présent, plusieurs temps continus, plusieurs durées, plusieurs temps étales, qui se chevaucheront sans cesse. Ici, s'entrecroisent déjà le temps de l'enfance, le temps de la liaison du père et de Chikako, le temps depuis la mort du père, trois temps étales qui appartiennent au passé ; quelques pages plus loin, sera convoqué le temps étale et au passé de la liaison du père avec Mme Ota, puis enfin viendra le temps étale, au présent, du cours lent des jours.

Et c'est un temps multipolaire, parce que, déjà dans le passé, et bientôt dans le présent au jour le jour, « à la page la page », du roman, de même que dans les réminiscences qui se feront jour au fur et à mesure, la vie des personnages trouve ses repères dans quelques événements clés, qui sont les points de sens autour desquels tournent leur vie. Ainsi, le jour de la découverte des taches qui obsèderont toujours Kikuji, le jour de l'invitation acceptée, le jour de revoir Chikako, Mme Ota, et de rencontrer du même coup Mlle Ota et Yukiko, le jour où commence sa liaison avec Mme Ota, le jour où elle se donne la mort, *et cætera* ; ceci, pour le seul personnage du fils.

Et le déroulement du temps sera, pour lui comme pour les autres personnages et pour le roman tout entier comme création d'un espace et d'un temps, moins une évolution à la manière d'une marche sur un chemin, un pied devant l'autre, un jour chassant l'autre et les événements se construisant les uns sur les autres au fur et à mesure, qu'une longue lenteur des choses, une attente perplexe, un temps contemplatif et étirable, troué de moments qui manquent au récit et ponctué de quelques événements qui tâchent de lui donner sens et orientation.

Les écheveaux emmêlés des êtres

Au sein du temps, ou plutôt, des temps, s'organisent, souterrainement, des liens entre les choses, entre des réalités ou des vécus de nature différente, un réseau de significations qui se répondent mystérieusement.

Ainsi, en une page, se sont imbriqués ici, d'une part des personnages : Kikuji, Chikako, une jeune fille à marier, et ce père mort qui fait le lien entre les êtres. Leurs liens réels et vécus nous sont encore inconnus, mais une base est posée sur laquelle va se construire un ensemble complexe et flou de souvenirs communs ou intimes, de convenances morales, d'interdits, de rancœurs, de paroles et de non-dits, de secrets, de manipulations, un monde, un labyrinthe d'actes et de pensées qui tourneront autour des

pôles du désir, de la mort, de la loi (codes, tradition, morale), enfin du signe, donné ou tu, lisible ou à déchiffrer, mystère soluble ou indéchiffrable.

D'autre part, on sent déjà que se croisent, pour les personnages, d'une manière qui va demander à être éclaircie, différents axes de lecture de ce qui va composer leur vie pendant le roman : ici, déjà, par ordre d'entrée en scène, la séance de thé, et les codes qui s'y attachent, codes à respecter ou à délaissier, à connaître ou à ignorer, et dont le respect ou l'ignorance marquera une différence entre les protagonistes ; comme on l'a dit, la notion de « politesse », qui appelle celle des convenances et bientôt celle de la morale ; la notion de la mémoire, celle de la mort, celle de la conservation du souvenir ; la notion du message et de la forme par laquelle il se signifie ; cette jeune fille à présenter, qui appelle des idées de désir, de mariage (le mariage étant ce qui intègre le désir à la morale) ; la notion de l'intermédiaire, humain ou non (la séance de thé comme intermédiaire entre Kikuji et la jeune fille, Chikako comme intermédiaire entre les mêmes, le père comme intermédiaire entre Kikuji et Chikako...) ; la notion du corps, partagée entre une féminité désirée, celle de Yukiko, et une monstruosité attachée au corps, par les taches ; enfin, la notion de la décision, du choix à effectuer, qui sous-tend, comme souvent chez Kawabata, l'intégralité du roman.

À ce réseau de significations correspond un labyrinthe de signes : la question du signe et du sens, et, dans cette question, celle du destinataire du signe, dont la tâche est de le déchiffrer, ne cessera pas de tourmenter *Sembazuru*.

Les personnages, comme le narrateur, ne diront les choses, souvent, qu'à demi-mot, dans cette ambigüité qui fonde, selon Cécile Sakai⁵, l'un des principes essentiels, poétique et dramatique, de l'œuvre de Kawabata. Et la question majeure qui soutient le roman nous semble être, pour les personnages comme pour nous, celle du sens à attribuer aux signes mystérieux qui le portent, et, pour nous lecteur, celle du signe par lequel le sens vient à se manifester.

Intentions

Ces rapports complexes, tissés de non-dits, d'ambigüité, d'impensé et d'impensable, qui lient les personnages ; les jeux de cache-cache du signe et du sens, et les interactions et imprégnations mutuelles entre les différentes notions autour desquelles gravitent les

⁵ Kawabata, *le clair-obscur*, PUF, 2001

vies des êtres (à titre d'exemple, le jeu du désir et de la mort) : tout cela, au cours du livre, ne va pas cesser de se développer, de s'obscurcir, de s'éclairer, de se taire et de se dire.

Nous souhaiterions, comme le linguiste face à une langue étrangère, démêler les jeux de forces sur lesquelles repose ce système étrange, comprendre les lois de son équilibre, les enjeux de ses déséquilibres, de ses failles. Comme on tâcherait de s'expliquer les flux et les circulations qui régissent le fonctionnement d'un corps, nous voudrions comprendre, dans la mesure où cela nous sera permis par l'auteur, ce qui lie, et par quels chemins, les différents éléments qui composent le microcosme — des personnages, un monde, des vécus — de *Nuée d'oiseaux blancs*.

On tâchera autant que possible d'éviter une approche psychologique, ou psychanalytique. Il nous est ici indifférent de comprendre, comme une fin en soi, le « caractère », les motivations conscientes, ou inconscientes, de tel ou tel personnage, ou de comprendre pourquoi Kawabata Yasunari, à titre personnel, a éprouvé le besoin de construire ainsi les humanités qu'il fait se mouvoir sur la scène de son livre.

Nuée d'oiseaux blancs construit un monde, opère des choix, propose une lecture, un possible du mouvement entre les êtres, leurs pensées, leurs désirs, et les moyens par lesquels le sens de tout cela se donne à lire tout en se maintenant aux limites de l'illisibilité. On souhaiterait, en quelque sorte, ouvrir la machine qui nous est offerte. Non pour en perdre la beauté, mais pour, très simplement, comprendre ce qui nous est dit. La proposition, faite par Kawabata, d'un possible, ce monde qu'organise l'écrivain, qu'est-ce exactement ?

Il est probable, et souhaitable, que le mystère résistera suffisamment pour demeurer vivant ; mais cette chose vivante et riche, ce livre et sa parole, nous intrigue, éveille admiration, et curiosité.

Nous voudrions donc lire ce roman comme un poème de signes.

Un jeu d'appels, d'échos, d'adresses, un poème où tout parle ou exprime, où tout dit, ou renvoie à autre chose : un dialogue fait de miroirs trompeurs, de choses invisibles ou indéchiffrables, de silences. *Nuée d'oiseaux blancs*, ou le vaste et incessant combat des êtres pour, et contre, la compréhension et l'énonciation de la vérité, lutte pour la transparence, et acharnement à maintenir l'opacité, le mystère, à ne faire la lumière que dans la mesure où elle ne sera qu'à moitié vue.

Les humains du roman de Kawabata s'expriment par signes, de nature diverse. La parole occupe, il va de soi, une place importante dans l'éventail de signes utilisés par les

personnages, mais elle n'est pas leur seul mode de communication. La lecture, par l'autre, de ces signes, est susceptible d'avoir des conséquences dans le déroulement des événements. La communication entre les êtres n'est pas faite de transparence et de lumière : la forêt de signes au sein de laquelle évoluent les personnages, dans laquelle ils tâchent de s'orienter et par laquelle ils tentent d'orienter l'autre, ou de le perdre, nous pensons qu'elle mérite d'être explorée.

Aussi l'enjeu de ce travail est-il de dresser, si l'on peut s'exprimer ainsi, une cartographie du sens : faire apparaître les trajectoires du signe, ses lieux, ses formes, ses déplacements et l'enjeu de ces déplacements dans l'expression du sens et des identités.

Étapes

Il nous semble que la première chose à faire est de dégager, dans cette communauté close sur elle-même, ce qui la constitue en tant que telle. Il s'agira donc d'étudier le rôle du père mort, c'est-à-dire, d'une part, de son vivant, la fonction dramatique qu'il a jouée et qui permet au présent du livre de s'écrire. Et d'autre part, en quoi cet homme constitue surtout, par-delà la mort et à travers elle, pour tous les personnages du microcosme, un repère identitaire indépassable. On s'attachera donc à comprendre en quoi ce noyau dramatique et identitaire, le père absenté, a laissé sa trace, imprimé ses signes, sur ce qui définit chaque être.

Une fois établie l'importance du père, comme repère dans la construction des identités individuelles, nous montrerons que, en deçà même de cette gravitation autour du père, la notion d'identité ne se fonde pas à proprement parler sur celle d'une matière intime. L'identité n'est peut-être pas autre chose qu'un amas de signes, et ces signes, les responsables en dernier lieu de l'identité. Mais les identités se brouillent les unes les autres, les signes se ressemblent, en se répondant ils se troublent les uns les autres. Une anatomie de l'échange, du mécanisme d'échange entre les êtres, demandera si l'objet de l'échange, sa monnaie, ou son enjeu, peut être d'une autre nature que de signe.

Enfin il faudra constater l'indépendance du signe, une fois intégré à l'espace aux signes, ce terrain commun où chacun jette ses signes à l'autre, attrape et lit les signes de l'autre ; une fois ici lâché, le signe échappe des mains, paraît doué d'une volonté propre, semble s'animer. Voire, il y entre de son propre chef : nous nous attacherons donc, dans ce troisième temps, aux moments où le signe, autoritairement, passe, survit, se transmet.

Nous observerons la circulation des objets en tant qu'ils portent des signes, et sur lesquels le signe, une fois déposé, demeure ineffaçable ; et les signes du corps, qui entrent librement dans l'arène où circulent les significations, et parlent, disent — mais quoi ? — sans le consentement de celui dont le corps, librement, exprime.

PREMIERE PARTIE

LA COMMUNAUTE DE L'HOMME MORT : SPECTRES, REFLETS ET RESSEMBLANCES

Cela n'est pas, mais revient, vient comme déjà et toujours passé, de sorte que je ne le connais pas, mais le reconnais, et cette reconnaissance ruine en moi le pouvoir de connaître, le droit de saisir, de l'insaisissable fait aussi l'indésaisissable, l'inaccessible que je ne puis cesser d'atteindre, ce que je ne puis prendre, mais seulement reprendre, — et jamais lâcher.

Maurice Blanchot ⁶

⁶ *L'Espace littéraire*. Folio Essais, Gallimard, 1988, p. 27

Dans le jeu de confusions qui traverse *Nuée d'oiseaux blancs*, il est nécessaire de commencer par dégager l'importance du père mort. Ce père, dont nous savons très peu de choses, obsède les vies des personnages. Central et absent, le père de Kikuji est le spectre jamais enfoui que les êtres ressuscitent illusoirement, dont ils ne parviennent pas à abandonner la mémoire au passé : sa présence forme ou déforme le désir, la parole, tout présent.

Nous rappellerons d'abord brièvement le rôle que, vivant, a tenu le père, et en quoi tout ce qui se joue dans le roman que nous lisons trouve, sur le plan dramatique, son point d'origine dans cet homme disparu. Après quoi nous dresserons un état des lieux, ou, si l'on peut s'exprimer ainsi, un état des identités. Il nous semble que le roman de Kawabata pose sans relâche cette question : qu'est-ce qui définit un être humain en tant que lui-même, qu'est-ce qui fonde la différence entre les êtres ? Et il nous semble qu'ici, le père sert de repère indépassable aux définitions des différents humains, et que la communauté qu'ils constituent se reconnaît — et se perd — en ceci que les définitions identitaires des individus découlent toutes, d'une manière plus ou moins directe, non pas forcément de l'identité du père, mais du lien à cet homme, qu'il ait joué la fonction de père, ou d'amant, ou tout autre rôle.

A. L'origine enterrée : le père mort, noyau du drame

La première page du roman renseigne le lecteur sur l'importance dramatique du père :

Si Mle Kurimoto Chikako, professeur en l'art du thé, ne manquait jamais d'inviter [Kikuji] à chaque fois qu'elle organisait ses réunions... il ne s'y était pourtant jamais rendu depuis la mort de son père. Ces invitations n'étant, à ses yeux, que de simples gestes de politesse à la mémoire de feu son père, il n'y prêtait pas attention.⁷

Point originel, ou centre, de la tragédie des personnages et de la construction dramatique du roman, le père mort est le point de l'histoire dont tout va découler. Sans lui ne seraient pas ces invitations répétées et sans réponse, ni celle de la première page, à laquelle répond Kikuji en venant au temple : or cette venue est la cause directe de ses retrouvailles avec Mme Ota, de sa rencontre avec Fumiko sa fille, et avec Mademoiselle Inamura Yukiko. Cette venue au temple scelle aussi, et si l'on peut dire, autorise, l'influence que Chikako ne cessera d'exercer sur la conduite de sa vie.

Ce moment du roman, qui en réunit les principaux protagonistes et qui pose l'essentiel des bases dramatiques sur lesquelles il va s'organiser, le père en est donc la cause première et indiscutable : si le père n'avait pas, de son vivant, été l'amant de Chikako, puis de Mme Ota, ni connu la jeune Ota Fumiko, il n'y aurait pas eu d'histoire. Rencontrer Mme Ota et Fumiko n'aurait rien éveillé en Kikuji, rencontrer Kikuji n'aurait rien éveillé en Mme Ota ni en sa fille, et, en amont, la rencontre n'aurait tout simplement pas eu lieu.

C'est aussi le père qui, indirectement, provoque la liaison entre Mme Ota et Kikuji : c'est la conversation entre Mme Ota et Kikuji, dont le père est l'objet, qui les poussera dans une auberge, où, après avoir dîné, ils passeront finalement la nuit.

En un mot, il n'est pas nécessaire de s'attarder à démontrer l'évidence : sur le plan dramatique, le roman se fonde sur les relations qu'a nouées, de son vivant, le père, avec Chikako, avec Mme Ota et sa fille, et sur le fait qu'après sa mort, Kikuji reçoit, comme un paquet empoisonné dont il ne peut se défaire, le poids de ces relations, d'une manière qui demande à être éclaircie. Plus précisément, il est à la fois le dépositaire de ces relations passées, dont les racines continuent de croître au présent, et celui qui va tenter de les dépasser, de nouer son propre lien à ces femmes en se débarrassant du fantôme de son père.

Ce qui nous importe à présent, au-delà de l'influence dramatique qu'a eue le père vivant, c'est le rôle que, mort, il continue de jouer. Les identités des personnages n'ont pas de définition propre, ou du moins, le peu d'épaisseur identitaire qui leur appartient en

⁷ *Nuée d'oiseaux blancs*, op. cit., p. 3.

propre n'est qu'une annexe, un satellite de ce noyau d'eux-mêmes qui est leur définition relative, celle qui se fait en fonction du père mort.

B. Identités, identifications : gravitations autour du noyau mort

B. 1. Kikuji et les femmes

Il est patent que Kikuji, dans son rapport aux femmes, ou plus exactement, par les femmes mêmes avec lesquelles il entre dans un rapport amoureux, marche dans les traces de son père.

B. 1. a) Kikuji et Mme Ota

Mme Ota est l'ancienne maîtresse du père, à laquelle il est resté fidèle jusqu'à sa mort. Une lecture psychanalytique n'est ni de notre ressort, ni dans nos objectifs ; on peut toutefois avancer sans trop de risques qu'en nouant une liaison, à son tour, avec cette femme, Kikuji entre avec son père dans un rapport trouble.

Première lecture possible, doit-on y lire une rivalité avec le père, d'ordre œdipien quoique le désir soit déplacé, de la mère réelle, à la femme avec laquelle le père était effectivement dans un rapport amoureux ou érotique ? On est pourtant frappé de constater que, depuis la première nuit que passent ensemble Kikuji et Mme Ota, jusqu'aux derniers moments où celui-ci l'évoquera, elle lui apparaîtra toujours sous la figure de « la femme », de la « féminité » : aucune pensée de Kikuji ne la présente sous les traits de la mère. Seulement cette notation :

Mais en même temps, il se sentait aussi comme un petit enfant qui rêve
et qui se réfugie, bien au chaud, dans les bras de sa mère.⁸

Mais il est difficile de déterminer, surtout avec une traduction, s'il s'agit ici d'un discours indirect libre, auquel cas l'on peut attribuer à Kikuji une pensée qui charge Mme Ota d'une valeur maternelle, ou bien s'il s'agit déjà d'un axe de compréhension, du

⁸ *Ibid.*, p. 37

personnage ou de la situation, autrement dit d'une interprétation, dont il faille tenir le narrateur pour responsable.

Quoi qu'il en soit, hormis ce moment, pour Kikuji, Mme Ota n'est jamais associée à la figure d'une mère qu'en tant que mère réelle de Fumiko. Encore ceci apparaît-il de manière renversée : ce n'est pas à proprement parler Mme Ota qui est la mère de Fumiko, c'est essentiellement Fumiko qui est sa fille, en laquelle Kikuji retrouve les traits de son amante.

Ou bien, seconde possibilité de lecture, doit-on voir, dans la liaison de Kikuji avec Mme Ota, non pas une rivalité avec le père, mais bien au contraire, une tentative de réconciliation avec ce même père, par le partage de l'amante ? En effet, on lit au premier chapitre :

Kikuji alla même jusqu'à se dire que, s'il n'y prenait pas garde, il en arriverait à son insu à l'écouter avec les sentiments de son père, cette femme qui l'avait tant aimé. N'avait-il pas glissé déjà dans l'illusion d'une longue intimité avec elle ?

Oui, il sentait maintenant pourquoi son père, qui avait si rapidement rompu avec Chikako, était resté attaché à celle-ci jusqu'à sa mort.⁹

Connaître Mme Ota, c'est donc à la fois, pour Kikuji, comprendre son père, et tâcher de tâcher de le surpasser en séduisant, à son tour, la femme qu'a aimée son père, s'affirmer comme individu à part entière. Mais cette individuation et cette séparation d'avec le spectre du père, à travers la relation avec Mme Ota du moins, il n'y parviendra pas. Il lui demande, à la veille de sa mort :

- Vous est-il donc impossible de distinguer entre mon père et moi ?
(...)

Kikuji, d'ailleurs, ne questionnait pas tant Mme Ota qu'il n'exprimait le trouble de sa propre conscience. Sans résistance, docilement, il s'était laissé entraîner, emporter dans cet autre monde, lui aussi. Il ne pouvait trouver d'autre nom pour cet univers singulier qui excluait toute distinction entre son père et lui.¹⁰

S'il demeure un mystère quant aux motivations qui poussent Kikuji à prendre pour amante la maîtresse de son père, on ne saurait contester que quelque chose se joue pour lui — combat contre le mort ou quête du disparu —, qui insinue l'ombre du père entre le corps des deux amants.

⁹ *Ibid.*, p. 34

¹⁰ *Ibid.*, p. 82

En s'aventurant sur les terres des amours paternelles, Kikuji échoue. Il échoue parce que l'amante ne le distingue pas de l'homme qu'elle a aimé ; et parce que lui-même, au lieu de s'en distinguer, en vient à se confondre avec le disparu.

B. 1. b) Kikuji et Fumiko

Il est délicat d'assigner une place précise à Fumiko dans la relation qu'entretient Kikuji avec elle, et de déterminer, dans leur relation, l'importance de la figure du père. Mais l'on peut faire quelques remarques.

La confusion des générations

La première, c'est que Fumiko est la fille de Mme Ota, ce que Kikuji ne manque jamais de remarquer. Il retrouve dans Fumiko les traits de sa mère, ses expressions de visage ou de corps (ainsi, la démarche et « une certaine lourdeur des hanches »), ses intonations, sa voix :

À écouter cette voix, Kikuji, l'espace d'un moment, se prit à croire que la mère vivait encore, qu'elle était là.¹¹

Aussi peut-on supposer que, de la même manière que Kikuji est, pour Mme Ota, une sorte de réincarnation non-individuée de M. Mitani père (ou, plutôt qu'une réincarnation, Kikuji en est la suite, d'une manière qui nie en quelque sorte la mort du père pour permettre à Mme Ota de le retrouver dans le fils), ainsi Fumiko est-elle, pour Kikuji, la continuation de Mme Ota.

Kikuji l'exprime aussi clairement qu'il exprimait sa propre indifférenciation d'avec son père, en s'exclamant auprès de Mme Ota :

- Ah ! si seulement votre fille était comme vous !¹²

¹¹ *Ibid.*, p. 179

¹² *Ibid.*, p. 84

Plus loin, après la mort de Mme Ota, Kikuji montre qu'il reproduit, de la mère à la fille, le schéma dont Mme Ota avait montré le premier modèle, du père au fils :

Mme Ota avait péché en retrouvant en Kikuji l'image de son père. Mais qu'à son tour Kikuji retrouvât dans sa fille l'image de sa mère !... Dans quel cercle infernal se trouvaient-ils donc tous enfermés ? De quelle malédiction étaient-ils tous victimes ?¹³

La différence des êtres est un regret, une violence à laquelle les personnages ne peuvent se résoudre : Kikuji n'est pas son propre père, Fumiko n'est pas sa propre mère. Mme Ota avec le fils, puis Kikuji avec la fille, sont en quête d'une perfection passée, disparue, dont l'illusion leur est rendue par une confusion entre souvenir et réalité, passé et présent, vie et mort.

Rompre le charme

Il vient un moment, après la mort de Mme Ota, où Kikuji paraît désireux de briser le cercle des fascinations et le mouvement généralisé de confusion, et de marquer la différence entre les êtres :

Le matin, au téléphone, Kikuji avait avoué à Fumiko qu'il ne pouvait pas regarder le mizusashi sans être pris de l'envie de la voir, elle.¹⁴

Un élan pour dépasser les confusions se lit ici. Kikuji affirme son propre désir en opposition au désir de son père, qui lui, ne désirait que la mère, non la fille ; il affirme, également, l'individu Fumiko comme détaché de sa mère, et comme objet possible, et indépendant de sa mère, d'un désir. Mais qui peut dire si la nuit d'amour entre Kikuji et Fumiko est réellement leur victoire sur le sortilège (la « malédiction », dans la traduction dont nous disposons) qui empêche les personnages de ne pas se confondre ? Ici même, lorsque Kikuji exprime son désir de voir Fumiko elle-même lorsqu'il regarde le mizusashi, la phrase suivante dit :

Et il songeait maintenant que l'exquise et douce Mme Ota avait quelque chose de mystérieux, quelque chose comme la féminité par excellence, dans son essence la plus secrète et toute la forme de son charme.¹⁵

¹³ *Ibid.*, p. 105-106

¹⁴ *Ibid.*, p. 149

¹⁵ *Id.*

Aucune transition ne sépare le souvenir de la déclaration à Fumiko de la rêverie sur sa mère, comme si Kikuji, au moment même où il tend à nommer les êtres dans leur différence, les faisait retomber, sans s'en apercevoir, dans le même magma où tout est identique et indifférencié.

L'orphelin et l'orpheline

La seconde remarque que l'on puisse faire, est que, lorsque Fumiko et Kikuji se rencontrent et nouent leur relation, Fumiko est la fille d'une femme seule (son père est, dans le roman, à peine évoqué, presque inexistant, et il meurt alors qu'elle n'est qu'une petite fille) ; Kikuji, lui, est essentiellement le fils d'un homme. Et cette femme, cet homme, se sont aimés.

Il est probable que l'on soit autorisé à lire des connotations incestueuses dans la relation de Kikuji avec Fumiko, qui est sans doute pour lui, sur un plan symbolique ou fantasmatique, comme une sœur indirecte. Car d'un côté, Mme Ota prend une certaine place de mère par rapport à Kikuji : elle est celle à qui le père donnait son amour, celle avec laquelle il était dans un rapport chargé d'érotisme. De l'autre côté, M. Mitani a pris, pour Fumiko, la place du père : il est devenu l'homme dont la présence marque la demeure de la famille Ota, c'est à lui que la mère donnait son amour, et qui était l'objet de son désir. Autrement dit, Kawabata fait en sorte que chacun des deux enfants puisse trouver, chez l'un des deux parents de l'autre, et de manière complémentaire, une figure parentale : si l'on prend au pied de la lettre les représentations symboliques ou fantasmatiques qui nous sont données à lire, la mère de Fumiko est aussi la mère de Kikuji, le père de Kikuji est aussi le père de Fumiko.

En outre, ils sont tous deux enfants uniques, comme le remarque Kikuji :

- Mais aussi sont-ils morts trop tôt ! soupira-t-il, laissant entendre à demi-mot qu'il parlait de leurs parents à tous deux.

- Et nous sommes l'un et l'autre leur enfant unique, reprit Kikuji en découvrant soudain, comme il disait ces mots, combien tout serait pire encore, plus horrible et plus ténébreux, si Mme Ota n'avait pas eu cette fille.

¹⁶

¹⁶ *Ibid.*, p. 107

Au-delà de la confusion entre la mère et la fille, ainsi qu'entre le père et le fils, il y a donc une certaine proximité entre les deux enfants. Il ne s'agit sans doute pas à proprement parler d'une confusion : c'est-à-dire que Fumiko et Kikuji ne se confondent pas l'un avec l'autre ; mais ce qui peut être confus, c'est la nature de leur lien, désir inavoué qui est sous-tendu, ou nourri, d'illusion fraternelle.

En outre, ils sont tous deux les enfants d'un père mort ; et, après le suicide de Mme Ota, tous deux absolument orphelins : dans le flou identitaire où ils se construisent eux-mêmes et construisent leur rapport aux autres, cette situation en forme de miroir ne peut qu'augmenter leur trouble, en ajoutant ce vertige, lire en l'autre un reflet de soi-même, à une configuration qui brouille les valeurs sexuelles et familiales.

Deux familles maudites

Nous savons par ailleurs que le fantasme d'une fraternité cachée n'est pas étranger à Kikuji ; il est évoqué au début du roman, à propos de la liaison du père avec Chikako :

Que de fois n'avait-il pas été saisi d'effroi à l'idée qu'il pourrait avoir pour demi-frère ou demi-sœur un nourrisson élevé à ce sein marqué, au sein souillé de taches de cette mère qui n'était pas la sienne !¹⁷

Et bien que la généalogie réelle prouve indubitablement à Kikuji et Fumiko que rien de proprement incestueux n'entache leur réciproque désir, la généalogie symbolique, elle, fait de ce couple qui clôt le roman par son union, la tasse brisée et la mort de Fumiko, les derniers rejetons d'une famille maudite, les dernières victimes de l'histoire de deux familles unies où la confusion des identités engendre des désirs confus, brouillés, désespérés, qui ne peuvent déboucher que sur la destruction des êtres et l'extinction des races.

Aussi la famille Ota s'éteint-elle, dès lors que Fumiko a connu un homme : comme si la malédiction lui interdisait le plaisir, et qu'elle devait donc en payer le prix par le sacrifice de sa vie, ou qu'il fallait écarter radicalement la possibilité d'un enfant à naître qui unirait et perpétuerait, du même coup, les deux lignées maudites. Quant à Kikuji, s'il ne meurt pas, son avenir est incertain. Rien ne laisse supposer, à la fin du roman, qu'il fondera une famille. Rien ne l'exclut absolument non plus ; on lit aux dernières pages :

Devait-il son salut à cette virginité blessée ? ¹⁸

Comme si, après la mort du père, après la mort de Mme Ota, ce qu'il a accompli avec Fumiko avait été le dernier acte d'un rituel dont l'enjeu est son propre salut, est de se purifier du passé, de s'extraire d'une histoire maudite pour retrouver sa propre identité et liberté. Aussi :

Jamais il n'avait pu oublier, jusqu'à ce moment, que Fumiko était la fille de Mme Ota. Mais à présent, c'était comme s'il n'y avait jamais pensé. Et le rêve pervers qui lui faisait retrouver, par une mutation suspecte, le corps enivrant de la mère dans celui de la fille, ce rêve aussi avait cessé. Et Kikuji, à présent, se sentait libéré des affres et de la ténèbre où, depuis si longtemps, il se trouvait enfermé. ¹⁹

Ce qu'il ignore encore, c'est le véritable dernier acte, la mort de Fumiko, dont il nous est pour l'instant impossible de mesurer la portée, dans la perspective de ce mouvement de libération : est-ce le dernier sacrifice qui permettra à Kikuji d'être absolument seul, c'est-à-dire, libre d'une certaine manière, libéré de ces vivantes, et de sa propre « ténèbre », qui le tiraient vers la mort ? Ou bien, est-ce au contraire ce qui brise son élan vers la vie, le laissant face avec une nouvelle mort, et offrant à Chikako d'être la seule, elle vivante, à pouvoir disposer de lui ?

B. 1. c) Kikuji et Yukiko

La dernière des trois femmes sur lesquelles Kikuji porte son désir est Mlle Inamura Yukiko, élève de Chikako en l'art du thé.

Yukiko ou l'illusion du salut

Yukiko, étrangère aux secrets de famille, apparaît, pendant tout le roman, comme l'ingénue absolue du drame.

Hormis les projets de mariage avec Kikuji, qu'a formés Chikako, et hormis une certaine connaissance en l'art du thé, elle ignore tout : demeurée en périphérie du drame,

¹⁷ *Ibid.*, p. 8

¹⁸ *Ibid.*, p. 203

¹⁹ *Id.*

elle vient quand on l'appelle²⁰, mais ne manifeste aucune volonté ni présence qui ne soit pas de l'ordre de la simple réponse ou réaction (elle consent au mariage, elle accepte de venir : choses peu marquées par le vouloir), ne fait aucun choix, existe à peine. Mais malgré ce peu d'existence et d'épaisseur, ou précisément parce que sa beauté n'est incarnée par aucune réalité, elle fascine, évanescente comme l'image d'une fleur ou d'un vol d'oiseaux, Kikuji écrasé par le poids du passé que portent les deux autres femmes qu'il désire.

Toutefois, malgré le peu de passé qu'elle incarne, et bien qu'elle ne partage pas la mémoire qui fait le lien entre Kikuji, Chikako et les femmes Ota, Mlle Inamura n'est pas une étrangère absolue. D'une part, parce que ce n'est pas le hasard qui la met sur la route de Kikuji, mais Mlle Kurimoto Chikako, liée au père et au passé. D'autre part, parce que, même si Chikako n'avait pas été l'intermédiaire entre les deux jeunes gens, elle explique à Kikuji, lors de la première rencontre de ce dernier avec Yukiko :

- Votre père, vous savez, connaissait bien la famille Inamura.²¹

Même cette jeune fille qui n'existe qu'à peine, ne parle que peu, sait presque rien, le peu qu'elle incarne ne peut s'empêcher d'être relié à la famille Mitani, ni empêcher Kikuji de retrouver les fantômes familiaux.

Yukiko, miroir de Fumiko ?

Résumons l'évolution du rapport entre Kikuji et Yukiko, sous le critère du lien au passé. Kikuji, d'abord seul lorsqu'il arrive au temple, rencontre Yukiko, avant même que Chikako la lui ait présentée ou simplement désignée. Il ignore encore que c'est la jeune fille dont lui a parlé Mlle Kurimoto, et le chemin de sa vie le porte à regarder une jeune fille (« elle était belle »²²) qui ne lui a pas été présentée par son passé. Le voilà donc prêt à être séduit par une personne qui n'appartienne pas à la constellation familiale.

Après quoi le lien de cette jeune fille avec le passé de Kikuji se dévoile, lorsqu'il apprend que c'est à elle que Chikako souhaite le marier, et que son père était un ami de la famille Inamura. Ensuite, pour Kikuji, Mlle Inamura restera liée au passé tout au long du

²⁰ Voir « Le soleil couchant sur le bois », lorsque Chikako organise l'anniversaire de la mort de M. Mitani père.

²¹ *Ibid.*, p. 14

²² *Ibid.*, p. 11

roman, par ce lien et surtout par sa subordination, en tant qu'élève de thé et en tant que promise de Kikuji, à Chikako.

Il peut alors n'être pas inintéressant de noter une symétrie dans la construction du roman, et dans la volonté de Kikuji de se débarrasser des fantômes paternels.

En effet, nous suggérons plus haut que le roman s'achevait sur une rébellion de Kikuji contre son propre passé : en aimant Fumiko, par ce désir que son père ne partageait pas. Bien que cette rébellion porte le désir sur la fille de Mme Ota, ce qui n'est pas la manière la plus évidente de dépasser le poids du passé, on peut sans doute la lire comme telle. Or Fumiko, qui appartient à ce passé dont le fils de M. Mitani cherche à se défaire, offre à Kikuji ce cadeau, une liberté : elle n'est plus, l'espace de quelques pages finales, que Fumiko, distincte pour lui de Mme Ota sa mère, et, partant, du père de Kikuji : seulement une jeune fille, et non plus une porte vers le passé du jeune homme.

On peut donc schématiser ainsi la symétrie : par rapport à Yukiko, dans un premier temps, Kikuji est seul ; puis il aime la beauté d'une jeune fille sans la relier à son père ; puis cette jeune fille apparaît comme, et restera, rattachée à l'histoire du père. Avec Fumiko, le mouvement est renversé : elle est d'abord, et très longtemps, rattachée au spectre du père ; puis, le temps d'une nuit, elle semble indépendante de ce lien avec le passé ; enfin, Kikuji, de nouveau, est seul.

B. 1. d) Conclusion : l'impossible libération ?

Aussi n'y a-t-il pas de hasard, tout ce qui relie Kikuji au monde des femmes est marqué par le poids du père mort. Dans l'étude du rapport de Kikuji aux femmes, nous ne nous arrêterons pas sur le personnage de Chikako : certes elle est liée au père du jeune homme, mais elle n'est à aucun moment l'objet du désir de Kikuji, qui nous intéressait ici.

Pour Kikuji, être homme, c'est d'une part être un homme par rapport aux femmes, d'autre part être un homme au sein de la société : deux manières de s'affirmer homme, c'est-à-dire, d'un côté par la virilité, de l'autre, par le fait d'être un adulte responsable. Avec les femmes, nous avons vu que Kikuji ne parvenait pas à briser la confusion avec son père, suivant ses traces, sans le rejoindre ni le dépasser. Lorsqu'il tâche d'être identifié comme adulte, et adulte, si l'on peut dire, malgré son père, qu'en est-il ?

B. 2. Kikuji et le thé

B. 2. a) Kikuji, le fils profane

« J'ai le plaisir de vous présenter M. Mitani, fils du célèbre collectionneur et amateur de thé. »²³

Ainsi Chikako présente-t-elle Kikuji, au premier chapitre du roman, lors de la scène de la séance de thé. Certes, dans le cadre d'une cérémonie du thé, il est logique que l'ascendance de Kikuji soit mise en valeur : son père ayant été grand amateur de thé, une certaine valeur retombe sur Kikuji, l'enveloppe par contrecoup.

En outre, dans la tradition japonaise, la filiation par rapport au pratiquant célèbre et d'un art, est très importante. Ainsi, Georges Banu note-t-il, à propos des artistes du théâtre traditionnel :

...Le fils adoptif, plus que le fils légitime, devra conquérir sa renommée par l'éclat de son art, car pour celui qui est de rang inférieur dans la hiérarchie, seul le succès pourra faire oublier l'impureté de son origine. De Tamasaburo²⁴, ne dit-on pas même aujourd'hui : « il est splendide bien qu'il soit fils adoptif » ? Au Japon il ne suffit pas d'être un homme pour intégrer le monde du théâtre traditionnel, il faut aussi être un fils.²⁵

Et à l'inverse, être un fils, c'est déjà une grande chose : aussi la notion de paternité est-elle fondamentale.

Toutefois, ici, rien ne viendra jamais contredire ou dépasser cette définition de Kikuji par rapport au père. Ainsi, le cadre social, où le fils aurait pu trouver un lieu où s'affirmer comme étant, non le fils de M. Mitani, mais M. Mitani Kikuji à part entière, n'a pas de sens : lorsque Kikuji travaille, il est « au bureau ». Aucune précision ne donnera de consistance à cette appartenance de Kikuji à la société ou au monde du travail, alors même que la présence de Kikuji « au bureau » est évoquée à plusieurs endroits du roman. De même, ses « collègues » n'ont pas de consistance, sont à peine évoqués : ni rôle social, ni place d'ami, pour aucun d'entre eux.

²³ *Ibid.*, p. 20

²⁴ Tamasaburo : acteur de kabuki, spécialisé dans les rôles d'onnagata (femme jouée par un homme).

²⁵ Georges Banu, *L'acteur qui ne revient pas, journées de théâtre au Japon*, Folio Essais, Gallimard 1993, pp. 95-96

Seule définition sociale de Kikuji, sa filiation à ce père qui maîtrisait l'art du thé, connaissait le rituel, la valeur des pièces et leur emploi précis : que reste-t-il, à Kikuji, de ce savoir, que lui en a-t-il été transmis ?

- Vous pratiquez également l'art du thé ? finit par demander [Mme Ota].
- Non malheureusement, je suis tout à fait profane. ²⁶

Cette ignorance absolue sera réaffirmée de nombreuses fois par la suite : avec Chikako venue célébrer l'anniversaire de la mort du père dans le pavillon de thé de la demeure familiale ; avec Fumiko, qui lui offre un vase de shino, que Kikuji s'affirme « bien incapable d'utiliser dans son véritable emploi de mizusashi²⁷, la seule fonction dont il soit digne » ²⁸ ; plus loin, dans l'appréciation de la tasse de shino que vient lui offrir Fumiko, et qu'elle détruira finalement, prétextant le manque de valeur de ce cadeau ; enfin, chaque fois que Kikuji sera confronté au thé comme art, tradition, système de rituels et de savoirs.

L'effet de cette ignorance, c'est d'ôter à Kikuji le peu de définition qui lui était offert : il n'est pas autre chose que « le fils du célèbre collectionneur et amateur de thé », mais il n'en est pas même l'héritier. Et cette définition exclusive par la filiation, aussitôt posée, lui est retirée. Kikuji n'a donc, à proprement parler, plus d'identité : fils, mais pas héritier, descendant, mais pas successeur, il n'est identifiable, en définitive, que comme ceci : il n'est que le fils de son père, mais il ne l'est pas même pleinement.

B. 2. b) La mémoire volée

Cet héritage qui lui est refusé, lui est, en outre, comme volé par la personne de Chikako. Ceci se marque en règle générale par le fait que le savoir du thé, qui était l'apanage de Chikako et du père, du vivant de ce dernier, Chikako en est la seule dépositaire depuis qu'il est mort. Cela se remarque, en outre, dans certaines scènes précises.

²⁶ *Ibid.*, p. 21

²⁷ C'est-à-dire comme cruche à eau réservée à la séance du thé (note empruntée au traducteur).

²⁸ *Ibid.*, p. 98

Dans la partie « Le rouge à lèvres de la mère », lorsque Chikako choisit d'utiliser le cadeau que Fumiko a fait à Kikuji, ce vase de shino que lui-même est incapable d'utiliser en mizusashi, on lit :

Cette pièce, utilisée comme vase à fleurs sur l'autel funèbre dressé à la mémoire de Mme Ota par Fumiko, employée de même par Kikuji quand elle lui en eut fait présent, retrouvait aujourd'hui enfin sa véritable fonction de cruche à eau fraîche entre les mains expertes du savant professeur de thé qu'était Kurimoto Chikako.²⁹

Par cette phrase, par le savoir du thé qu'elle est la seule à continuer de partager avec le père défunt, Chikako s'affirme comme étant la seule à conserver avec lui un lien très privilégié. Ni le fils, ni Mme Ota sa rivale, ni Fumiko, ne savent utiliser correctement la cruche à eau, ne savent faire ce dont elle seule et le père ont le secret.

D'une manière plus directement associée au père, et non pas seulement à leur savoir commun, mais impersonnel, du thé, Chikako est la seule à savoir où se rangent, dans la demeure familiale, les pièces à thé du père de Kikuji, déroband au fils quelque chose qui est lui est inaccessible : un lien au père, à la maison du père.

Enfin, lors de l'entretien entre Kikuji et Yukiko dont Chikako s'est faite l'entremetteuse, dans le pavillon du père, lors de la contemplation du portrait sans titre d'un poète, Chikako pousse la perversité de son savoir à un point extraordinaire :

Au cours de la soirée, Mlle Inamura avait demandé [à Kikuji] le nom du personnage que représentait ce portrait, mais il n'avait su que lui répondre :
- Je n'en sais vraiment rien... Les personnages dans les œuvres de ce style sont toujours traités de façon identique, et sans poème, comment deviner ?

Chikako était intervenue :

- Ce doit être le poète Muneyuki, et le poème dit à peu près : « Le vert du pin, qui dure toute l'année, paraît cependant plus éclatant à l'approche du printemps. »³⁰

Que Chikako sache ce qui est caché, mais du moins possible à trouver, visible si on le dévoile (l'emplacement des pièces à thé), c'est une chose. C'en est une autre de connaître ce qui n'est pas même lisible, le poème absent du portrait, et que nul n'aurait pu deviner ni déchiffrer. Cela, elle ne peut le tenir que de conversations avec le père, conversations que Kikuji, lui, n'a pas eues.

²⁹ *Ibid.*, p. 148

³⁰ *Ibid.*, p. 68.

Il nous semble même qu'en deçà de la logique, qui nous laisse supposer que le père avait appris à Chikako le nom de l'homme représenté et le texte du poème, il y a quelque chose ici, dans ce savoir de Chikako qui se porte sur un poème non-lisible, invisible, qui tient presque moins du savoir que d'une sorte de magie. Bien entendu, nous savons qu'elle a de bonnes raisons, des raisons rationnelles, de connaître le poème. Toutefois, dans le corps du texte (le texte du roman), rien n'explique ces raisons. Il faut se rappeler les notions de malédiction qui traversent le récit, dans les mots du narrateur, dans le discours indirect libre de Kikuji, ou les paroles de Chikako. Dès lors, cette dernière peut apparaître ici non seulement comme la maîtresse de thé, mais encore, au-delà, comme une femme investie de pouvoirs irrationnels : la sorcière, sans sexe ni âge, qui s'accroche, depuis toujours et pour toujours, à la famille maudite, celle qui sait l'inconnaissable, celle qui lit les mots invisibles.

Revenons toutefois à des considérations rationnelles. Après ce tour de force ou de magie, Chikako ajoute, comme un point final à l'affirmation de son lien supérieur avec le père, une chose que Kikuji ignore tout autant :

...Votre père, M. Mitani, goûtait beaucoup cette œuvre, dont il ornait souvent le chashitsu au printemps.³¹

Dominé par son passé, qui l'empêche d'être défini autrement que comme le fils profane du célèbre collectionneur M. Mitani, Kikuji est également dominé par cette femme, qui montre une intimité avec le père dont il n'a pas bénéficié.

B. 2. c) Le canular thérapeutique

Comme dans son lien aux femmes, où Kikuji, par endroits, tentait de s'élever contre le poids de son passé et de son père, il y a un moment où, en tant que profane en l'art du thé, il tente de se rebeller contre ce savoir qui était celui de son père, qui est celui de Chikako, mais pas le sien.

Dans la partie « Le rouge à lèvres de la mère », lorsque Chikako, Fumiko et Kikuji boivent le thé, immédiatement après l'épisode du mizusashi cité plus haut, Chikako demande brusquement à Kikuji :

³¹ *Id.*

- L'année prochaine sera le cinquième anniversaire de la mort de votre père, M. Mitani. Que diriez-vous d'une célébration par une séance de thé ?
32

À ce projet, qui permettrait encore à Chikako d'affirmer son savoir, et son lien privilégié avec le défunt, elle qui connaît « tant de chambres à thé », et qui ne se sent « nulle part en aussi parfaite et sereine disposition qu'ici »³³, Kikuji répond par une ironie fantastique :

- C'est une idée, et je pense qu'on pourrait s'amuser à duper les invités en ne les servant qu'avec des faux, au lieu d'authentiques objets d'art.
- Des faux ! Que dites-vous là ? Mais dans la collection de Monsieur votre père, il n'existe pas une seule pièce qui ne soit authentique !
- Vraiment ? Je trouve pourtant que ce ne serait pas mal du tout, si l'on procédait de bout en bout à l'empathique exécution du rite traditionnel en n'utilisant, exclusivement, que des pièces fausses...³⁴

En suggérant un tel canular, le fils rejette, avec une violence et une distance qu'on ne lui voit pas ailleurs dans le roman, le savoir de son père et de Chikako : d'une part en refusant de s'y plier en tant qu'ignorant, et en donnant de la valeur (une possibilité, et un droit, de s'exprimer) à sa propre ignorance, par l'utilisation des faux. D'autre part, en jetant le discrédit sur le savoir même qu'il ne possède pas, comme si les personnes supposées maîtres en l'art du thé ne l'étaient pas vraiment, et que l'on pouvait aisément les berner avec de fausses pièces.

Ce canular, du même coup, est pour Kikuji l'occasion de rejeter son passé : puisqu'il ne deviendra pas adepte du thé, il rejette tout d'un même bloc. Je ne serai pas comme mon père, semble-t-il dire, je ne connaîtrai jamais comme lui l'art du thé, donc, si je veux acquérir ma liberté, je ne peux que fouler aux pieds ce même art. Ou bien, plutôt qu'un rejet du père, ce peut être encore une volonté de se réconcilier avec lui, en s'en distinguant, en laissant le mort avec les morts, et avec le savoir du thé ; et lui-même, Kikuji, du côté des vivants et de l'ignorance.

B. 2. d) La mémoire empoisonnée

³² *Ibid.*, p. 150

³³ *Id.*

Pour insister sur la vertu libératrice du canular qu'il propose, Kikuji ajoute :

- Il m'a toujours semblé que l'air rance de cette chambre-ci était comme empoisonné ; peut-être qu'on le purifierait en y tenant une cérémonie commémorative par une séance de thé appuyée très solennellement sur des faux !³⁵

Il faut rappeler que la figure du poison est associée, à plusieurs reprises, à la personne de Chikako ; aussi, libérer la chambre à thé d'un poison, c'est très probablement, pour Kikuji, libérer de l'emprise de Chikako le souvenir de son père. Il ajoute enfin :

- Et après cet acte méritoire d'exorcisme, pour la sauvegarde de la mémoire de feu mon père, je laisserai là à jamais notre belle tradition rituelle de l'art du thé, dont il me faut reconnaître que je n'ai jamais été très féru.³⁶

La notion d'exorcisme confirme explicitement le caractère magique de cette séance en forme de canular, dans le but de libérer la mémoire du père des vivants qui voudraient s'en emparer abusivement (Chikako), et de se libérer soi-même du poids de cette mémoire.

De son côté, Chikako, jusqu'au bout, tient à conserver son pouvoir sur le fils de M. Mitani, et s'il compte se détacher du poids de l'histoire, ce ne sera qu'en contrepartie d'autre chose, qu'elle-même décide :

- Mais si vous tenez sérieusement à vous libérer de ces nœuds anciens avec mon consentement, ce ne sera qu'en acceptant les liens nouveaux de l'hyménée que je vous propose.³⁷

Lorsque le livre de Kawabata s'achève, il est bien difficile de trancher si Kikuji est libéré ou non de Chikako. Fumiko est morte ; Mlle Inamura, contrairement au mensonge de Chikako, n'est toujours pas mariée, si l'on en croit Fumiko, et rien n'empêche donc Kikuji de finalement l'épouser, conformément au souhait de la maîtresse de thé ; enfin, comme le dit Kikuji aux dernières lignes : « Et c'est Kurimoto qui reste en vie ! »³⁸ Rien n'empêche donc, non plus, cette dernière de déverser encore, éternellement, son poison

³⁴ *Ibid.*, p. 151

³⁵ *Id.*

³⁶ *Id.*

³⁷ *Ibid.*, p. 152

³⁸ *Ibid.*, p. 206

dans l'âme et la vie du fils de M. Mitani, dernier représentant de la famille dont elle a décidé de maîtriser le destin.

B. 2. e) Kikuji et Chikako, figures de l'Histoire ?

Nous nous demandons si, à travers le combat entre, d'un côté, le savoir associé à un père mort, de l'autre, l'ignorance des rites associée à un fils vivant, l'on ne doit pas considérer que se joue la lutte, extrêmement importante pour Kawabata et pour sa génération, entre un Japon traditionnel, fermé sur l'extérieur et le nouveau, attaché à l'immuable, et un Japon qui s'ouvre brusquement sur le reste du monde, dont le passé se décroche progressivement du présent comme un wagon resté en arrière ; un Japon susceptible, dans ce mouvement d'ouverture sur l'étranger et dans cette tentation de la modernité, de rejeter ou de perdre ses traditions, ses rites, tout ce qui constitue le savoir des morts.

Dans le roman qui nous intéresse, il n'y aurait donc, si l'on peut dire, pas de vainqueur, entre les représentants respectifs de ces deux faces de la question japonaise. En effet, Chikako est, parmi les vivants, la seule vivante à maîtriser l'art du thé. Or nous savons qu'elle ne se mariera pas, qu'une sorte de stérilité symbolique est attachée à elle, renforcée par son caractère asexué, comme si c'était la tradition elle-même qui était devenue stérile et destinée à s'éteindre. Et de Mlle Inamura, la seule de ses élèves qui soit nommée, le roman ne dit pas³⁹ si elle se mariera finalement, si elle fondera, ou non, une famille et une descendance.

Quant à Kikuji, qui est du côté de l'ignorance et de la tentation de se décrocher des poids morts du passé, on ne peut pas dire qu'il y parvienne : la question de sa libération demeure sans réponse définitive, et il finit le roman comme il l'a commencé : absolument seul. En outre, c'est du côté de Chikako qu'est la notion de lien social, par exemple à travers ses séances de thé au temple, ou son voyage chez un collectionneur⁴⁰. Kikuji, lui, est isolé, au sein même de la société, comme le suggère ce « bureau » mystérieux qui nous fait songer à Kafka, où des collègues sans visage font des choses sans réalité.

³⁹ Il ne le dit pas, du moins, dans la version originelle, non-complétée que nous possédons : la suite, écrite postérieurement, n'ayant pour l'instant pas trouvé de traducteur. Mais Cécile Sakai précise que « dans la suite de ce roman, *Namichidori*, Kikuji épouse Yukiko — mais celle-ci restera vierge, car Kikuji, poursuivi par les ombres du passé, souffre d'impuissance. (*Op. cit.*, p. 102)

⁴⁰ Celui dont elle propose à Kikuji qu'il rachète la collection de son père.

B. 2. f) Conclusion : l'inaccomplissement généralisé

Pour conclure sur le personnage de Kikuji, l'on peut sans trop de risques affirmer que ses pas le poussent dans ceux de son père, son chemin, dans les chemins du passé. Il échoue dans les rébellions qu'il tente, en tant qu'homme et en tant qu'être social. Lorsqu'il se confronte aux femmes, il aime la maîtresse de son père ; la fille de cette maîtresse, donc légèrement plus distante du père, mais leur amour n'est que le préambule à la mort de la jeune fille ; enfin il est attiré par Mlle Inamura, peut-être la moins rattachée au passé, mais rien de physique ne donnera de consistance à cette attirance.

Lorsqu'il se confronte au monde, il est le fils inaccompli du père, l'ignorant qui ne substitue rien au savoir qui lui fait défaut. Le canular libérateur n'aura pas lieu, et son ignorance, ce point par où il se démarque du père, ne sera jamais chargée de valeurs positives, restera un manque. Le lien social enfin, rendu possible par le travail, ne s'accomplit pas non plus : c'est pour lui, pour nous du moins lecteur, tel qu'il nous le donne à lire, un théâtre d'ombres, où il n'est qu'une figure immatérielle de plus.

Kikuji nous apparaît en un mot, quel que soit le chemin qu'il tente d'emprunter pour accéder à lui-même comme homme, comme une sorte d'éponge : il boit les événements, incapable de choix, de refus. Le seul réel refus qu'il marque, qui consiste à ne pas se marier avec Mlle Inamura, n'est pas un refus accompli : c'est au contraire, jusqu'au bout, le non-choix, et les conséquences de ce non-choix font que le mariage n'a pas lieu. Kikuji se laisse imprégner par les événements, ballotté entre eux sans les marquer de volonté, sans les décider ni les construire, comme il se laisse imprégner par les ombres du passé et du présent : l'ombre de son père, et les désirs multiples et confus qui le traversent, entre lesquels il ne tranche pas et desquels il ne s'extrait pas.

Le seul point par lequel Kikuji réussit à être égal au père, c'est non pas à proprement parler la mort — il faut bien accorder à Kikuji qu'il est en vie —, mais l'absence. Du père mort il perpétue l'absence, la seule valeur qu'il soit à même d'incarner.

B. 3. L'armée des ombres : les autres personnages et le père

Tous les personnages sont marqués par la mort du père d'une manière fondamentale. Cité à toutes les pages, le père est présent sur toutes les bouches et dans toutes les pensées, c'est le noyau dramatique et le point de référence de tout le récit, qui est ancré sur ce point vide : son absence. Il convient toutefois de tracer quelques grandes lignes, pour tâcher d'éclaircir la nature du lien qui rattache les différents personnages à la figure de M. Mitani.

B. 3. a) Mme Ota et le père

Comme on l'a dit, Mme Ota ne parvient pas à faire de distinction essentielle entre Kikuji et l'homme qu'elle a aimé. Kikuji ressent cette confusion, en lui-même et chez elle, et Mme Ota ne songe pas à la nier :

- Avouez que toutes vos pensées vont à mon père : que vous nous confondez complètement lui et moi !
- Il faut me pardonner ! C'est affreux ! Oh ! je suis si coupable !⁴¹

Obsédée par le père disparu, elle le cherche, elle en « ressuscite le souvenir »⁴², à travers son incarnation vivante, dans l'image du fils.

Ceci lui est rendu possible par le fait que cette image est en creux : Kikuji, sans identité propre qui parvienne à se faire jour, possède-t-il la moindre substance ? Mme Ota peut donc l'emplir, comme de paille on bourre un épouvantail, avec le souvenir du père.

En outre, avant même leur liaison, c'est, d'abord, par la mention de la liaison entre le père et elle, que nous est présentée Mme Ota, c'est cela qui, pour nous, la définit dramatiquement et humainement :

À la mort de M. Ota, c'était le père de Kikuji qui s'était chargé de vendre la collection artistique de son ami. Il était ainsi entré en rapports avec la veuve de son ami, qui devint sa maîtresse.⁴³

Mme Ota est donc, avant toute chose, la veuve d'un homme et, si l'on peut dire, la veuve d'un autre homme, l'ancienne maîtresse d'un défunt : pour elle-même, pour les

⁴¹ *Op. cit.*, p. 83

⁴² Selon les mots de Kikuji : *ibid.*, p. 43

⁴³ *Ibid.*, p. 17

personnages, c'est cela qui constitue son humanité ; pour le lecteur, ce qui fait son épaisseur dramatique et la constitue en personnage.

Ensuite, après avoir salué Kikuji lors de la première cérémonie du thé organisée par Chikako, dans le pavillon du temple Engakuji, la première question qu'elle lui pose est la suivante :

- Vous pratiquez également l'art du thé ? ⁴⁴

Cette question, bien qu'elle soit logique dans le contexte (le fils d'un amateur de thé se rend à une cérémonie du thé, on peut comprendre que des conclusions soient tirées), laisse deviner une obsession, comme si elle n'était que le déguisement de cette autre question : vous êtes donc comme votre père, et je peux le lire en vous ?

Aussi bien, Mme Ota trouve son point de définition dans la liaison qu'elle a entretenue avec M. Mitani père, et n'aura de cesse de confirmer cette définition, dans son obsession pour le fils et l'absence de limite qu'elle trace entre les deux hommes.

B. 3. b) Fumiko derrière les spectres : l'offrande identitaire

Le principal sujet de la première discussion entre Mme Ota et Kikuji, immédiatement après la cérémonie du thé au temple, est Fumiko. Ceci semble une mise en abyme de la vie même de cette dernière : ce n'est pas elle qui parle, elle n'est que l'objet d'un dialogue. Aussi, par la suite, elle ne dira que peu de choses d'elle-même ou de son désir (sinon de manière indirecte, par exemple en dévalorisant la tasse de shino qu'elle offre à Kikuji, dont la valeur métaphorique est évidente, et qu'elle brise finalement avant de mourir elle-même). Ce qu'elle parvient à dire à Kikuji tourne, presque jusqu'au bout, autour de sa mère : ce sont surtout des demandes de pardon au nom de Mme Ota. Et lorsqu'elle accomplit ce qui semble, enfin, correspondre à une attente en son nom, à savoir cette nuit passée avec Kikuji (mais de cette attente même, de ce désir, on ne saurait déterminer les racines réelles, la part d'un désir libre et celle d'un désir embourbé dans la confusion des êtres et l'emprisonnement dans les ombres du passé), même dans cet acte essentiel, qui aurait pu modifier sa vie et qui finalement décide de sa mort, elle n'est pas dans l'agir :

Fumiko ne lui avait opposé aucune résistance elle-même : il n'avait eu qu'à triompher de sa chaste pudeur.⁴⁵

Si Fumiko ne lui a pas résisté, c'est aussi, en retour, qu'elle n'a pas agi. Elle a été portée par l'événement, passive elle laisse à l'autre la responsabilité d'agir sur elle. En tant qu'actrice d'elle-même et de sa vie elle ne s'accomplit pas⁴⁶, elle est absente de l'événement, de la même manière qu'en tant qu'actrice de sa parole, quelque chose lui demeure impossible : elle ne parvient pas à produire une parole efficace qui soit en son nom propre, et son nom, elle absente, est porté par le dialogue entre sa mère et Kikuji :

- Mon père aura sans doute été pour elle la cause de bien du chagrin, dit Kikuji...⁴⁷

C'est le premier angle sous lequel nous est présentée Fumiko : le peu de consistance avec lequel nous commençons, en tant que lecteur, de construire son personnage, c'est déjà le chagrin causé par M. Mitani. Ce chagrin, Mme Ota le contredit, mais les corrections qu'elle apporte à cette idée ne sont pas pour nier l'importance du père de Kikuji pour Fumiko, dès son plus jeune âge :

- ...Vers la fin de la guerre, quand les bombardements se sont intensifiés, elle a soudain complètement changé et n'avait plus qu'un seul désir : se dévouer à votre père. (...) Le fait est qu'elle s'est véritablement consacrée à votre père, de son plein gré et de toutes ses forces.⁴⁸

Fumiko, très attachée au père vivant de Kikuji, n'a donc pas seulement perdu l'amant de sa mère : que cet homme ait été, ou non, un père de substitution pour elle, il a du moins longtemps été sa raison de vivre. Plus exactement, il a été ce qui la faisait agir :

Se dévouer, bien sûr, est un bien grand mot [et pour nous, il est un mot traduit, ce qui nous incite à d'autant plus de précautions]... mais elle serait allée au bout du monde, par exemple, pour lui trouver un poulet ou du poisson, lui procurer du riz qu'elle allait chercher sous les bombes, sans souci du danger.⁴⁹

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21

⁴⁵ *Ibid.*, p. 203

⁴⁶ Songeons à sa crainte, une fois sa mère morte, de posséder sa propre maison, une nouvelle maison, comme s'il lui était impossible de produire sa propre vie, de concevoir un espace qui lui soit réservé.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 31-32

L'on remarquera que, comme on l'a dit plus haut, ce qui rend possible l'action pour Fumiko, c'est que l'efficacité de l'action ne se dirige pas sur elle-même, que l'action ne tende pas directement à sa propre satisfaction. En l'occurrence, c'est pour le père qu'elle agissait. Toutefois même ce dévouement au père n'est pas encore une fin en soi, mais encore, comme par ricochet, dirigé vers sa propre mère, Mme Ota :

Le tragique d'une guerre qui approchait de sa fin catastrophique avait fort bien pu, en effet, effacer plus ou moins chez elle le souvenir du père qu'elle avait déjà perdu, pour l'attacher plus que jamais à la présence vivante de sa mère, son seul bien, et lui faire comprendre jusqu'à quel point l'amour du père de Kikuji était son unique recours.⁵⁰

Aussi, la trajectoire des actions de l'enfant était-elle doublement indirecte : elles se dirigeaient vers le père, et, en dernier lieu, vers la mère ; c'est seulement parvenue à ce point que Fumiko pouvait être comblée.

Et jusqu'à la nuit avec Kikuji, elle ne parlera à Kikuji que de sa mère, ne se déplacera chez lui que pour aider Mme Ota. Jeune fille sous influence, elle offre sa vie à cette femme, déporte toute la vie dont elle est capable sur sa mère. Ce fonctionnement trouve son aboutissement dans ce passage extraordinaire, où elle tâche de préparer du thé :

Et quand elle voulut reprendre le battement interrompu, il lui fut impossible d'agiter le chasen dans la minuscule tasse de shino.
Fumiko baissa la tête sur son poignet crispé et soupira :
- C'est ma mère qui ne veut pas...⁵¹

Ce fantastique don d'elle-même à sa mère va donc jusqu'à l'incapacité à effectuer une action relativement simple, empêchée qu'elle est, physiquement empêchée, par l'obsession du fantôme de sa mère et le pouvoir exceptionnel qu'elle lui autorise sur elle-même.

Le mouvement de Fumiko, le canevas sur lequel se tissent ses actes, ses paroles et sa destinée, c'est donc, que ce soit par l'intermédiaire du père vivant de Kikuji, ou peut-être même, ensuite, par l'intermédiaire de Kikuji devenu l'amant de sa mère, un don d'elle-même : c'est par ricochets seulement que la vie de Fumiko est reliée, ou mieux, dédiée, à Fumiko.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 31

⁵⁰ *Ibid.*, p. 32

⁵¹ *Ibid.*, p. 199

Le don qu'elle fait n'est pas seulement un don de l'action qu'elle exerce, mais encore, un don de la parole, du sujet au nom duquel parle sa propre parole, et l'on est ainsi tenté de dire : un don d'identité, une offrande identitaire.

Ainsi, pour exprimer quelque chose d'elle-même, Fumiko doit passer par le cadeau d'une tasse de shino. Encore l'offre-t-elle, comme pour augmenter encore la distance entre l'acte et elle-même, au nom de sa mère morte. Sa parole, par l'obsession d'écarter du discours le sujet qui la produit, ne laisse plus subsister qu'un lointain reflet d'elle-même, reflet en quelque sorte effacé par avance.

Tout le reste d'elle-même, tout ce qui, d'elle-même, a disparu pour ne laisser de soi qu'un reflet fragile au fond de la parole, comme sur la tasse la trace légère du rouge à lèvres de la mère, est investi, et nous appelons cela un don identitaire, dans le dévouement de sa parole, de ses actes et de sa volonté, à sa mère.

Ce don va jusqu'au sacrifice des forces vitales : sans même évoquer la mort de Fumiko, qui demanderait une lecture moins univoque, on se rappelle qu'à plusieurs reprises, venue chez Kikuji pour parler de sa mère, elle manque défaillir.

Il nous faut enfin préciser que, malgré ce que l'on pourrait conclure, et qui est suggéré par le texte, le dévouement de Fumiko au père de Kikuji ne peut pas se résumer à un dévouement indirect à Mme Ota :

- Avez-vous remarqué la bague que Fumiko portait aujourd'hui ?
demanda Mme Ota.
- Non.
- Eh bien, c'est un cadeau de votre père. ⁵²

Suit le récit de l'incident, dans l'enfance de Fumiko, où elle avait risqué sa vie pour le père, et à la suite duquel il lui avait offert cette bague. Autrement dit, plusieurs années après la mort du père, et bien qu'il ne soit plus « l'unique recours » de Mme Ota, sinon en chimère, Fumiko marque son corps et sa beauté de jeune fille d'un objet offert par cet homme, comme pour ne pas, elle-même, s'en débarrasser, comme pour définir son corps et son image, à l'aide de ce simple bijou, par ce qu'elle a vécu avec M. Mitani, et qui est, pour nous, un mystère.

⁵² *Ibid.*, p. 32

B. 3. c) Chikako et le père

Peu d'informations nous sont données, peu d'éléments de réflexion pour comprendre ce qui lie, après sa mort, Chikako au père de Kikuji. Tâchons, dans un premier temps, de les rassembler pour voir où ils nous mènent.

Le mystère Chikako

Nous savons que Chikako a été, mais pendant très peu de temps, la maîtresse de M. Mitani, et que cet homme fut sans doute, pour elle, le seul :

La femme qui était en elle n'avait dû connaître, comme seule trace d'amour dans sa vie, que l'aventure unique et éphémère qu'elle avait eue avec le père de Kikuji, après quoi elle s'était éteinte.⁵³

Nous savons, en outre, qu'après cette liaison, elle était restée très présente au sein de la famille, quitte à en devenir gênante, et nous savons que l'art du thé la rapprochait de M. Mitani : nous avons vu plus haut qu'elle était une habituée du pavillon de thé de ce dernier, et que sans doute ils avaient eu l'occasion d'y discuter régulièrement. Nous savons enfin qu'après avoir perdu M. Mitani comme amant, elle s'était appliquée à garder la mainmise sur sa femme, par exemple en la dressant contre Mme Ota :

Chikako n'avait pas manqué d'informer l'épouse sans le moindre retard [de la liaison du mari avec Mme Ota].⁵⁴

Mais ces quelques éléments que nous possédons, sur le lien entre Chikako et cet homme — on est tenté de dire : des éléments d'enquête —, ne lèvent pas le mystère qui pèse sur les motivations de Chikako, dans le temps qui constitue le présent du roman. Un extrait de dialogue entre Fumiko et Kikuji marque le caractère inexplicable des objectifs réels de Chikako, lorsque Fumiko révèle au jeune homme que, contrairement aux dires de Mlle Kurimoto, elle ne s'est pas mariée :

⁵³ *Ibid.*, p. 16

⁵⁴ *Ibid.*, p. 17

- Et vous l'avez crue sur parole ?
- Quelles raisons aurait-elle eues de mentir sur ce chapitre ?
- (...) – Pourquoi, mais pourquoi Mlle Kurimoto raconte-t-elle de pareils mensonges ?⁵⁵

Effectivement, la question se pose. Autant le rôle de M. Mitani et son importance, pour définir ce qui constitue l'être de Kikuji bien sûr, mais également Mme Ota et sa fille, n'est pas extrêmement problématique : pour le fils, la figure d'un père écrasant, auquel il succède avec un creux à l'endroit de son identité ; pour Mme Ota, c'était l'homme qu'elle aimait, littéralement, à la folie ; pour Fumiko enfin, nous avons évoqué la complexité du lien.

Mais il y a quelque chose d'à jamais incompréhensible dans l'acharnement de Chikako à mener le fils sur les chemins qu'elle lui trace. Elle-même fait mine, vers la fin du livre, de s'en expliquer :

- Moi qui croyais rendre ce dernier service à la mémoire de feu votre père, en m'entremettant pour ce mariage !
- Rendre un service ? À mon père ? s'étonna Kikuji.
- Mais oui, naturellement.⁵⁶

« Naturellement », certes : mais pourquoi ? Chikako, en définitive, mime l'évidence, mais ne donne aucune raison. Il nous faut donc tâcher de la comprendre sans son aide.

La première explication qui se présente est celle-ci : après avoir voulu posséder le père par la chair, elle a voulu déporter son emprise sur la mère, par la manipulation : en souillant l'image de Mme Ota et donc, indirectement, celle de l'homme qui l'avait quittée pour cette autre ; enfin, après la mort des deux parents, ne restant plus que le fils, c'est sur lui qu'elle jette son dévolu.

Par contre, ce n'est pas en tant que séductrice qu'elle se présente à lui. En effet :

Par la suite (et c'était quelques années à peine après l'incident qui avait marqué l'enfance [de Kikuji : la découverte accidentelle de la liaison de son père et des taches sur le sein de Chikako]), Chikako perdit visiblement tout ce qu'elle avait pu avoir de féminin dans l'allure ou dans les traits. Aujourd'hui [au moment où commence le livre], c'était un être positivement asexué.⁵⁷

⁵⁵ *Ibid.*, p. 179 et 182

⁵⁶ *Ibid.*, p. 167

⁵⁷ *Ibid.*, p. 10

D'après Kikuji, cette absence d'affirmation sexuelle n'est pas innocente, elle appartient à une stratégie de la maîtresse de thé :

Que c'était bien dans la manière de cette femme, de se rendre ainsi indispensable à la famille par ses services, en laissant derrière elle tout ce qu'elle avait pu avoir de charme féminin !⁵⁸

Autrement dit, être une femme qui ne peut pas séduire, n'être qu'à peine une femme, un « être positivement asexué », serait le moyen d'être par avance innocentée, de lever tout soupçon sur ses intentions : entrant dans la maison, elle ne vient pas voler le père ; c'est ainsi qu'elle peut « répandre partout [son] venin »⁵⁹.

Chikako et la mécanique de l'appropriation

Il nous semble malgré tout que l'hypothèse d'une volonté de pouvoir, de la part de Chikako, n'est pas entièrement satisfaisante, ne serait-ce que parce que cette volonté même resterait à justifier. D'après Cécile Sakai, « son comportement appartient à une logique sadique qui vise la perte de Kikuji pour se venger du père »⁶⁰, et l'on ne peut s'empêcher d'approuver.

Il nous semble toutefois que l'on peut déplacer l'axe de lecture, reformuler sous un autre angle ce que nous savons de ce personnage, ce que nous l'avons vu vouloir : s'emparer du mari de Mme Mitani ; s'emparer de la volonté de la même femme, en l'incitant à se prendre de colère contre Mme Ota, et à s'en venger ; s'emparer, symboliquement, de la demeure familiale (s'y « rendre indispensable ») ; après la mort des parents, s'emparer de la vie de Kikuji, en cherchant à se faire à tout prix l'intermédiaire de son mariage, avec une jeune fille choisie par elle ; s'emparer, également, de la pensée de ce dernier, en déversant des insanités de paroles, justifiées ou non, sur Mme Ota, et en espérant le convaincre ; se réserver, enfin, une sorte de priorité possessive sur la mémoire du père, se placer dans la posture de gardienne du souvenir, quand ce souvenir, si l'on nous passe l'expression, est à tout le monde, qu'il est digne d'être partagé selon la place que chacun, en sa mémoire, réserve au défunt.

Au lieu d'une cracheuse de venin, comme le sous-entend la mère, Chikako nous apparaît plutôt, si l'on doit conserver la métaphore animale, comme une sorte de sangsue.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 16

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18

Tout se passe comme si, elle même en manque de plénitude identitaire, sa stratégie de survie consistait à s'emparer de tout ce qui, chez l'autre, constitue de l'identitaire, pour se l'approprier, et combler le creux qu'elle lit en elle. Aussi déclare-t-elle à Kikuji, peu avant la fin du roman :

- Les objets d'art n'ont peut-être plus la même importance pour vous ? Et le thé... Je vais me sentir bien triste, moi qui me suis depuis si longtemps occupée de ces choses, du vivant de votre père, quand il n'y aura plus rien à faire ici pour moi.⁶¹

Parce que la maison où elle avait l'habitude de « s'occuper des choses », de voiler le creux de son identité, une fois que cette maison se vide, Chikako est de nouveau face à son propre vide. Rien ne nous permet d'affirmer hâtivement la validité de cette hypothèse, étant donné que le peu de chose que nous savons de Chikako n'inclut pas d'indices d'un tel sentiment de manque identitaire. Mais précisément : nous savons très peu de choses d'elle ; y a-t-il donc, hors ces raptus perpétrés sur la vie, la mémoire ou le désir des autres, beaucoup à savoir ? En d'autres termes, le mystère Chikako, le manque d'éléments qui nous permettraient de la comprendre, de construire, pour nous lecteur, une image de ce qui la constitue comme être, est peut-être le signe d'un désert à cet endroit.

Dès lors, s'éclairent ses mainmises incompréhensibles sur ce qui fait la vie des autres : par exemple, ce projet de mariage, la question de l'intérêt qu'elle trouve à s'y agripper à toute force, demeure sans réponse... sauf si l'on considère que ce mariage lui permettrait, non pas à proprement parler de se marier par procuration, mais tout simplement, elle vide, de s'approprier un désir, un vouloir. Pour s'approprier ce désir, il lui faut d'abord le créer chez l'autre : aussi place-t-elle la beauté de Yukiko, littéralement, sous les yeux de Kikuji. Dans cette optique, la place d'intermédiaire de Chikako ne serait pas tant à lire comme une volonté de s'immiscer dans une situation, que comme le moyen de faire naître une situation qui puisse, indirectement, combler quelque chose d'elle-même.

Si l'on admet l'hypothèse de l'appropriation identitaire comme moyen de combler un vide, Chikako apparaît comme le double, sur un mode maléfique, de Fumiko : où Fumiko se meut par les vœux des autres, Chikako agit sur le vouloir des autres ; où Fumiko n'agit que pour les autres, dans une problématique sacrificielle qui est la seule où elle

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 102

⁶¹ *Ibid.*, p. 171

trouve satisfaction, Chikako, elle, n'agit que par ou à travers les autres, selon une stratégie d'appropriation.

La question de la neutralité sexuelle

Si l'on pousse cette hypothèse d'un vol identitaire pour combler un vide identitaire, une dernière chose reste à suggérer. Nous avons déjà cité ce passage :

Par la suite (et c'était quelques années à peine après l'incident qui avait marqué l'enfance [de Kikuji]), Chikako perdit visiblement tout ce qu'elle avait pu avoir de féminin dans l'allure ou dans les traits. Aujourd'hui, c'était un être positivement asexué.⁶²

La brève liaison entre elle et M. Mitani est directement mise en perspective, chronologiquement, avec la perte de sa féminité. Nous nous permettrons de lire cette mise en perspective sur un mode également causal. En d'autres termes, l'influence majeure du père sur Chikako ne serait pas seulement l'effet de sa place d'homme unique dans la vie de cette femme. On peut lire, si l'on accepte l'hypothèse que nous proposons, que Chikako, après avoir connu cet homme, en a retiré quelque chose, quelque chose d'identitaire, quelque chose qui aurait à voir avec le fait d'être un homme. Au contact de M. Mitani, quelque chose a pris racine dans elle, qui, après « quelques années à peine », ayant, comme une plante, poussé en elle, l'aurait amenée à présenter, à égalité, des signes féminins (à commencer par l'évidence qu'elle est une femme) et masculins, et à devenir cet « être positivement asexué ». Ou si l'on veut : parce que son destin⁶³ était de ne connaître qu'un homme, elle se l'est approprié jusqu'en elle-même, pour garder « de l'homme », cette espèce qui lui serait désormais refusée ; n'ayant d'autre possibilité, pour ne pas le perdre, que de l'intégrer à sa propre identité, en quelque sorte à son génome.

L'on peut, dès lors, comprendre mieux la haine qu'elle voue à Mme Ota, elle qui est la figure de la femme, la féminité incarnée. S'il y a jalousie pour Mme Ota parce qu'elle a su garder le père, contrairement à Chikako, il ne faut sans doute pas négliger une autre sorte de jalousie : celle qui envie à Mme Ota une pleine identité de femme. En outre, cette

⁶² *Ibid.*, p. 10

⁶³ Lorsque nous employons le terme de destin, ce n'est pas dans une problématique fataliste, mais simplement dans le sens où le destin d'un personnage est, rétrospectivement, ce que le roman fait ou a fait de lui. En ce sens, si Kawabata n'a mis qu'un homme sur le chemin de Chikako, nous disons que c'était là son destin.

féminité sait être, si l'on en croit Kikuji, révélatrice, pour son partenaire, de sa propre masculinité :

Il avait l'impression de savoir pour la première fois ce qu'était une femme, connaissant désormais ce que c'était que d'être un homme.⁶⁴

Or, l'on ne saurait croire que l'expression est une coquetterie du traducteur pour signifier une première expérience sexuelle, puisque Kikuji, nous le savons, a connu d'autres femmes :

Lui qui n'avait jamais éprouvé qu'une sorte de dégoût à la suite du désir, chaque fois qu'il avait profité des libertés que lui offrait sa vie de célibataire...⁶⁵

Aussi, à l'inverse de la barrière des générations et de la mort, voire des êtres, que Mme Ota peine à concevoir infranchissable, elle se situe très clairement d'un des deux côtés de la frontière des sexes, et place clairement son partenaire de l'autre côté, lui offre la certitude de sa propre identité d'homme. Tandis que Chikako, à la suite de sa seule expérience amoureuse, n'a pu trouver d'autre possibilité de vie que de se tenir exactement sur la frontière, sur cette ligne où le désir de l'autre ne viendra pas naître, où l'identité de soi disparaît.

Ainsi la seule chose qui distingue Chikako de tous les autres personnages, le seul signe par lequel surgisse une identité qui soit exclusivement la sienne, c'est ce que Kikuji considère comme une monstruosité : les taches. Outre que ces taches égratignent sa beauté de femme, et l'invitent à se retirer du jeu de la séduction, elles semblent l'incarnation, mais ratée, maudite, de ce peu d'identité qui lui appartient en propre.

B. 4. Conclusion : trajectoires confuses, chemins confondus

Que sait-on du père mort ? En un mot, rien. Amant d'une femme, puis d'une autre, amateur éclairé de l'art du thé : à quelques détails près, ce sont les seules informations,

⁶⁴ *Ibid.*, p. 36

⁶⁵ *Id.*

combien maigres, que Kawabata abandonne à notre compréhension de lecteur et à son personnage. Ce point de presque absence à l'endroit du père, ce trou creusé dans la matière du texte, est le noyau vide autour de quoi gravitent les êtres, leur parole et leurs faibles identités.

Kikuji semble un être-éponge, égaré dans les vêtements du père trop grands pour lui, et que son identité inaccomplie ne parvient pas à emplir ni déchirer. Les routes qu'il parcourt sont des cercles concentriques autour du père. Ou bien, c'est le père qui, dans la vie de Kikuji, est, si l'on nous passe la formule, comme l'inverse du Dieu de Pascal : cercle dont la circonférence est partout, dans chacun des actes et pensées du fils, même de façon à peine détournée (par le lien à Mme Ota), cercle élastique mais qui est toujours le sillon sur lequel marche le fils, la tranchée sans issue dans laquelle il avance ; cercle, également, dont le centre est nulle part : père invisible ou illisible, introuvable, inaccessible.

Les femmes Ota avancent courbées dans les mêmes tranchées que le fils, ou sinon les mêmes, du moins des tranchées parallèles : Madame Ota, aveugle au dehors, au présent et à la vie, ne sait apercevoir que l'image vide où elle retrouve le temps passé et le père, et cette image vide est la personne de Kikuji. Quant à sa fille, dévouée à elle, le désir qui la lie silencieusement à Kikuji ne parviendra jamais à bouleverser la route aveugle dans laquelle rien ne peut l'empêcher de s'obstiner, celle du don de soi à sa mère et à la conservation d'une mémoire.

Chikako, enfin, a pour elle, selon la très belle expression de Pessoa, « le privilège des chemins »⁶⁶. Elle n'est pas portée par les événements, elle les choisit, trace ses propres routes et, dans la mesure du possible, celles des autres. Toutefois ces routes s'inscrivent, elles aussi, dans un espace restreint qui est celui délimité par l'influence du père : « polygone barbelé du Passé sans issue »⁶⁷.

Dans cet espace, où tous les personnages avancent et reculent tant bien que mal, nous avons vu que les identités se brouillent, s'échangent ; se repérant, comme à la lumière les insectes, aux ressemblances, pour s'appréhender, pour s'approcher.

Il conviendrait à présent de comprendre plus précisément les mécanismes de ces rapprochements. Maintenant que les mouvements sont à peu près visibles, l'on peut tenter

⁶⁶ Fernando Pessoa, *Le Privilège des chemins (O privilégio dos caminhos)*, traduit du Portugais par Teresa Rita Lopes ; édition bilingue, collection « Ibériques », Librairie José Corti, Paris, 1999.

⁶⁷ Nous détournons ici une phrase d'Henri Michaux : « Polygone barbelé du Présent sans issue » (« Portrait des Meidosems », *La Vie dans les plis*, Œuvres complètes, tome 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2001, p. 210)

de comprendre le fonctionnement qui sous-tend ces mouvements : d'établir, dans la mesure du possible, une anatomie de l'échange, des mécanismes qui le structurent.

DEUXIEME PARTIE

ANATOMIE DE L'ECHANGE : ANALOGIES, INTERMEDIAIRES ET DEPLACEMENTS

C'est ainsi que l'homme transporte avec lui cet inutile et prestigieux étendard, ce manteau, ce suaire qui ne coïncide pas avec le corps, cette gaine inexacte et fastueuse. De même que le mandrill ne peut mortifier la rhétorique de ses fesses polychromes, nous ne pourrions nous défaire, délicieuse malédiction, de cette souple toison de verbes.

Giorgio Manganelli ⁶⁸

⁶⁸ *La Littérature comme mensonge*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Gallimard, L'Arpenteur, 1991, p. 240

Qu'est-ce qui s'échange, dans les échanges — paroles, actes et gestes — entre les personnages de *Sembazuru* ? Il s'échange des fragments de mémoire, de savoir, de désir : mélange mystérieux, dont on ne saurait faire l'analyse précise, laissée impossible par les ombres que maintient le texte, ses ambiguïtés, ses non-dits, l'opacité des êtres et l'équivoque de leur parole.

Ce à quoi l'on peut s'atteler, en revanche, c'est à disséquer l'échange même, son mode de fonctionnement : ne pouvoir qu'ignorer souvent ce qui passe de main en main, mais étudier, du moins, comment cela se donne et se reçoit.

On montrera en premier lieu que, en deçà de la confusion entre les êtres (Kikuji et son père, Mme Ota et sa fille...), le roman est bâti sur un système qui se refuse à donner aux êtres des identités lisibles. Plus précisément, ces identités ne sont jamais détachées d'un référent à partir de quoi elles émergent, ou sur lequel, comme des plantes, elles poussent. En d'autres termes, des personnages, on ne peut jamais à proprement parler dire qu'ils *sont*, ou ce qu'ils sont, mais seulement qu'ils sont *comme*... Sous la confusion des êtres dans les rapports qui les lient, nous lirons donc les identités métaphoriques comme possibilité indépassable de toute définition humaine.

Puis nous verrons que l'échange, souvent, est impossible en tant que face-à-face dynamique, et qu'il s'y substitue la nécessité d'une figure intermédiaire : figure humaine, qui fait office de « porte-signes », ou objet du discours, un « dépose-signes » sur lequel se déplacent les enjeux réels du dialogue, de l'échange.

Enfin nous tenterons de comprendre comment la mort fait signe, quoique d'une manière qui rejette le discours et exclue le dialogue, de quelle manière elle s'impose, en dernier recours, comme substitut d'une parole indicible.

A. Les identités métaphoriques

A. 1 Les portraits volés

L'une de ces jeunes filles portait un furoshiki de soie rose avec le motif de sembazuru en blanc. Elle était belle.⁶⁹

Qu'est-ce qui caractérise cette jeune fille, Mademoiselle Inamura ? De quelle couleur sont ses cheveux, quelle est la forme de son visage, comment se tient-elle, en un mot : dans quelles particularités physiques sa beauté prend-elle naissance ? Il n'y aura pas de portrait. « Elle était belle », voilà ce que nous saurons. Le seul élément par lequel nous pouvons appréhender quelque chose d'elle-même, c'est cet attribut, cette annexe, à quoi Kawabata l'associe immédiatement : « un furoshiki de soie rose avec le motif de sembazuru en blanc ».

Face au vide du portrait, l'image de la jeune fille se bornera désormais, pour le lecteur et pour Kikuji, à cette seule association : un vêtement, qui transmet sa douceur à la personne qui le porte, une image d'oiseau qui donne à la jeune fille sa propre légèreté, le blanc du motif lui offrant sa pureté, par déplacement. Les valeurs de douceur, légèreté, pureté, portées par ces signes, soie, oiseau et blancheur, se déplacent donc, dans l'écriture de Kawabata comme dans la pensée du personnage, sur la personne de Yukiko. De la même manière, quelques pages plus loin, elle recevra, de l'eau qu'elle manie gracieusement dans la préparation du thé, l'attribut de la fraîcheur. Pas d'essence, seulement des attributs : pas d'être, mais des correspondances, des ressemblances, un *comme si* définitoire, et définitif. Parmi de nombreux exemples qui montrent la permanence et l'importance de cette association, citons celui-ci :

Mais dans le même instant, il revit aussi l'image de Mlle Inamura en train de préparer le thé dans les règles de l'art, et le furoshiki rose lui réapparut également, avec ses motifs de sembazuru.⁷⁰

L'attribut est sur un pied d'égalité avec l'essence, ou avec l'illusion d'essence. En fait, l'attribut fait l'essence, il se substitue à elle et devient ce que l'on croyait être le privilège de l'essence : une définition, la dernière vérité de l'être. Et si l'on ôte à Mlle Inamura ses attributs, il n'y a plus personne, parce que c'est en eux que gisait sa seule, sa légère, sa fragile essence.

⁶⁹ *Nuée d'oiseaux blancs, op. cit.*, p. 11

⁷⁰ *Ibid.*, p. 41

A. 2. Les portraits décalqués

L'absence de portrait, d'une description des personnages, n'est pas une vérité générale. On lit par exemple, à propos de Mme Ota :

Cet air plus jeune que son âge, ce même cou souple et délicat, la nuque longue contrastant avec les épaules bien rondes et fermes ; le nez menu et la bouche petite par comparaison avec les yeux. Et ce nez, quand on le regarde, si parfait de ligne et si mignon qu'on ne peut s'empêcher de sourire. Et cette lèvre inférieure légèrement débordante, qui esquisse comme une moue quand elle parle...⁷¹

Des indications nous sont donc données sur une impression générale (« plus jeune que son âge »), sur des éléments du visage, et une expression (« qui esquisse comme une moue »). Mais fabrique-t-on de l'être, question que Marie Depussé aime à se faire poser à Flaubert⁷², avec un portrait ?

Au paragraphe suivant, le portrait de Fumiko s'appuie sur celui de sa mère :

Chez la fille de Mme Ota, Kikuji retrouve la nuque longue et les épaules arrondies de la mère. Sa bouche est nettement plus grande, par contre, quoiqu'elle tienne les lèvres fermement serrées... Quant aux yeux, la jeune fille les a plus grands peut-être et plus noirs encore que ceux de sa mère.⁷³

Deux visages se dessinent donc, quoique celui de Fumiko ne soit qu'une variation sur celui de sa mère, n'ait pas de valeur propre, et seulement une définition subordonnée à la définition de la mère, lisible à travers des formules comparatives. Elle-même sait d'ailleurs que c'est ainsi qu'elle apparaît. Elle avoue un trouble à l'idée de cette ressemblance, comme s'il ne s'agissait pas uniquement d'une proximité dans les traits, mais également d'une confusion des identités, la sienne subordonnée à celle de sa mère :

— ...Je n'aime pas exposer une photo d'elle... qui me ressemble tellement ! Cela me fait rougir...⁷⁴

⁷¹ *Ibid.*, p. 22

⁷² Outre des cours qui restent en mémoire, on retrouvera cette obsession dans *Qu'est-ce qu'on garde ?*, P.O.L., 2000, pp. 55 et suivantes.

⁷³ *Nuée d'oiseaux blancs*, *op. cit.*, p. 22

⁷⁴ *Ibid.*, p. 97

Par la suite, c'est d'ailleurs bien moins sur ces traits physiques que s'appuiera le roman, que sur leur ressemblance même, et, comme avec Yukiko, sur des analogies et des associations.

A. 3. Variation sur l'épithète homérique

« Achille aux pieds légers », « l'aurore aux doigts de rose », « le rusé Ulysse »... L'épithète homérique associe à un nom, propre ou non, une idée, une notion, un attribut, qui ne le quittera plus, et lui servira de passeport dans la foule hétéroclite des personnages, des lieux, dans le grand monde que réunit le poète.

Quoique la forme diffère, on est, dans le roman de Kawabata, face à un phénomène peu lointain de cette manière de faire. Laissons toutefois Homère, qui peut nous servir de point d'appui, mais avec lequel une comparaison approfondie serait délicate.

Nuée d'oiseaux blancs repose sur ce que l'on est bien tenté d'appeler un système, qui, à chaque personnage, associe une ou quelques notions, que ce dernier incarnera sans relâche, sans non plus avoir la liberté d'incarner autre chose. Nous verrons que les points d'analogie sur lesquelles se fonderont les ressemblances pourront toutefois être aussi bien d'ordre physique, visuel par exemple, qu'abstrait. Nous avons vu que Mlle Inamura incarnait pureté, légèreté, douceur et fraîcheur. Qu'en est-il des autres personnages ?

A. 3. a) Mme Ota, fantôme de la féminité

Mme Ota, pour Kikuji, est l'incarnation, selon les termes employés par le traducteur, de « la femme », de « la féminité ». Ainsi, Kikuji songe-t-il :

...Mme Ota avait quelque chose de mystérieux, quelque chose comme la féminité par excellence, dans son essence la plus secrète...⁷⁵

Mais cette incarnation de la femme, par une femme, correspond à une perte d'identité individuelle. Kikuji se pose en effet, au sujet de Mme Ota, lors de leur dernière entrevue, une question qui nous intéresse particulièrement :

⁷⁵ *Ibid.*, p. 149

Il se demandait encore si elle était la première ou la dernière femme du monde, cette femme qui lui paraissait n'être pas quelqu'un de réel : cet être dont s'était retranché l'individu présent pour le laisser seulement en présence de la Femme.⁷⁶

Mme Ota est cette femme qui, envahie par la présence en elle de « la » femme, sacrifie en quelque sorte (ou bien, Kawabata sacrifie en elle) la liberté d'être une femme, identifiée, en d'autres termes : une personne. Mme Ota, comme une icône ou un fantasme, se désincarne — et se décharne, maigrissant à mesure que le roman avance —, devient le fantôme d'une idée : victime de la tâche identitaire qui lui a été attribuée, incarner une abstraction, elle disparaît d'elle-même pour accomplir sa destinée érotique, sa destinée sacrificielle, sa destinée textuelle.

A. 3. b) Chikako, poison et venin

Dans les souvenirs d'enfance de Kikuji, on trouve, prononcée par sa mère, cette phrase à l'adresse de Chikako :

Ah ! cessez donc de répandre partout votre venin !⁷⁷

Outre qu'elle est la figure asexuée qui tente de mettre la main sur les destins, Chikako apparaîtra régulièrement comme une bête mauvaise, qui distille le venin, empoisonne les souvenirs et corrompt le présent. Kikuji, lorsqu'il propose une cérémonie commémorative appuyée sur des pièces fausses, déclare :

Il m'a toujours semblé que l'air rance de cette chambre-ci était comme empoisonné...⁷⁸

Et comme par un fait exprès, Chikako lui a confié, l'instant d'avant :

Moi qui connais tant de chambres à thé, nulle part je ne me sens en aussi parfaite et sereine disposition qu'ici.⁷⁹

⁷⁶ *Ibid.*, p. 83

⁷⁷ *Ibid.*, p. 18

⁷⁸ *Ibid.*, p. 151

En harmonie avec une atmosphère empoisonnée, Chikako l'est précisément parce qu'elle-même est identifiée comme empoisonnée. Elle retrouve, comme une bête se rassure aux marques olfactives de son urine, ses traces venimeuses dans ce pavillon qu'elle a tant fréquenté. En réponse à Kikuji, elle tente d'ailleurs de renverser l'image qui la poursuit, en se considérant au contraire comme celle qui dispenserait l'antidote purificateur :

- Autrement dit, la vieille maîtresse de thé que voici ne vient céans que trop souvent pour réveiller cet air vicié et redonner un peu de vie à ce chashitsu maléficié...⁸⁰

Aussi Chikako, contrairement à Mme Ota, tente-t-elle de s'extraire de l'identité métaphorique qu'elle traîne à ses pieds comme un tatouage ou un masque, en la renversant terme à terme. Toutefois, non seulement elle n'y parviendra pas, elle restera pour tous le « mauvais animal qui crache son venin »⁸¹, mais encore n'a-t-elle, en substitution de cette métaphore identitaire, aucune substance à proposer.

Comme les autres, elle reste une forme humaine emprisonnée autour d'un vide dedans, un vide qui n'a d'autre recours, pour se croire accéder à l'être, qu'une figure de style, un artifice de la pensée.

A. 3. c) Fumiko au cou de fleur

La figure de Fumiko, comme ailleurs celle de Mlle Inamura⁸², c'est la fleur.

Kikuji s'avança tout droit vers l'arbre épanoui, dont les fleurs blanches, doucement caressées par la brise du soir, semblaient couronner la tête de la jeune fille.⁸³

La couronne faite à la jeune fille par les fleurs blanches, sa posture offrant l'occasion de rêver à une nécessité — sa présence sous l'arbre devenant un couronnement —, intrigue. Quelques lignes plus loin, les choses sont plus limpides encore :

⁷⁹ *Ibid.*, p. 150

⁸⁰ *Ibid.*, p. 151

⁸¹ *Ibid.*, p. 114

⁸² (« À chacun des gestes [de Mlle Inamura], on eût dit une rose rouge s'épanouissant », *ibid.*, p. 26) Il faut noter qu'en deux endroits du livre, Chikako compare successivement Kikuji et Mme Ota à des fleurs : *ibid.*, pp. 13 (Kikuji) et 137 (Mme Ota).

Dans son ombre embaumée, Fumiko portait une robe blanche...⁸⁴

Leur blancheur commune unit la jeune fille et la fleur, leur être se rejoint par cet attribut que Kawabata leur offre en partage. Aussi, dès qu'il est possible, Fumiko s'accroche-t-elle, comme elle rejoindrait son autre, son *alter ego*, à l'élément végétal ou floral :

Ses bras, dégagés par les manches courtes de sa robe, plongeaient une ligne nacrée jusque dans l'ombre profonde et le vert frais du feuillage.⁸⁵

La ligne des bras plonge dans l'ombre de l'arbre, comme si, par ce contact presque physique (presque, car c'est l'ombre qu'elle touche), Fumiko retournait à sa propre source, se retrouvait elle-même. Et peu avant que le roman s'achève :

Fumiko s'était arrêtée sous le kyôchikutô en fleurs...⁸⁶

Or, on lit ailleurs :

L'opulente floraison blanche d'un kyôchikutô éclatait devant le petit pavillon...⁸⁷

D'une part, on retrouve la blancheur sur laquelle se fondait l'analogie citée plus haut entre Fumiko et les fleurs. D'autre part, ce qui nous intéresse tout particulièrement ici, c'est la note du traducteur : le kyôchikutô est une « sorte de grand pêcher, extrêmement riche en fleurs, mais qui ne donne pas de fruits »⁸⁸.

Que Kawabata ne l'ait pas précisé, et qu'il faille s'en référer à une note ajoutée, ne doit pas nous troubler. Pour le lecteur japonais, cette note est superflue, aussi la mention d'un kyôchikutô inclut-elle cette notion : beaucoup de fleurs, mais aucun fruit. Comment ne pas lire, dans la particularité de cet arbre, la définition même de Fumiko ? Celle-ci est, comme lui, parée de beauté, couverte de « fleurs » jusqu'à être couronnée de fleurs réelles, mais ne donnera jamais de fruits : dès lors qu'elle aura connu un homme, elle

⁸³ *Ibid.*, p. 177

⁸⁴ *Id.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 149

⁸⁶ *Ibid.*, p. 193

⁸⁷ *Ibid.*, p. 172

⁸⁸ *Id.*

mourra, comme si, de sa beauté, de cette union, aucun fruit ne devait naître. Ainsi, dans la fleur, Fumiko trouve une jumelle, et dans le kyôchikutô, une allégorie.

Avec la fleur, il n'y a pas seulement allégorie, mais une réciprocité de la représentation : en Fumiko, la fleur trouve une fleur. En effet, deux attributs physiques caractérisent très souvent Fumiko : son cou, fin, long, blanc, et la rougeur qui couvre, au moindre mot, son visage. Moins systématiquement présent que ses joues empourprées, le cou, la nuque, apparaissent tout de même régulièrement, comme ici :

Le contre-jour semblait même allonger encore la finesse de son cou. Ses bras, dégagés par les manches courtes de sa robe, plongeaient une ligne nacrée jusque dans l'ombre profonde et le vert frais du feuillage. ⁸⁹

Fumiko, en un mot, est une fleur : son cou délicat, comme une tige obsédante, porte les pétales rouges de son visage ; rouges, ou blancs, selon qu'elle rougit : rose rouge, rose blanche, ou fleur de kyôchikutô.

En un autre endroit du roman, on lit cette question de Kikuji :

Était-ce pour mettre en valeur la beauté de son long cou délicat, qu'elle portait cette petite broche blanche sur le revers de son tailleur ? ⁹⁰

Ici revient la couleur blanche, celle des fleurs du kyôchikutô, associée au cou par leur présence commune dans une même phrase : comme si un jeu de résonances discrètes proposait au lecteur, à Kikuji, une devinette identitaire dont la réponse pouvait donner le nom de Fumiko.

La réciprocité de l'analogie entre Fumiko et la fleur est même tout à fait explicite à la fin de l'avant-dernière partie :

Blessée déjà quand Chikako avait parlé de la montre, la pudeur de la jeune fille avait mis comme un petit bouton de rouge sous yeux ; maintenant, c'était une fleur tout épanouie. ⁹¹

En outre, il y a un moment où Kawabata, alors même que le nom de Fumiko n'est pas écrit, évoque sans doute directement la jeune fille à travers une rêverie de Kikuji. Cela se passe lorsque la bonne s'est servi, comme décoration dans le pavillon, d'un liseron sauvage, « une fleurette, si éphémère qu'elle ne dure même pas l'espace d'un matin, ainsi

⁸⁹ *Ibid.*, p. 149

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 49-50

disposée dans une gourde qui avait pieusement passé de mains en mains depuis plus de trois siècles... »⁹² : comme Fumiko, jeune et éphémère, enfermée dans les ombres du passé. Kikuji se demande :

Mais cette fragile sauvageonne, presque trop délicate pour être arrangée, combien de temps allait-elle tenir ? Kikuji, au fond de soi, ressentait comme une inquiétude de cette extrême fragilité dans la grâce de l'épanouissement.⁹³

Cette méditation sur la fragilité d'une jolie fleur paraît la métaphore explicite d'une rêverie sur une Fumiko fragile, et Kikuji poursuit :

- J'avais peur de voir la fleur se faner sous mes yeux...⁹⁴

Mais il ne verra pas cette mort, parce que la bonne, délicate, la jette avant qu'elle ne se fane, et sans que Kikuji ne la voie faire : comme Fumiko elle-même, à l'instant où elle va mourir, disparaît de sa vue.

Il n'est d'ailleurs sans doute pas innocent que le premier cadeau de Fumiko à Kikuji soit une cruche à eau, destinée au rituel du thé, mais que Mme Ota, puis Kikuji, n'aient utilisée que comme vase à fleurs. En effet, si la pièce de thé fait, par la référence au père, la transition entre Mme Ota et Kikuji, la fleur est, pour Kikuji, l'image de Fumiko. Aussi, de cette cruche emplie de fleurs, Kikuji dit-il à Fumiko :

La cruche de shino dont vous m'avez fait présent, chaque fois que je la regarde, cela me donne envie de vous revoir.⁹⁵

C'est une expérience commune que celle-ci : un objet que nous voyons est associé à une personne, et la vue de cet objet appelle le désir de voir la personne à laquelle il est associé. Toutefois, ici, il semble qu'un jeu pervers d'analogies empêche de faire une différence substantielle entre la personne et l'objet :

Le jour même qu'elle lui avait fait présent de cette cruche à eau, se rappela Kikuji, il n'avait eu qu'une hâte : y arranger des roses blanches et des œillets de couleur chair...⁹⁶

⁹¹ *Ibid.*, pp. 155-156

⁹² *Ibid.*, p. 120

⁹³ *Ibid.*, p. 121

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 125-126

⁹⁶ *Ibid.*, p. 122

L'objet n'est pas une extension de la personne, une extension visible qui exprimerait une ontologie dont il ne serait que le porte-parole : il est avec elle sur un pied d'égalité, il en est en quelque sorte le jumeau inanimé. Ici, objets inanimés, vous avez donc une âme, et âmes animées, vous avez un objet. Personne, objet : l'un ne découle pas de l'autre. C'est la possibilité d'identifier chacun des deux termes séparément, c'est la particularité identitaire de chacun des deux termes de l'égalité, sa définition propre, qui découle de leur égalité même, et uniquement de cette égalité. Autrement dit, Fumiko ne serait pas Fumiko s'il n'y avait la fleur pour l'exprimer, la fleur ne serait rien s'il n'y avait Fumiko pour lui offrir un sens.

A. 3. d) Kikuji, l'absence et Tigrou

Nous souhaitons, pour comprendre Kikuji, faire une comparaison qui pourra paraître saugrenue mais qui, il faut l'avouer, nous amuse. Il existe un livre des aventures de Winnie l'ourson : *Winnie et les rayures de Tigrou*⁹⁷. Ayant pris un bain d'eau savonneuse, Tigrou sort de l'eau, mais complètement désespéré :

...Quand Tigrou sort du bain, il a perdu ses rayures !
- Qui es-tu ? s'inquiète Porcinet.
- Par mes moustaches, qui veux-tu que je sois ?
- C'est que...reprend Coco, tu ne peux plus être Tigrou... Les tigres sont toujours rayés !⁹⁸

Et toute l'aventure de Tigrou va être de trouver, en analysant ses divers attributs, maintenant que le principal d'entre eux a disparu, quelle est sa nouvelle essence, à quelle espèce il appartient désormais.

- Il a deux oreilles et une queue, dit Porcinet. Il est peut-être devenu lapin ?

Syllogisme tronqué et fallacieux : un lapin a deux oreilles, une queue, tout ce qui a deux oreilles et une queue est susceptible d'être lapin. Mais la vie de lapin lui prouvera

⁹⁷ Disney Éditions, Hachette, 1993

⁹⁸ *Ibid.*, sans pagination

que non. Tigrou se demande donc s'il n'est pas, comme Winnie, un ours : cependant il ne peut s'emparer du miel des abeilles sans accident, il n'est donc sans doute pas un ours.

Assis sous un arbre, Tigrou, désespéré, gémit : « Je n'ai plus envie d'être un ours, mais je suis peut-être un petit cochon ? »

Winnie et Tigrou vont chez Porcinet pour le savoir.

Pour être un Porcinet, il faut un maillot rayé ! [Il se trouve que Porcinet s'habille ainsi.] Impossible, Tigrou y entre à peine une patte !

Pas de maillot rayé, pas d'essence porcine. Là où les choses deviennent intéressantes, c'est que, devant ce nouvel échec, Tigrou conclut :

C'est que je suis un tigre, alors ? Oui ! Je veux redevenir tigre !

Et l'artifice qui est employé pour rendre à Tigrou sa « tigritude », c'est, selon l'idée de Porcinet, de peindre, sur sa fourrure, de nouvelles rayures :

Voilà qui est fait ! Tigrou est si content qu'il bondit au-dehors en criant :
- Je suis un tigre ! Un tigre !

Autrement dit, le tigre qui n'a plus de rayures, ne pût-il être autre chose qu'un tigre, n'en est plus un ; inversement, la bête sans espèce, sans identité, sans nom, pourvu qu'on la déguise des signes d'une espèce, elle s'exclame : je *suis* cela ! je suis un tigre. Lorsque la pluie fait disparaître les rayures peintes, Tigrou, de nouveau, n'est plus rien, plus personne :

« Je ne suis pas un tigre... pas un tigre ! (...)
« Je ne suis pas un lapin... pas un ours... pas un petit cochon..., renifle Tigrou en larmes. Et je ne suis plus un tigre ! Alors, qu'est-ce que je suis ? »

Aucun attribut ne me donne identité : donc, que suis-je ? Il nous semble que Kikuji, puisqu'il faut revenir à nos préoccupations, connaît une certaine proximité avec la situation de Tigrou⁹⁹ : Kikuji n'a pas de rayures. Il n'a pour lui nulle fleur, aucun vol d'oiseaux blancs, pas non plus la moindre notion définitoire, comme l'est la féminité pour Mme Ota.

⁹⁹ Qui, lui, retrouvera ses propres rayures, suite à une émouvante et pertinente remarque de l'âne Bourriquet (« qu'est-ce que ça peut faire si dans ton cœur tu es toujours Tigrou ? »), et à un tour de magie peu convaincant, basé sur le principe : plus je bondis joyeusement, plus mes rayures reviennent. « Et face au soleil levant, Tigrou rugit très fort : “ Je suis un tigre ! ” ». Nous voilà rassurés.

Kikuji aurait pu trouver, à la limite, un *alter ego* dans l'éponge¹⁰⁰, métaphore de sa vie sans choix, qui au lieu de créer les événements, les subit, s'imprègne des choses, des souvenirs, des êtres, porté et traversé par les flux contraires qui, par contrecoup, l'animent. On remarque, à ce titre, que le temps de Kikuji se découpe en « rêveries » et en « éveils » : il est par exemple avec Fumiko, et brusquement Chikako arrive et le ramène à une réalité ; il songe, ou se laisse imprégner par les souvenirs, quand brusquement le téléphone sonne, etc. Mais dans le roman, point d'éponge.

Kikuji n'a pas de référent, hormis son père. Avoir son père comme seul repère identitaire n'aide pas l'individuation, mais c'est, du moins, un référent : malheureusement pour le fils, les deux attributs majeurs du père, et les seuls qu'il lui laisse en partage, ce sont le nom propre et l'absence. Pour en finir avec une métaphore filée, disons ceci : la rayure de Kikuji, c'est son père, et c'est une rayure d'absence ; absence sous laquelle il n'y a rien, pas de Kikuji. Kikuji, c'est un vide qui se sert, pour être, d'une autre absence, absence empruntée, celle du père.

A. 4. Conclusion : des images échangent des signes

Des vides identitaires, dont la panacée est une métaphore identitaire, qui leur sert de repère et de point d'ancrage dans les choses et dans le temps, échangent des objets, des souvenirs, se transmettent des paroles, des désirs et des gestes... Celui qui transmet, de soi, quelque chose à l'autre, lui tend la valeur que l'autre veut, peut en recevoir : ainsi, Mme Ota donne à Kikuji sa féminité, Fumiko son image de fleur, Kikuji donne à Mme Ota le souvenir du père, etc. En un mot : des icônes désincarnées échangent des représentations fabriquées, des images creuses échangent les signes dont elles sont peintes.

Encore cet échange, comme nous allons le voir maintenant, a-t-il ses conditions de possibilité, ses mécanismes rituels¹⁰¹, au sein desquels seulement il peut advenir.

¹⁰⁰ En parcourant le livre de Marie Depussé cité plus haut, nous nous apercevions que c'est à elle que nous empruntons le terme (*op. cit.*, p. 56), qu'elle-même, sans référence précise, dit tenir de Barbey d'Aurevilly.

B. La mécanique des êtres : de miroirs en intermédiaires

B. 1. Du signe au miroir

Si les images des êtres sont creuses, et que les signes s'échangent, les images sont interchangeables. Interchangeables, est un terme peut-être excessif ; disons du moins que chacun peut trouver, dans un ou plusieurs personnages, un correspondant, un autre, avec lequel tel ou tel signe se partage. Or, comme ici, c'est l'attribut qui fait office d'essence, le signe qui fait l'être, ainsi l'être est, parfois, un miroir que l'on promène sur un chemin bordé d'autres miroirs. Fumiko demande, peu avant de mourir — et peut-être cette révélation n'est-elle pas étrangère à sa mort, comme si, ayant tout compris, la continuation de cette situation devenait littéralement invivable — :

- ...Pour peu que [ma mère et moi] ayons le sentiment d'être comprises, nous donnons toute notre confiance, sans restriction ni mesure. N'est-ce vraiment là qu'une vaine illusion ? Ne serait-ce qu'une fausse image, le reflet de son propre état d'âme comme lorsqu'on se mire dans l'eau ?¹⁰²

Où elle parle du reflet des états d'âmes, nous préférons le terme d'échange des signes : question très proche de la problématique des confusions identitaires, déjà longuement abordée dans les pages qui précèdent. Ainsi, les confusions identitaires proviendraient de la confusion des signes : confusion des signes engendre confusion des attributs, qui signifie, face à l'absence d'un réel « noyau de l'être », la confusion des essences¹⁰³.

On rappellera donc que Kikuji est un reflet, affaibli et incomplet, de l'image de son père ; il en a d'ailleurs conscience :

...Et il sentait qu'il n'était, en image, pas différent de son père.

¹⁰¹ À strictement parler, le terme de rituel est impropre ; toutefois, à cause de la récurrence de certains schémas, et de la difficulté extrême à contourner ces schémas, nous avons crû pouvoir l'employer.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 179-180

¹⁰³ De la même manière que lorsque nous parlons du « destin » des personnages, nous ne faisons pas référence à une philosophie fataliste, mais simplement à l'idée de leur « destin textuel », ainsi lorsque nous employons le terme d'essence, c'est sans croyance, ni incroyance, en l'idée d'une essence des êtres. Il nous semble simplement que, plutôt que de chercher la « psychologie des personnages », on peut envisager qu'ils sont mus par une fonction dramatique et un mouvement essentiel de l'être : leur « essence », ce serait le point de vérité et d'individualité qui leur donne droit de cité dans l'espace du roman, ce par quoi ils existent et par quoi ils sont nécessaires au livre.

Fumiko est, dans une certaine mesure, un reflet de Mme Ota. Ainsi, elle peut aller jusqu'à lui emprunter ce qui constitue son attribut suprême, cette part d'elle qu'elle est censée détenir en propre, la féminité absolue :

Brusquement, [Kikuji] se sentit comme envahi par le sentiment troublant de la féminité, l'émoi de cette présence féminine où il retrouvait, malgré soi, la présence même et tous les charmes de Mme Ota. ¹⁰⁴

Kikuji, finalement, tentera de briser en Fumiko l'image de la mère, de lui rendre son reflet propre ; mais c'est le miroir entier qui se brisera dans la mort de la jeune fille, dans l'acte de mourir où elle rejoint définitivement sa mère indépassable.

Fumiko et Yukiko sont en quelque sorte reflets l'une de l'autre, chacune étant associée à la fraîcheur, à la beauté des fleurs, à la jeune innocence. Elles se reflètent, non parce que l'une proviendrait de l'autre (comme c'est le cas entre Kikuji et son père, Fumiko et sa mère), mais parce que leurs essences se fondent sur des attributs analogues. Cependant, derrière l'image de Fumiko transparaît le corps de la mère, quand derrière Mlle Inamura on devine l'ombre de Chikako.

Chikako, enfin, est un double, asexué, vivant, de M. Mitani : par le savoir et la pratique du thé, par le savoir des vies, par la notion qui est attachée aux deux personnages, d'une maîtrise des événements.

Qui n'a pas son double ? On peut poser la question à Mme Mitani, dont nul signe ne semble s'être transmis parmi les personnages. Mais il suffisait de demander : voilà Kikuji qui, brandissant son impossibilité au choix, sa fonction d'être ballotté entre les événements qui passent et les êtres qui agissent, nous montre que de la mère il a gardé quelque chose, qu'en lui parle un reflet, par-delà la mort, de cette femme naïve et perdue. En outre il est, comme elle, celui qui tient une maison où la maîtresse de thé arrive sans y avoir été conviée, s'installe presque et tente de prendre le contrôle du lieu, bernard-l'hermite de la maison-coquille laissée comme inhabitée par un vide identitaire : celui de Mme Mitani, puis celui de Kikuji. Mais Kikuji est également, d'une autre manière, un double de Fumiko : tous deux orphelins, chacun continuant son parent du même sexe, tous deux voués à l'inaccomplissement, etc.

On pourrait sans doute, et sans doute de manière de moins en moins convaincante, multiplier à l'infini les possibilités de regroupement des personnages par paires. Notons toutefois une dernière chose, c'est qu'il arrive aussi que les fonctions s'inversent et que le

miroir remplit sa fonction jusqu'au bout, en inversant, comme le reflet inverse horizontalement l'image du corps, les valeurs portées par les deux êtres. Chikako serait ainsi, comme on l'a vu, le double maléfique de Fumiko : stratégie d'appropriation pour Chikako, problématique sacrificielle pour Fumiko, l'une et l'autre ne vivant, ne subsistant si l'on peut dire, qu'à travers l'action des autres personnages. Elles restent unies et opposées, enfin, par une notion supplémentaire. De Chikako, l'on se demande : « pourquoi, mais pourquoi Mlle Kurimoto raconte-t-elle de pareils mensonges ? »¹⁰⁵ Une incompréhensible raison est également évoquée à propos de Fumiko, à la dernière page du roman :

« Il n'y a pas de raison qu'elle meure... se dit-il. Il n'y a pas de raison. »
Non, il n'y avait pas de raison qu'elle mourût...¹⁰⁶

Il n'y a « pas de raison » que Chikako qui s'approprie tout, vive, pas de raison que Fumiko qui se sacrifie, meure : miroirs complémentaires.

Mais à la différence du regard dans un vrai miroir, on est bien incapable, ici, de dire qui est l'image, qui est le corps ; qui est l'original, et qui est la copie : sans doute parce que ce n'est pas cela qui compte. Ce qui compte, de la même manière qu'entre Fumiko et l'image d'une fleur, c'est que la nécessité de chacun des deux termes de l'égalité ne vaut qu'en tant qu'elle est le double de l'autre. Fumiko, Chikako, ne peuvent exister que parce que l'une est là pour contrebalancer le poids dramatique et symbolique de l'autre.

Ce qu'il nous paraît essentiel de constater maintenant, c'est ceci : sans doute parce que deux personnages entrés en relation ont trop de chances d'être trop proches pour que soit susceptible de naître un rapport dynamique, un véritable échange, il est très courant, voire indispensable, qu'ils recourent à la figure de l'intermédiaire.

B. 2. Les intermédiaires

B. 2. a) Chikako : la frontière et le pronom

Chikako et la frontière

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 184

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 147

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 206

L'intermédiaire par excellence, dans *Nuée d'oiseaux blancs*, c'est Chikako, et de manière sans doute plus complexe que par le simple rôle d'entremetteuse. Rappelons donc que Chikako fait le passage entre passé et présent, entre morts et vivants, entre hommes et femmes, parce qu'elle se tient elle-même au point où les trois frontières convergent. Ainsi, elle qui est la plus efficace, elle qui, véritablement, est action, l'est sans doute parce qu'elle est l'incarnation de l'indéfini.

N'étant rien, sinon un peu de chaque identité, elle comprend tout, car aucune délimitation de l'être ne l'arrête :

Pour bien comprendre la psychologie humaine, ajouta-t-elle, il ne faut être ni trop exclusivement masculin, ni trop exclusivement féminin.

Comprendre la « psychologie humaine », dans ce monde où des êtres sans matière sont des images qui tendent des signes, c'est comprendre les signes, et ainsi disposer de la clef des êtres.

Elle est celle qui sait sans être, elle peut donc tout, et, impalpable et polymorphe, se glisse, intermédiaire, entre tout ce qui est.

« *Watashitachikako* »

Nous souhaitons faire encore une remarque à propos du rôle d'intermédiaire de Chikako, dans la perspective de sa stratégie d'appropriation.

Lors de l'entrevue entre Kikuji et Yukiko, organisée au pavillon de thé de Monsieur Mitani, par Chikako et en sa présence, celle-ci déclare :

- La prochaine fois, c'est nous qui irons en visite chez Mlle Inamura.¹⁰⁷

Chikako ayant déclenché la rencontre entre les deux jeunes gens, et pris en main leur première entrevue hors du temple Engakuji, peut-être est-il logique qu'elle soit encore présente à l'entrevue suivante. Mais nous pensons pouvoir lire quelque chose d'autre dans ce « nous » qu'elle emploie tout naturellement, quand ce serait à Kikuji de dire « Je » ; ou

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 72

bien, si c'est elle qui doit parler, elle devrait s'adresser à lui à la deuxième personne, au lieu de le faire le complice de ce qu'elle dit : « vous irez en visite... ».

Stade suprême de la fonction d'intermédiaire : ne plus former entre les deux partis un lien, un lieu, mais se prononcer inséparable de l'un des deux partis, nécessaire à sa constitution comme sujet humain, comme sujet d'un échange, comme sujet, enfin, d'un verbe.

Sans doute faut-il voir ici une marque, jusque dans la grammaire même, de la stratégie d'appropriation identitaire de Chikako. En effet, le « Je », son propre Je, la laisse, si l'on peut dire, sur sa faim, parce qu'il souligne un vide au lieu de désigner de l'être. Et jusqu'ici, nous ne lui connaissions qu'un moyen pour combler ce vide : manipuler l'autre, lui ôter sa liberté pour faire naître en lui un vouloir, dont un reflet pourrait revenir, en elle, comme un vouloir d'elle-même. Ici, une nouvelle technique se fait jour : Chikako, en panne de « Je », abdique son pronom personnel et, dernier recours pour attraper de l'être, s'impose comme partie d'un « nous ».

Et, sauf erreur de notre part, la langue japonaise n'interdit pas cette lecture, elle est même susceptible de l'enrichir. En effet, la première personne du singulier s'y dit « watashi » ; pour que cette première personne passe au pluriel, il suffit d'ajouter la particule « -tachi » : « watashitachi »¹⁰⁸.

Ainsi, le Je de Chikako, son Watashi, n'ayant pas assez de matière, on peut dire qu'elle lui offre, dans un geste désespéré, comme si l'extension syntagmatique signifiait une extension ontologique, la particule -tachi. Particule dont la dernière syllabe¹⁰⁹, -chi, est aussi la première de « Chikako » : elle passe donc d'un Watashi creux à l'artifice du Watashitachi comme si, en achevant de dire « nous », la maîtresse de thé s'apprêtait, enfin, à pouvoir commencer d'articuler son propre nom.

B. 2. b) Fumiko et la parole intermédiaire

Fumiko, une figure passive ?

¹⁰⁸ De même que, passant de « anata » à « anatatachi », l'on passe de la seconde personne du singulier à celle du pluriel.

¹⁰⁹ La syllabe étant, dans la langue de Kawabata qui ne possède pas d'alphabet, le plus petit élément du mot.

Dès les premiers souvenirs d'enfance de Kikuji, qui correspondent également aux premières pages du livre, la notion d'un intermédiaire est présente. En l'occurrence, c'est Fumiko qui est convoquée comme figure transitionnelle :

- Une fille. Ils ont donc une fille ? fit la mère de Kikuji, en fronçant le sourcil. (...) La pauvre enfant !
- Et aussi l'unique instrument dont nous disposons pour mettre la conscience de sa mère au supplice !... Puisque l'enfant n'ignore rien de ce qui se passe dans la maison.¹¹⁰

La volonté de Chikako est d'utiliser l'enfant comme un moyen d'attaquer, indirectement, la mère, et il ne faut d'ailleurs pas attendre bien longtemps avant qu'elle ne suggère, de manière complémentaire, un autre intermédiaire. On retrouve dans sa proposition la notion de miroir :

Se tournant alors vers Kikuji, Chikako avait ajouté :
- Une charmante enfant, avec un joli petit visage tout rond. Notre jeune M. Kikuji ne devrait-il pas lui aussi, à l'occasion, en toucher à mot à son père ?

Nous lisons, pour l'individu Fumiko, lorsque Chikako parle d'elle comme de « l'unique instrument dont nous disposons pour mettre la conscience de sa mère au supplice », la possibilité ou le risque d'être déplacé, ou placé, comme un objet, pour faire lien, mais pas exactement entre Chikako et Mme Ota. Plutôt, nous semble-t-il, entre la volonté de Chikako, tourmenter Mme Ota, et l'action voulue par Chikako, mais qu'elle ne peut réaliser elle-même : en d'autres termes, Fumiko est (ou peut devenir) l'intermédiaire passif entre le vouloir et l'agir d'une même personne.

En réalité, le seul point par lequel Fumiko enfant aura servi d'intermédiaire, mais activement et de son plein gré, c'est par l'aide offerte au père :

Kikuji apprenait donc aujourd'hui quelle était l'origine des étonnants cadeaux qu'il arrivait à son père de rapporter à la maison, de ces denrées plus que précieuses à l'époque, dont toute la famille avait bénéficié !¹¹¹

Autrement dit, son rôle d'intermédiaire, dans le passé qui a précédé le roman, a été essentiel, et double : en aidant le père, Fumiko aidait la famille Mitani toute entière ; et en se dévouant à lui, elle se dévouait indirectement, comme on l'a vu, à sa mère.

¹¹⁰ *Nuée d'oiseaux blancs, op. cit.*, p. 18

¹¹¹ *Ibid.*, p. 32

Il est toutefois intéressant de constater qu'ici, Fumiko ne devient intermédiaire qu'en faisant, du père, un intermédiaire : entre elle-même et la famille, entre elle-même et sa mère. Nous savions que les actions de Fumiko ne pouvaient avoir pour but sa propre satisfaction, nous savons maintenant que, même la fonction d'intermédiaire, il lui faut la déléguer.

Fumiko et la parole intermédiaire

Plus tard, devenue jeune fille et une fois le père mort, Fumiko sera l'intermédiaire entre sa mère et Kikuji :

- Je voudrais que vous accordiez à ma mère votre pardon.¹¹²

Mais là encore, ne délègue-t-elle pas la fonction d'intermédiaire ultime, à celui auprès duquel elle est venu jouer ce rôle ? Car elle ajoute :

- Et je serais heureuse que vous lui pardonniez également pour tout ce qui regarde votre père...¹¹³

Cette phrase, qui n'a pas la première place dans la parole de Fumiko, qui se présente comme un simple corollaire de la première, semble pourtant nous inviter à entendre que le pardon de Kikuji n'est, lui-même, que l'intermédiaire par lequel elle peut demander son pardon au père ; et ce, toujours pas pour elle-même, mais seulement en tant que porte-parole de sa mère.

L'instant d'après, selon l'interprétation de Kikuji, c'est pourtant exactement l'inverse qui a lieu :

- Votre père est mort si tôt ! Je me demande toujours si ce n'est pas à cause des soucis que ma mère lui a causés. (...)
Kikuji [comprit] qu'elle ne parlait, en somme, que de ses propres relations avec sa mère...¹¹⁴

Ce qui est troublant, dans ce jeu entre le dialogue équivoque et ses interprétations possibles, c'est qu'il devient impossible de savoir, de deux paroles dites, laquelle souligne

¹¹² *Ibid.*, p. 48

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ *Id.*

l'autre : une parole sur le père peut désigner le fils comme objet réel du discours, une demande de pardon faite au fils peut être la métaphore d'une demande à celui qui est mort et dont il est le représentant vivant.

Deux significations émergent donc, et entre Fumiko et la parole qui est réellement en jeu dans son discours, transite une parole intermédiaire, qui permet de porter celle qui fait l'enjeu réel du dialogue. Mais laquelle est l'intermédiaire, la passeuse, de l'autre ? C'est ce à quoi, pour nous, pour Kikuji, et peut-être en dernier lieu pour Fumiko elle-même, il est absolument impossible de répondre : à force de voies indirectes, le sens du chemin s'est perdu.

Fragments d'un dialogue amoureux

Est-ce à cause de la mort de la mère, dont l'ombre portée fait entre eux une zone infranchissable ? Kikuji et Fumiko n'exprimeront jamais de désir réciproque, sans passer par des objets intermédiaires du discours.

Déportant l'enjeu de la parole dite, ils trouvent un objet (objet de dialogue, mais cet objet est souvent, précisément... un objet), qui fait l'intermédiaire entre leurs deux paroles, entre leurs deux désirs, et sur lequel ils peuvent déporter l'expression du désir. La question de savoir si ce déport du sens sur un objet intermédiaire est, dans le discours des deux jeunes gens, volontaire ou non, se pose, mais n'a pas de réponse tranchée, comme on va le voir. Ce qui compte, c'est du moins que, comme procédé d'écriture et de dialogue, de la part de Kawabata, on puisse observer cette mise en scène du sens, sa projection, comme on projette les images d'un film sur un écran blanc, sur des objets divers. Ceux-ci perdent alors leur neutralité, se chargent de valeurs, et désormais, signifient.

Ainsi, la dissertation météorologique que tiennent Fumiko et Kikuji, et qui précède immédiatement le cadeau de la tasse, nous porte à croire que les averses, les éclairs, les orages qu'ils évoquent, sont les métaphores implicites de coups de foudre qui n'ont pas lieu seulement dehors :

Kikuji dit à Fumiko :
- Avez-vous entendu ce matin, au téléphone, avec quelle violence la pluie faisait rage ici pendant que je vous parlais ?

- Est-ce qu'on peut réellement entendre le bruit d'une averse par téléphone ?

(...)

Kikuji, le regard tourné aussi vers le jardin, commenta :

- Je ne crois pas avoir entendu non plus l'averse qui tombait chez vous ; mais cette pluie d'orage faisait un tel tapage, ici... C'étaient des torrents qui tombaient.

- Une fois de plus, j'ai eu peur des éclairs, de la foudre. ¹¹⁵

Le caractère métaphorique de ce dialogue, qui dirait le désir, l'incertitude quand au désir de l'autre, et la peur de se confronter au désir, le sien propre ou celui de l'autre, se poursuit de manière éloquente, voire, prophétique. Fumiko ajoute en effet :

- Il est curieux, vraiment, que l'on puisse ressembler à sa mère jusque dans les détails les plus anodins. Elle aussi avait peur du tonnerre, et quand j'étais petite, elle ne manquait jamais de me cacher la tête sous la manche de son kimono pendant l'orage. (...) Et moi, j'en suis encore à vouloir me cacher la tête sous la manche, quand il tonne ! ¹¹⁶

D'une part, la ressemblance avec sa propre mère, jusque dans la réaction au tonnerre, peut faire écho à l'amour de la mère pour Kikuji : amour que ressentirait, et ce serait « ressembler à sa mère » dans tous les détails, Fumiko. Or, cet amour, la mère y a mis fin en se donnant la mort. Comment y réagira Fumiko ? Elle le dit déjà : « j'en suis encore à vouloir me cacher la tête sous la manche, quand il tonne ». Quand tonne l'orage ou le désir, Fumiko s'apprête – que sa parole en porte déjà ou non le projet, elle en apparaît rétrospectivement comme l'annonciation – à se réfugier dans la large manche de sa mère, à la rejoindre dans la mort.

Le désir et l'analphabète

Une fois la tasse de shino offerte, elle deviendra l'intermédiaire privilégié de Fumiko dans l'expression de son désir, et de sa crainte de n'être pas assez bonne pour Kikuji, à qui elle offre la tasse comme elle lui offre son désir. La tasse, objet du discours, serait l'intermédiaire entre la parole prononcée et la signification réelle de cette parole : en d'autres termes, intermédiaire entre le sens, et ce par quoi le sens se manifeste. Fumiko

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 140

dévalorise son cadeau visible, la tasse, dévalorisant ainsi sa propre beauté, son insatisfaction du cadeau réel qu'elle lui fait, sa personne :

- Il existe des shino tellement supérieurs ! dit-elle. Et quand vous vous servirez de celui-ci, comment ne pas songer aux autres par comparaison ? Vous serez toujours obligés de les trouver plus beaux !
- Je ne crois pas que figure une seule autre petite tasse de shino dans notre collection...¹¹⁷

En effet, « notre » collection signifie celle du père, et Fumiko ne fait pas partie des conquêtes de ce dernier. Kikuji peut donc recevoir la tasse sans craindre qu'elle soit surpassée par une tasse de son père, comme il peut recevoir la personne de Fumiko sans entrer en concurrence avec son père, sans qu'elle-même entre en concurrence avec les beautés humaines du passé, à commencer par sa propre mère. Elle poursuit, comme si des femmes encore inconnues et imprévisibles pouvaient surgir du hasard, dans la vie du jeune homme :

- Mais vous en verrez forcément ailleurs, si vous n'en avez pas chez vous. Ah ! ce serait par trop triste, si vous deviez vous dire que votre tasse à vous est tellement inférieure aux autres...¹¹⁸

On note que, même dans ce moment où Fumiko, quoique sur le mode de l'inquiétude et par le moyen de la métaphore, exprime son propre sentiment, c'est toujours en se réfugiant derrière la mère, puisqu'elle ajoute :

- Je veux dire pour ma mère et pour moi...¹¹⁹

Kikuji renvoie-t-il toutes les autres femmes que Fumiko, lorsqu'il répond :

- Comme je m'écarte de plus en plus de l'art du thé, je ne risque guère d'avoir l'occasion de contempler d'autres tasses.¹²⁰

Mais Mlle Ota ne se laissera pas rassurer si facilement :

- Qui sait ?... Ne serait-ce même que par hasard... D'ailleurs, vous en avez sûrement vu de plus belles, à l'heure qu'il est.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 141

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 187

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Id.*

¹²⁰ *Id.*

- Si vous allez par là, on ne peut alors plus rien offrir en présent, quand ce n'est pas un chef-d'œuvre !
- Oui, c'est exactement ce que je voulais dire, répondit Fumiko en le regardant droit dans les yeux.¹²¹

La mention d'un regard « droit dans les yeux », quoiqu'elle ne soit pas strictement la seule, reste exceptionnelle dans l'ensemble du roman. Aussi faut-il y porter un soin tout particulier : peut-être, arrivé en ce point de clarté dans le dialogue, au moment où l'implicite et l'explicite ne sont plus séparés que par une ligne qui s'amenuise et tend à disparaître comme une asymptote qui tend vers zéro, Fumiko a-t-elle été rattrapée, dans les mots qu'elle emploie, par leur objet réel qu'elle masquait jusque-là. Comme le masque est prêt de tomber, qu'il est déjà presque transparent, elle peut avoir cette force et regarder en face.

Cependant, cette force peut la quitter bientôt, comme celle de soutenir son regard peut abandonner le jeune homme, si le désir – le sien propre, ou celui de l'autre, lu dans son regard ? —, devient trop difficile à soutenir :

Et leurs regards se croisèrent, se pénétrant profondément, mais aussitôt détournés vers les tasses.¹²²

Cette impossibilité, ou cette inconvenance, du regard soutenu, qui doit revenir vers les tasses, montre bien que, regard ou parole, l'enjeu de désir doit se reporter sur un objet transitionnel, objet que le regard des jeunes gens, ou leurs mots, se partagent.

Revenons au dialogue sur la tasse. Kikuji semble vouloir insister sur sa propre détermination à recevoir le double cadeau de Fumiko :

- Enfin, voyons ! On ne peut pas toujours offrir uniquement ce qui est au-dessus de tout !
- Je ne dis pas... mais tout dépend de celui à qui est destiné le présent...¹²³

Si le destinataire du présent est très important, tout cadeau sera insuffisant s'il n'est parfait. Or Kikuji est absolument profane en l'art du thé, ce ne peut donc être qu'en tant que personne que son importance est grande. En dévoilant ceci, la nature réelle du destinataire de la tasse, non pas un amateur de thé mais un homme, Fumiko avoue la nature à peine cachée du cadeau : une jeune femme, elle-même.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 187-188

¹²² *Ibid.*, p. 195

Nous nous demandions plus haut si c'étaient les deux jeunes gens qui chargeaient de signes implicites les objets intermédiaires du discours, ou s'il fallait y voir seulement un procédé d'écriture de la part de Kawabata. La mort de Fumiko nous porte à croire que ses paroles ne sont, pour elles non plus, pas innocentes, ou disons, pas ingénues : qu'elle connaît le sens de ses mots. En effet, nous avons crû pouvoir lire une déclaration amoureuse dans son discours sur la tasse ; or Fumiko marque la volonté obstinée de détruire cette tasse, peu avant de mourir elle-même sans que rien ne nous interdise de supposer une mort volontaire, ou consentie.

Kikuji, par contre, ne semble pas porter lui-même les signes que véhicule son discours. Il montre en effet une naïveté déconcertante, lorsqu'il découvre les éclats de shino, au lendemain de la nuit avec Fumiko :

Quand et où eût-il pu mettre sa tasse de shino en comparaison avec d'autres pièces ? Et pourquoi l'eût-il fait ? Décidément, il n'arrivait pas à comprendre quelle idée avait eu Fumiko.¹²⁴

Tout ce qu'il reste à conclure, face à ce personnage qui n'a pas su comprendre le caractère transitionnel de la tasse, dans le dialogue, comme objet intermédiaire entre un désir et son expression, ce personnage qui n'a su lire aucun des signes que lui envoyait Fumiko, les déposant sur l'objet offert, c'est, peut-être, que les hommes sont bien sots.

C. La mort intermédiaire

Le fait que la mort, notamment celle de Mme Ota, soit interprétée par les vivants, souligne qu'elle fait sens, qu'elle se substitue à une parole, qu'elle est signe : mais de quoi au juste ?

Sous quel angle doit être considérée la mort, en tant qu'elle peut servir d'intermédiaire entre les êtres ? Sous quel angle, en tant qu'elle est susceptible d'interprétation par les vivants, comme si elle exprimait cela que la parole n'aurait pas pu prononcer ? Sous quel angle, en tant que, muette, elle court le risque d'un malentendu entre le mort, ou la morte, et les vivants ? La mort doit-elle être lue comme un signe,

¹²³ *Ibid.*, p. 190

¹²⁴ *Ibid.*, p. 203

comme un événement, comme un acte, comme le refus de poursuivre le jeu des signes, des événements, des actions ? Si c'est un signe, est-il seulement lisible, et par qui ?

D'abord, lorsque Mme Ota se suicide, ou Fumiko si c'est bien une mort volontaire, doit-on tâcher de comprendre la mort, ou bien la morte ? Comprendre le geste d'une personne, ou le sens dramatique d'un événement ? Doit-on s'attacher au geste même, à l'instant de la mort, ou au temps qui, après cette mort, va venir ? La mort comme conséquence, ou la mort comme cause ?

Fumiko déclare à Kikuji :

Tout ce que ma mère a fait, on ne peut le comprendre et l'interpréter qu'à tort, et la mort vient en quelque sorte sceller cette incompréhension, la fixer à jamais. Mourir, c'est refuser toute compréhension, et pour toujours, de la part des autres.¹²⁵

Pourtant, c'est cet incompréhensible que les survivants ne vont plus cesser d'explorer. Pour nous, étant donné que chacune des trois morts¹²⁶ qui marque le livre suggère des problématiques qui lui sont propres, il nous a semblé adéquat de les considérer séparément, « mort par mort ».

La mort du père, sans doute est-il suffisamment établi qu'elle sert de lien à tout ce qui se joue dans le roman : c'est le fantôme du père qui remplit cette fonction, plus encore que le père vivant ne l'avait fait. De cette mort, non tant comme événement que comme état des choses — voici un monde où cet homme-là est un homme mort —, naissent le livre et l'écriture.

De la mort de Fumiko, que peut-on dire ? Sitôt morte, elle achève le livre, ne laisse à l'autre rien qui soit une clef, abandonnant la tentation du commentaire au silence des pages blanches : plus de livre, plus de paroles, sa mort comme une ultime énigme. Même, il reste cette incertitude, que Kawabata se garde de lever explicitement : est-elle, oui ou non, morte, ou disparaît-elle simplement du livre, emportant avec elle ce qui aurait pu être encore le livre, et qui la suit dans la disparition ? Alors sa mort peut être, non pas l'interprétable, mais déjà l'interprétation même, non pas le signe à déchiffrer, mais son déchiffrement invérifiable.

La mort de Mme Ota est donc la seule dont nous pourrions essayer de comprendre la signification. Quand elle survient, elle fait de la mère de Fumiko, après M. Mitani père, le

¹²⁵ *Ibid.*, p. 104

¹²⁶ Si l'on excepte celle de Mme Mitani, de laquelle il y a peu à dire, et de laquelle, dans le roman, il est peu dit.

second « centre absent » du livre. Mme Ota offre aux survivants sa mort à lire, nous écouterons ce qu'ils en peuvent déchiffrer. D'où part cette mort, vers où se dirige-t-elle, en un mot : entre quoi et quoi se place-t-elle, fait-elle passage, et que seule la mort pouvait relier ?

C. 1. La mort de Mme Ota : l'obstacle, la passerelle et la valise

Ce qui frappe, lorsque l'on relève les différents moments où s'élabore une tentative de compréhension de la mort de Mme Ota, c'est que l'interprétation se partage entre Fumiko et Mlle Kurimoto, Kikuji ne tentant pas d'apporter de réponse, voire, ne formulant pas même de question. Pourtant, quelles que soient les interprétations que proposent les deux femmes, le suicide de Mme Ota fait signe vers le jeune homme. Il semble donc qu'encore une fois, le roman se construise sur la nécessité de rendre indirect tout chemin : ici, en mettant entre Mme Ota et son jeune amant des intermédiaires, des traducteurs, pour que celui-ci puisse ne serait-ce qu'entendre, non pas le sens de sa mort, mais simplement que, peut-être, cette mort dit une parole, et que c'est à lui qu'elle s'adresse.

C. 1. a) La mort intermédiaire

La mort en partage

Fumiko n'ignorait rien des liens qui avaient attaché le père de Kikuji et sa mère, Kikuji lui-même et sa mère ; en outre, elle savait comment sa mère était morte. Et ils s'étaient tous deux, comme des complices, employés à dissimuler le suicide... ce qui les rapprochait en secret plus encore.¹²⁷

Ainsi, la fonction la plus évidente que remplisse, sur le plan dramatique, la mort de la mère, c'est de rapprocher les deux jeunes gens. En outre, ce secret commun, « comment elle était morte », boucle, si l'on peut dire, la boucle de leur histoire commune. Ils ont en effet commencé par partager, sans se connaître, le secret de la liaison entre Mme Ota et M. Mitani, lorsqu'ils étaient enfants. Le père est mort, et maintenant

¹²⁷ *Ibid.*, p. 103

que la mère aussi, d'une manière qu'ils sont seuls à connaître, c'est un nouveau secret qui les rapproche : du désir secret à la mort secrète, ils encadrent le secret, ils s'y réunissent.

Désormais, une nouvelle sorte de relation peut s'instaurer. La mort de Mme Ota signifie ici deux choses. Elle est à la fois, par le secret qui l'entoure et que partagent Kikuji et Fumiko, le lien qui les rapproche ; et à la fois, maintenant, si elle sert d'intermédiaire, c'est aussi par la négative, en tant qu'elle ne fait plus obstacle :

Mais qu'à son tour Kikuji retrouvât dans sa fille l'image de sa mère !
(...) Kikuji, néanmoins, se sentait tout naturellement porté vers elle, et rien en lui ne venait faire obstacle à cette attirance. ¹²⁸

Tout se passe comme si, jusqu'au moment de sa mort, Kikuji, attiré par Fumiko, n'avait pu détacher son regard de ce signe qu'était la présence vivante de la mère, et dont le sens était : ce désir, celui pour Fumiko, est interdit ; et comme si Madame Ota, en disparaissant, avait effacé le signe.

Du corps absenté au signe ajouté : mourir ou l'échange

L'interprétation de Chikako va même beaucoup plus loin. D'après elle, il ne faut pas seulement penser la mort de Mme Ota comme l'événement qui crée un temps d'après, un temps où elle est morte¹²⁹, en d'autres termes comme l'événement dont la tâche est surtout d'ouvrir un nouvel espace, un nouvel avenir où les choses seront différentes. Elle considère au contraire que, moins que ce nouveau temps, ce qui compte, c'est l'acte même de mourir¹³⁰, l'instant de se tuer ; et ce, non pas tant comme moyen d'effacer un signe-obstacle, que comme l'ultime possibilité de créer un signe, autrement indicible :

- ...Et si j'en crois mon propre sentiment, elle visait quelque chose (...)
Sa mort (...) il fallait qu'elle eût un but. (...) Elle y a mis une intention. ¹³¹

Qu'est-ce donc que ce but, la signification de l'acte ?

- ...En mourant, se disait-elle, je laisse à Kikuji le soin de s'occuper de ma fille... ¹³²

¹²⁸ *Ibid.*, p. 105-106

¹²⁹ Un lexique nous manque pour différencier la mort comme événement de la mort comme état.

¹³⁰ La maîtresse de thé a en effet compris qu'il s'agissait d'un suicide : *ibid.*, p. 115

¹³¹ *Ibid.*, p. 131

¹³² *Id.*

Mme Ota crée donc une signification, fait de sa mort un signe, en disparaissant : par la mort, elle substitue à sa propre présence la présence d'une signification, elle s'échange contre un signe. Le recours à la mort, selon Chikako, devenait nécessaire dès lors que le mode traditionnel de production de signes, la parole, s'avérait inefficace ou impossible :

- ... En mourant, elle a pu ne vouloir seulement que souhaiter, sans le dire, que sa fille vous appartînt. ¹³³

Souhaiter signifier quelque chose, « sans le dire », « en mourant » : la mort devient donc l'intermédiaire entre, d'un côté, une parole impossible, dont ne peut transparaître que la signification, mais non pas la forme, l'expression (car c'est « sans le dire ») ; et de l'autre côté le destinataire de cette parole, de cette chose indicible qu'aurait véhiculé la parole si la femme avait pu porter au jour, de vive voix, une telle parole. Mourir devient le geste porte-parole, porteur d'une parole d'outre-tombe ; de cette parole, la signification est projetée sur l'acte, se reflète sur la mort même, dès lors que cette mort est considérée comme lisible, lue, envisagée comme signe.

L'effacé, l'ineffaçable

Le signe créé par le geste de mort fera également, selon Chikako, office d'obstacle, en tant que tel plus efficace qu'une personne vivante, entre Kikuji et Mlle Inamura :

- J'en ai conclu que Mme Ota, même après sa mort, avait réussi à empêcher votre union avec Mlle Inamura. ¹³⁴

Cependant, dans la perspective des projets de mariage avec Yukiko, la signification qui apparaît à travers la mort de Mme Ota est ambiguë :

- C'est vous-même, si je ne m'abuse, qui avez téléphoné à Mme Ota et qui lui avez annoncé que j'étais fiancé avec Mlle Inamura !
- Je le lui ai dit, en effet, en la suppliant de ne pas faire obstacle à ce mariage. Quelques heures plus tard, dans la nuit, Mme Ota était morte. ¹³⁵

¹³³ *Id.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 168

En ce point, le signe donné à lire en la mort de Mme Ota est équivoque et ambigu, lisible de deux manières contradictoires entre lesquelles il est impossible de trancher : Mme Ota a pu, en mourant, effacer le signe de sa présence, comme nous avons vu qu'elle s'effaçait entre Kikuji et Fumiko. Elle a pu, également, parachever et rendre indestructible l'obstacle que, vivante, elle constituait. Humaine, elle était fragile, faillible, imparfaite ; en mourant, Mme Ota devient l'éternelle absente : elle devient, comme le suggère le dernier chapitre, une étoile.

Dès cet instant, la notion d'obstacle ne se lit plus sur, n'est plus signifiée par, sa personne, en tant qu'elle existe et a noué des liens avec Kikuji. Des liens peuvent se défaire, une personne vivante, être contournée. Ici, maintenant, le sens est porté par un signe qui ne se peut détruire : l'absence, une absence parfaite, incorruptible, irréversible. D'une part, la mort devient donc signe en soi, en tant que geste d'une violence insurpassable, qui donne à la liaison de Mme Ota et de Kikuji une autorité extraordinaire. D'autre part, l'absence qu'elle provoque devient la visibilité de la morte, la lisibilité du signe, ce en quoi se lit la notion d'obstacle : en mourant, Mme Ota écrit un signe ineffaçable.

C. 1. b) La mort et le pardon

Fumiko, on l'a vu, pointe l'ambiguïté absolue du suicide de sa mère :

- ...Tout ce que ma mère a fait, on ne peut le comprendre et l'interpréter qu'à tort, et la mort vient en quelque sorte sceller cette incompréhension, la fixer à jamais.¹³⁵

Et le refus d'être comprise a pour corollaire l'impossibilité du pardon :

- ...Nul ne peut plus comprendre les actes d'un mort ; personne n'est jamais plus en mesure de les excuser.¹³⁷

Pourtant, elle déclare ailleurs :

Ma mère est morte pour qu'il lui soit pardonné.¹³⁸

¹³⁵ *Ibid.*, p. 132

¹³⁶ *Ibid.*, p. 104

¹³⁷ *Id.*

Dès lors, que faut-il comprendre ? Il nous semble qu'il ne faut pas s'arrêter à l'apparent paradoxe qu'énoncent les paroles de Fumiko. On lit en effet :

- Est-ce que vous croyez sérieusement que je puisse me marier à présent ?
- Si c'est la pensée de ma mère qui vous fait dire cela, vous devriez cesser de vous tourmenter, je vous assure. Elle a déjà suffisamment pris cette histoire à cœur pour que vous puissiez, vous, l'oublier.¹³⁹

Ce qu'il nous paraît donc, c'est qu'en mourant, Mme Ota emporte avec elle le péché de Kikuji, et le sien propre : péchés impardonnables d'après Fumiko, dès lors que la mort fixe l'incompréhension ; mais, à l'instant de mourir, péchés qui se déportent tout entiers sur la personne de Mme Ota. Laquelle, mourant, les enferme dans sa propre mort, comme dans une lampe on enferme un génie. Le « paquet » du péché, elle le scelle comme une valise dont elle emporterait avec elle la clef : ce faisant, elle débarrasse Kikuji de son péché, elle le libère. Ainsi s'éclaire la phrase énigmatique de la maîtresse de thé :

...Sa mort vous a sauvé, cela, je vous le dis !¹⁴⁰

Mme Ota, quant à elle, sera-t-elle pardonnée ? Peu importe : elle s'est placée dans le lieu où le pardon devient inutile. Ou bien, en se chargeant du péché de Kikuji, en doublant « gratuitement » le poids de sa propre culpabilité, obtient-elle, en contrepartie de ce fardeau qu'elle emporte, l'improbable pardon ?

C. 2. Conclusion : les deux puces du signe et du sens

Dans ce monde, ou ce microcosme, où la frontière entre morts et vivants est perméable¹⁴¹, où l'imprégnation du présent par le passé le noie et le corrompt, comme si une croyance en la survivance des choses disparues et des êtres morts empêchait l'actuel de construire l'à venir, l'immortel, c'est le signe.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 100-101

¹³⁹ *Ibid.*, p. 147

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 116

¹⁴¹ Ainsi qu'elle l'est, quoique d'une manière différente, dans le nô.

Et c'est ce signe mystérieux qui passe, se transmet, s'offre ou enfin, en dernier recours, se détruit : alors, le livre ne peut plus continuer, il doit s'interrompre à l'instant où la tasse se brise. Pourtant, même à cet instant, le signe s'éteint-il, ou se transforme-t-il seulement ?

Nous avons vu de quelles manières quelles identités pouvaient échanger quoi : des images porteuses de signes échangent des signes, des représentations, les déplacent, les transmettent. Le sens, comme une puce, saute de signe en signe ; ou bien c'est le signe, comme une puce immortelle, qui saute de porte-signes en porte-signes : penchons-nous à présent sur les voyages du signe, sur sa survie interminable.

TROISIEME PARTIE

PASSAGE, EMERGENCE ET SURVIVANCE DU SENS :

LE CORPS ET L'OBJET

ANGELA : Je ne sais pas... Oui c'est vrai... Je ne sais pas ce qui est vrai ou pas vrai... Je me trompe toujours... Oui, mais c'est impossible à savoir ! Si par exemple... Dis un mensonge !

ALFRED : Il pleut.

ANGELA : Maintenant, la vérité.

ALFRED : Y a du soleil.

ANGELA : Ah !

ALFRED : Qu'est-ce qu'y a ?

ANGELA : Mais y a pas de différence sur ton visage !

ALFRED : Et alors ?

ANGELA : On devrait en voir une, puisque la vérité est différente du mensonge !

Jean-Luc Godard ¹⁴²

¹⁴² Anna Karina (Angela), Jean-Paul Belmondo (Alfred), Jean-Luc Godard, *Une femme est une femme*, 1961

Les êtres sont mortels et imparfaits, périssables humains qui tentent de porter au jour une parole. Cette parole, quand ils la veulent claire et distincte, elle est opaque, elle ne parvient à signifier que dans la mesure où elle signifie, également, son propre contraire et mille possibles : ainsi, le sens indicible se réfugie dans l'ambiguïté de son énonciation. Quand ils la veulent secrète, quand ils veulent enfermer le sens dans l'illisible du silence, voici qu'une parole surgit, contre la volonté du parleur, voici qu'elle se libère elle-même : elle surgit en mots, ou sous d'autres formes.

C'est que le sens, comme un enfant qui voudrait éternellement naître, semble porté par son mouvement propre de libération. Il lui faut se dire, et dès qu'un support signifiant se présente, comme la promesse d'une naissance possible, on voit le sens s'emparer du véhicule et s'y rendre lisible, ou du moins, visible : parole involontaire, larme incontrôlable, objet saturé de significations qu'offre Fumiko dans un moment où sa volonté de taire est dépassée par sa volonté de dire, ou par la volonté propre du sens à se dire, et qu'elle regrettera ensuite d'avoir transmis.

Nous voulons donc essayer d'observer, dans la mesure où nous le permet le mystère obstinément maintenu par Kawabata, les sauts de puce du sens, de signe en signe, c'est-à-dire, dans un premier temps, à travers les objets. Objets utilisés, objets transmis, passations de sens, cadeaux hiéroglyphiques : on voit que les objets lancent, au lecteur — que le lecteur soit celui qui lit le roman, ou un personnage —, un appel à leur propre déchiffrement. Ils se substituent à la parole, sont en attente d'une traduction de leur charge significative en sens lisible ou audible ; mais sait-on, peut-on, et si l'on est le personnage à qui s'adresse l'objet, doit-on seulement, les lire ?

Puis nous nous arrêterons sur ce qui est peut-être le dernier recours du sens avant la mort : le geste, le mouvement du corps, ce signe éphémère, et sans langage établi, où passe un reflet du sens qui est tu.

Il nous avait d'abord paru logique de conclure ce travail sur l'étude de la mort comme signe, en tant que point final et indépassable de la signification, et de

l'incompréhension ; en outre, comme point indépassable de la capacité du corps à signifier.

Si c'est pourtant sur le signe du corps, mineur en comparaison de la mort, moins radical, que nous nous arrêterons, c'est parce qu'il est celui dont la survenue n'est pas contrôlée, et il est le signe sur le sens duquel celui, ou celle, dont le corps « parle », n'a pas de prise. Ni sur la production du signe, ni sur sa lisibilité, n'a de contrôle l'humain dont le corps parle tout seul. Véritable révolution du sens, le signe du corps renverse les pouvoirs du silence, oppose la violence de son surgissement à la censure de la parole, à la volonté même de celui qui, à travers son corps contre lui révolté, expulse du sens.

A. Les objets des morts.

A. 1. La tasse et les ombres

A. 1. a) Le consentement aux ombres : boire les signes

Lors de la première séance de thé, dans le pavillon du temple Engakuji, Chikako suggère :

- Mademoiselle Inamura, consentiriez-vous à préparer un thé en l'honneur de M. Mitani ?

(...)

- Je pense que la tasse d'oribe que vous avez là devrait convenir, dit Chikako. C'est une tasse que le père de M. Mitani appréciait beaucoup. Et c'est lui qui me l'a donnée, ajouta-t-elle en se tournant vers Kikuji.¹⁴³

Ceci se passe au deuxième chapitre, et ce n'est encore, si l'on peut dire, pour l'objet qui va être utilisé, que la partie émergée de son histoire, c'est-à-dire, ce que Chikako en dit en paroles. Mais cela nous intéresse déjà, car, à ce point même, plusieurs notions s'enchevêtrent. L'ancienne maîtresse du père fait rencontrer au fils une jeune fille, c'est l'événement ; deuxième chose, la rencontre se fait par l'intermédiaire d'une cérémonie du thé, comme si, pour Yukiko — qui, il est vrai, ignore tout —, « préparer un thé en l'honneur de M. Mitani » était, déjà, entrer avec lui dans un rapport de séduction, ou comme si le « rapport » qui s'instaure à travers le thé était une métaphore du rapport amoureux qui s'apprête à naître. Troisième chose, la tasse dans laquelle Yukiko va servir le fils appartenait au père : ce n'est pas un objet neutre qui scelle leur rencontre, un objet

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 22-23

qui aurait pu n'être marqué que par cette rencontre même, une table rase où les signes de la rencontre, en terrain innocent, se seraient déposés. Enfin, si cette tasse même est utilisée, ce n'est pas par hasard : le père l'avait donnée à Chikako, et c'est cette dernière qui choisit de l'employer ici, dernière notion, elle-même double (le don par le père, le choix par Chikako).

Ainsi, le thé que Mlle Inamura donnera à boire au fils, ne sera qu'à peine marqué par la jeune fille elle-même : elle prépare le thé, mais seulement ainsi que Mlle Kurimoto le lui a appris¹⁴⁴, puis l'enferme dans une tasse qui porte les signes du père, de sa mort, de sa liaison avec la maîtresse de thé — par la mention de cette tasse comme cadeau —, et de la maîtresse même, qui a choisi la tasse. En outre, l'objet va s'alourdir d'encore d'autres signes :

Cette tasse, que la jeune fille avait à présent posée devant elle, Kikuji se la rappelait, en effet, fort bien. Son père aimait à s'en servir, c'était vrai ; mais il la tenait lui-même de Mme Ota, à qui il l'avait achetée.¹⁴⁵

Cette tasse, saturée de signes, de mémoire, comment Kikuji parvient-il seulement à la porter à ses lèvres ?

D'une part, il semble que le geste même d'y boire apparaisse comme le geste symbolique par lequel Kikuji accepte de se mêler, après quatre ans d'absence, au « passé de ces femmes d'âge mûr ... comme [à] un nœud de vipères »¹⁴⁶. Ainsi, l'acceptation de la tasse correspond pour Kikuji à une acceptation plus large, celle de boire à la source du passé, sans savoir ce qu'il en résultera pour lui. En acceptant la tasse, Kikuji boit des signes mêlés, et il y a quelque chose dans ce moment de consentement qui tient du rite initiatique, du moment où l'initié dit : par cet acte, je m'intègre à votre monde.

D'autre part, c'est peut-être, pour Kikuji, un instant d'oubli qui lui permet d'accepter :

Le passé de ces femmes d'âge mûr lui apparaissait comme un nœud de vipères, tandis que la jeune fille accomplissait pour lui, pure et claire, la préparation du thé.

Kikuji n'en goûta que plus intensément sa beauté.¹⁴⁷

¹⁴⁴ « Elle accomplissait chaque geste selon l'enseignement qu'elle avait reçu », *ibid.*, p. 26

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 23

¹⁴⁶ *Id.*

¹⁴⁷ *Id.*

Si la traduction respecte, non la syntaxe japonaise, ce qui est à peu près impossible, mais du moins, l'ordre dans lequel Kawabata a disposé les éléments de son récit, et la manière brutale de les juxtaposer, le nœud de vipères est remplacé, à travers le saut du regard opéré dans le « tandis que » français, par la claire pureté de la jeune fille. Dès lors, l'intensité n'est plus du côté de ce nœud vivant et amer des souvenirs, mais du côté de « sa beauté ». Autrement dit le point de vision que constitue la beauté de la jeune fille, Mlle Inamura, dans le champ de vision réel de Kikuji, efface instantanément la vision intérieure du « passé de ces femmes d'âge mûr », et Kikuji, ayant comme oublié les signes qu'il vient de lire sur la tasse, va pouvoir y boire, tout entier absorbé par la grâce de Yukiko qui la prépare.

A. 1. b) Les signes de l'histoire effacés par l'Histoire ?

Chikako, comme pour sceller le contrat par lequel Kikuji, buvant à la tasse, accepte les conséquences symboliques de son consentement, veut lui faire prononcer une parole qui soit l'équivalent d'une signature :

Vous vous la rappelez, n'est-ce pas ? lui demanda Chikako d'assez loin.
- Il me semble, oui...¹⁴⁸

La notation « d'assez loin » invite à croire que c'est bien dans un moment d'absence à lui-même, de rêverie et non de pleine conscience, que Kikuji est entré dans le jeu dont la maîtresse de thé a défini les règles. Toutefois, la suite montre que le jeune homme, en quelque sorte, s'éveille, qu'il tente, comme on a déjà vu qu'il le faisait à d'autres moments, de se rebeller contre les souvenirs familiaux :

- Oh ! pour un objet aussi précieux, répliqua Kikuji, qu'importe que mon père l'ait eu entre les mains ! Si l'on songe que cette tasse date de l'époque Momoyama, quand le grand Rikyû vivait encore, et qu'elle a passé de génération en génération depuis près de quatre siècles par les savantes mains de tant de maîtres de thé, combien peu importante est la place qu'occupe mon père dans cette filiation !

Kikuji eût aimé, par ces mots, écarter de lui la signification récente de la tasse, mais sa pensée y revint malgré lui.¹⁴⁹

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 24

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 24-25

Il est intéressant de constater le moyen employé par Kikuji pour se débarrasser de « la signification récente de la tasse ». Si le temps où cette tasse a connu les chemins qu'on lui sait, et qu'il va se remémorer dans la suite du paragraphe, appartient à un temps bien plus vaste, et impersonnel, les signes de la tasse qui sont lisibles pour Kikuji s'effacent sous ceux de l'Histoire.

Ainsi, le signe serait ineffaçable, mais il serait possible de l'oublier en le noyant dans l'étendue des siècles : pour écarter un signe écrasant, il faut écraser le signe même sous l'immensité du temps, et lui donner une place « combien peu importante ». Toutefois, l'échec vient de ce que l'histoire individuelle est plus proche, fût-elle pourtant plus petite, que l'histoire de l'art, et la pensée ne peut qu'y revenir :

De M. Ota à sa femme, de Mme Ota au propre père [de Kikuji], et de celui-ci à Chikako, la tasse avait également été transmise ; et voici que M. Ota et le père de Kikuji, les deux hommes, étaient morts à présent, tandis que les deux femmes se trouvaient ici, à cette réunion de thé.¹⁵⁰

C'est donc, contrairement à ce que Kikuji souhaitait, l'histoire individuelle qui s'affirme contre l'histoire des siècles ; et les signes — invisibles sur l'objet, et pourtant, implicitement, lisibles — de l'histoire récente de la tasse, de son « destin bizarre (...) pour ce seul petit fragment de son histoire »¹⁵¹, qui prévalent sur le savoir théorique de son histoire dans la succession des maîtres de thé.

Ce n'est qu'à la fin du roman, avec Fumiko, que Kikuji parviendra à désintégrer la petite histoire dans la grande, et à effacer la culpabilité que désignent, pour lui, les objets :

- Ces tasses, quand on les contemple, on ne peut absolument plus retenir les fautes ni penser aux péchés qu'ont pu commettre leurs précédents propriétaires. Le temps qu'a vécu mon père n'est plus qu'un minuscule et négligeable incident au regard de la longue et impressionnante existence de cette œuvre... De ces tasses...¹⁵²

Le temps humain s'est noyé dans le temps des siècles, la faute humaine, dans l'histoire de l'art et dans la vie impersonnelle des objets, qui surplombe, par-delà bien et mal, la nôtre.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 25

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 197

A. 1. c) La mémoire et la volupté

La suite de la pensée du jeune homme lors de la cérémonie au temple, montre qu'il est conscient aussi bien des signes de mort qui couvrent l'objet, que de ses signes érotiques, et que c'est le mélange indistinct de ces signes que se transmettent, à travers le passage de l'objet, ses différents propriétaires ou toutes les personnes qui y boivent :

D'autant que toutes ou presque toutes les personnes présentes, Mme Ota et sa fille, Chikako, Mlle Inamura, d'autres jeunes filles encore, avaient porté cette vieille tasse à leurs lèvres, l'avaient touchée de leurs mains, en avaient caressé la délicate matière.¹⁵³

Le lexique par lequel Kikuji l'objet, l'érotise. L'objet est donc érotisé, d'un côté, par un homme, Kikuji qui, à travers l'objet, caresse à son tour les femmes qui l'ont « porté... à leurs lèvres », l'ont « touché », « caressé » : l'objet servant d'intermédiaire à ces caresses, comme il servira, à la fin du roman, d'intermédiaire au dialogue amoureux avec Fumiko. De l'autre côté, la lecture que propose Kikuji des signes de la tasse, c'est, en amont, une érotisation, par les femmes qu'il connaît et « d'autres jeunes filles encore », du même objet. En fantasmant sur le rapport érotisé qu'elles ont eu à cette tasse, sur la charge érotique qu'elles y ont déposé, en choisissant d'interpréter l'histoire de l'objet comme une épopée érotique, Kikuji leur délègue la responsabilité d'une érotisation dont lui-même ne viendrait, à l'instant où il boit, que recevoir le présent ou le poids.

Cela dit, la suite montre que les signes érotiques, et de mémoire, que Kikuji croit lire sur la tasse de son père, ne sont pas simplement de l'ordre de l'interprétation personnelle, mais qu'ils sont reconnus, ou que quelque chose est reconnu, par les personnes présentes. Mme Ota fait en effet un choix qui ne peut avoir pour motivation que le désir de retrouver des signes et leur charge affective :

Pour le plus grand étonnement de Kikuji, Mme Ota déclara soudain :
- J'aimerais bien goûter le thé dans cette tasse, moi aussi.¹⁵⁴

Mme Ota, en formulant cette requête, que cherche-t-elle ? La mémoire du père mort, le souvenir de leur amour, ou l'un et l'autre mêlés ? Ou encore, déjà, maintenant que Kikuji, en buvant dans cette tasse y a imprimé un nouveau signe, cherche-t-elle à

¹⁵³ *Id.*

¹⁵⁴ *Id.*

atteindre le fils ? Si c'est le même objet, le même signe, qui signifie ces trois sens, alors signification érotique, signification de deuil et acte de séduction deviennent impossibles à démêler.

A. 1. d) Fragilité du signe, autorité du signe

Quoique évidente pour le jeune homme, pour Mme Ota, sa fille et Chikako, la signification multiple de la tasse, et du geste d'y boire, restera cantonnée à l'espace des non-dits :

[Mme Ota] s'était bien gardée de dire que la tasse avait été naguère l'un des objets précieux de feu son mari.¹⁵⁵

La dynamique, le frottement entre le sens implicite de l'objet et le silence de la parole, entre l'éloquente invisibilité des signes et le refus de leur déchiffrement à voix haute, n'est pas négligeable. En effet, ni Chikako, ni Kikuji, ni Fumiko, n'ignorent ce que Mme Ota se « garde bien de dire ». Bien sûr, ce silence, maintenu volontairement sur un savoir que tout le monde partage sans qu'il ait besoin d'être explicité, peut apparaître comme une précaution à l'égard de Mlle Inamura qui, elle, comme les autres participants à la séance de thé, ignore l'histoire que cache, et dévoile, cette tasse. Cependant, c'est ici Mme Ota qui se tait, or elle ignore les projets de mariage formés par Chikako, ce qui exclue donc une précaution à l'égard de Yukiko.

Il y aurait ainsi un combat, entre le signe muet de l'objet et la parole humaine. Quel est le risque de l'énonciation ? Il semble que, si la parole explicitait l'histoire et la signification de la tasse, quelque chose se briserait. Il semble même, pour dire où nous allons, que ce qui nous est indiqué par le silence que Kawabata impose à Mme Ota, c'est une double chose : d'une part, que la parole, si elle déchiffrait les signes implicites de l'objet, romprait leur charme. La magie, ou la folie, qui fait que transmettre un objet, c'est transmettre un texte de signes qui dit une histoire de deuils et de voluptés, est fragile, et elle ne résisterait pas à la violence de son explicitation par la parole. Et d'autre part, que cette magie, il faut la maintenir — s'il ne le fallait pas, pourquoi se taire ? — ; et qu'alors,

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 26-27

la fragilité du signe, qui peut s'effacer pour peu que la parole s'en mêle, se renverse en une solidité sans limite.

Le signe implicite, la parole muette de l'objet comme signe, a la puissance ou l'autorité d'imposer le silence ; or, tant que ce silence se maintient, le charme ne se rompt pas et l'objet demeure comme signe. Ainsi le signe, tant qu'il résiste à la tentation humaine de la parole, tant qu'il la domine et la force au silence, tant qu'il exclue la parole du terrain où circulent les sens, affirme sa supériorité sur elle, non pas en termes de clarté¹⁵⁶, mais en termes de présence et de puissance sur ce terrain. Il s'installe, en un mot, dans l'assurance de son caractère indestructible.

Aussi silencieuse que sa parole, l'autorité de l'objet comme signe parle sans mots dans le silence, elle dit : ceci est la tasse des morts et des amantes, et ceci est lisible et lu, mais ceci sera tu pour que je ne cesse jamais de le signifier.

La notion d'une autorité attachée aux objets ne tient pas seulement d'une lecture que nous en ferions. On lit en effet, aux dernières pages du livre, à propos du mizusashi de shino :

...Ce chef-d'œuvre (...) faisait mieux que rappeler Mme Ota en lui ; il l'évoquait dans son cœur avec une suprême éloquence et une efficacité souveraine.

Oui, la cruche de shino s'offrait à son regard dans sa perfection absolue, indépassable ; et grâce à elle, par l'effet tout-puissant de son autorité magistrale, il se trouvait transporté...¹⁵⁷

Dans la perspective de l'objet comme signe porteur d'une autorité suprême, Fumiko, qui nous est jusqu'ici apparue comme la figure de l'enfermement absolu dans le système des confusions identitaires et de l'appartenance à l'histoire d'une famille maudite, parce qu'elle mourait au moment même de l'acceptation de son désir et de sa libération possible, est peut-être celle qui, au contraire, a marqué le moment de rébellion le plus achevé. Parce qu'en détruisant la tasse dont elle faisait présent à Kikuji, elle ne faisait pas que préfigurer sa propre mort : elle brisait la « malédiction » du silence, elle renversait le pouvoir des objets comme signes.

Au royaume des signes, où les objets font autorité suprême et imposent le silence, Fumiko est une révolutionnaire, elle renverse l'autorité fragile et effrayante. Elle rend explicite cette extrême autorité, cette force de l'objet comme signe (support du dialogue

¹⁵⁶ Au contraire, car de l'objet il est possible de dire qu'il fait signe, de comprendre grossièrement ce qu'il véhicule, mais dans le détail, il nous renvoie l'illisibilité de ce qui se dit sans le verbe.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 191

érotisé, véhicule de la mémoire et du deuil), par l'importance extrême qu'elle accorde à la tasse ; mais, la brisant, elle brise le sortilège et rend à l'objet de mémoire son caractère inanimé, littéralement lui ôte son âme, et celui-ci, réduit en morceaux, n'est plus qu'une chose cassée. De la même manière, elle réduit la lettre non-décachetée qu'elle destinait à Kikuji à cet état vide, des morceaux de papier.

A. 2. Les deux tasses : substitution à la parole, substitution à la personne

A. 2. a) Les deux amants, les deux tasses, et deux autres amants

Lorsque Kikuji fait à Fumiko sa visite de deuil, celle-ci lui sert à boire du thé : comme si, maintenant que Mme Ota est morte, elle pouvait, ainsi que le faisait Mlle Inamura, lui préparer du thé comme une métaphore du rapport amoureux qui peut désormais s'installer. D'ailleurs, Mlle Inamura, avec laquelle Kikuji était censé se marier, lui a préparé le thé dans les règles de la tradition ; tandis que Fumiko, avec laquelle sa liaison sera bien courte et pour le moins hors normes, ne saura pas lui préparer un thé selon le rituel. D'un côté, la morale et l'art du thé ; de l'autre, l'interdit et l'ignorance.

Fumiko revint au salon, apportant un plateau avec le thé : deux tasses de faïence, l'une rouge et l'autre noire.

(...)

Des tasses parfaites de ligne et de volume pour la dégustation de la bouche, mais qui éveillèrent chez Kikuji de fâcheuses pensées.¹⁵⁸

Une tasse qui éveille une pensée, c'est une tasse qui fait signe :

Quand son père venait chez Mme Ota, après la mort de son mari, ne leur avaient-elles pas servi à tous les deux, la noire pour le père de Kikuji, et la rouge pour Mme Ota ?¹⁵⁹

Jusqu'ici, la fonction des objets ne se démarque pas de ce que nous connaissons : ils véhiculent un souvenir, qui réapparaît à la vue des tasses : les tasses furent « un service pour le tête-à-tête amoureux »¹⁶⁰ des deux parents morts. En outre, de la même manière qu'à la cérémonie des premiers chapitres, la requête de Mme Ota de boire dans la tasse où a bu Kikuji montrait que ce dernier n'était pas le seul à lire, dans la tasse, des signes

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 102

¹⁵⁹ *Id.*

mêlés, ainsi, ici, Kikuji sent que Fumiko ne se sert pas ingénument de ces deux tasses précisément :

Et si les choses avaient été ainsi, Fumiko devait nécessairement le savoir : il y avait lieu de s'étonner qu'elle eût précisément choisi ces tasses pour eux deux.

(...)

...Mais aussi cette paire de tasses prenait figure de symbole en les unissant profondément dans leur deuil commun.¹⁶¹

Déjà l'on peut démêler deux notions qui interviennent ici et que suggère le choix de ces deux tasses : d'une part, cette union dans le deuil ; d'autre part, une union d'ordre érotique ou amoureux, puisque chacun des deux enfants utilisera la tasse de l'un des deux amants morts. Ainsi les tasses, marquées par une liaison, impliquent, réutilisées par les enfants des deux amants, la métaphore ou la préfiguration d'une nouvelle liaison, qui continuerait celle des deux parents.

A. 2. b) Le corps continué dans l'objet

Plus loin, lors de la dernière entrevue entre Fumiko et Kikuji, les deux tasses acquièrent une nouvelle dimension :

Il songeait à présent à la paire de tasses de Ryônyû, la noire et la rouge, se demandant si elles avaient servi de tête-à-tête pour le couple : la tasse rouge, un peu plus frêle et fine, pour Mme Ota, et la noire, plus virile, pour son père ?¹⁶²

L'objet de la femme acquiert le caractère frêle et la finesse de Mme Ota, celui de l'homme, la virilité de M. Mitani. D'ailleurs, autant les adjectifs « frêle et fine » peuvent s'appliquer à une tasse, autant le qualificatif « viril » ne peut faire que déporter, sur la tasse, un attribut de l'humain qui s'en est servi¹⁶³.

Peut-être pourrait-on considérer qu'il s'agit donc d'une personnification de l'objet ; toutefois, cette idée nous gêne dans la mesure où l'humanisation de la tasse n'est pas

¹⁶⁰ *Id.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 103

¹⁶² *Ibid.*, p. 189

¹⁶³ Ce genre d'analyse sur les mots mêmes est toujours délicate quand le texte est traduit ; mais nous supposons que le traducteur n'aurait pas eu le mauvais goût de qualifier l'objet par un adjectif qui fait appel à des caractéristiques humaines, si le texte japonais ne l'y avait pas invité.

créée, mais empruntée, et ce, pour marquer le parallélisme avec l'homme à qui elle emprunte ses attributs. En outre, les empruntant, elle n'en dépossède pas l'homme, elle ne fait que pointer le parallélisme : le couple que l'homme, avant de former avec la femme, forme avec son objet, miroir ou extension de sa personne.

À propos de la cruche et de la tasse de shino de la mère apparaît l'idée que l'objet a succédé à la personne, qu'il remplace ceux qui se sont absentés, comme s'il survivait à la mort des êtres, comme s'il était, d'eux, ce qui survit :

La mort les a emportés l'un et l'autre, et la cruche de shino comme la petite tasse sont à présent venues en possession de Kikuji. ¹⁶⁴

Kikuji, recevant les objets de la mère, reçoit donc la dernière image qui en reste, les objets que ses mains maniaient, la tasse où s'imprégnait, peut-être, son rouge à lèvres¹⁶⁵ : trace, ou signe, couleur artificielle de sa féminité, passée des lèvres à la tasse.

A. 2. c) L'âme de la tasse, la tasse de l'âme

Le suprême degré de l'identification entre les objets et les disparus est franchi lorsqu'il est question de la tasse de shino de la mère et de la tasse de karatsu du père. Kikuji commence par formuler parfaitement le fait que les tasses portent les signes de leurs utilisateurs respectifs, en ceci qu'elles lui apparaissent sexuées :

- À les voir ainsi l'une près de l'autre, il ne fait aucun doute qu'on ait là une tasse masculine et une tasse féminine... ¹⁶⁶

Puis, mais cela il ne peut pas l'articuler, seulement le penser :

Kikuji n'osa pas aller jusqu'à dire que la tasse de shino convenait étonnamment, par analogie, à la mère de Fumiko. Et cependant, les deux tasses, côte à côte, semblaient être les deux âmes du père de Kikuji et de la mère de Fumiko. ¹⁶⁷

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 190

¹⁶⁵ Nous songeons à ces deux vers superbes de Nerval : « Reconnais-tu le temple au péristyle immense, / Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents... » (« Delfica », référence à retrouver). La tasse, c'est en quelque sorte le citron, mais fossilisé, ou minéralisé.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 195

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 196

Il est remarquable que l'ordre de la compréhension par les personnages corresponde à l'ordre du récit : plus le récit avance, plus la compréhension, par les personnages, du système des confusions identitaires où ils sont enfermés se fait précis.

Ici, Kikuji prend conscience que les objets ont pris la place des humains, voire, ont pris le pouvoir : ils ne sont plus seulement des porte-signes, ils ne se contentent plus de véhiculer des attributs empruntés aux humains, ou donnés à eux, par les humains, en partage. Ils ont, tout simplement, éjecté l'humain du circuit du sens, ils l'ont remplacé. L'âme des humains n'est plus signifiée par leur tasse, l'on en est au point effrayant où elle a pris la forme d'une tasse :

Pour Kikuji, non seulement il avait comme le sentiment de retrouver devant lui l'âme de son père et celle de Mme Ota, mais il lui semblait qu'elles eussent revêtu la figure la plus parfaite qu'on pût rêver pour elles.

168

Les âmes des défunts ont parfait leur incarnation, par-delà la mort, dans les objets, dans l'éternité de l'inanimé. Leur incarnation, ou leur réincarnation ? En fait, nous semble-t-il, ni l'une ni l'autre : grâce aux objets, les humains ne se sont jamais désincarnés. Ils furent vivants, faits de chair, et leurs objets empêchent que l'incarnation se défasse. D'incarnés, ils sont devenus, si l'on peut dire, « objectivés ».

A. 2. d) Le rêve de Phèdre

Les derniers instants que passent ensemble Fumiko et Kikuji, ou plus exactement, la dernière scène entre eux à laquelle assiste le lecteur, tient proprement de l'hallucination.

Kikuji se hasarda à lui proposer de préparer le thé selon les rites du thé en voyage, avec les tasses de karatsu et de shino qui se trouvaient là.

Fumiko, docile, approuva...

(...)

Tout en maniant le chasen minuscule pour préparer le thé dans la petite tasse, Fumiko annonça :

- Comme en voyage, donc...

- Comme en voyage, oui. Est-ce que nous sommes à l'auberge ?

D'après les jeunes gens, c'est « en voyage » que M. Mitani et Mme Ota utilisaient ces tasses. En outre, la requête de Kikuji évoque Phèdre, imaginant jusqu'à le dire, et

peut-être à le voir, le char d'Hyppolite dans le soleil : l'auberge, c'est le lieu où Kikuji et Mme Ota, pour la première fois, se sont aimés après avoir parlé de M. Mitani.

Quelque chose s'accomplit donc ici qui n'appelle plus de retour : à travers l'utilisation des tasses, à travers cette rêverie de l'auberge, Kikuji fait de Fumiko l'incarnation vivante de Mme Ota, et joue lui-même le rôle, qu'il a tant fui et tant cherché, de son propre père.

De multiples lectures de ce passage sont possibles : on peut en faire un moment de folie, un abandon d'identité, un scénario érotique, un psychodrame risqué, peut-être d'autres choses encore. Quoiqu'il soit, il constitue un tournant qui empêche le roman de se poursuivre autrement que dans l'assouvissement du désir, et dans la destruction de l'objet de désir : c'est trop pour Fumiko de questions sans réponse, de signes sans parole, de sens indécidables ou trop clairs, qu'elle a transportés jusqu'ici, qu'elle a maniés dans le maniement de la tasse, et dont elle a fait de Kikuji le lecteur. Et pour détruire les signes encombrants dont elle est recouverte, il lui faut détruire aussi le corps qui les porte.

A. 2. e) Fin, commencement et fin

Avant de conclure, nous souhaitons noter une dernière chose. Fumiko, acceptant la proposition de Kikuji, lui déclare :

- Avant que soit brisée la tasse de shino, vous lui accorderez ainsi la grâce de servir une dernière fois.¹⁶⁹

Dans l'image de cette tasse, qui va « servir une dernière fois », avant d'être, comme Fumiko, brisée, l'on ne peut pas ne pas lire que Fumiko elle-même va, avant de mourir, faire une dernière chose, et c'est de passer la nuit avec un jeune homme, Kikuji. Cette nuit sera aussi, pour elle, une première fois, celle de sa « virginité blessée »¹⁷⁰.

Ainsi, à travers l'évocation de la tasse de shino, la mère et la fille se rejoignent. L'âme de la mère, incarnée dans la tasse, va vivre une dernière fois ; le corps de Fumiko va vivre pour la première fois ; la tasse matérialise donc, en un même objet, l'instant dernier de l'une, le premier moment de l'autre. Aussi matérialise-t-elle une sorte de

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 198

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 203

transition chronologique, l'instant charnière entre les deux vies, le point de temps par où les deux vies se rejoignent, où l'une donne à l'autre sa vie, avant de s'éteindre, au moment où l'autre vient au monde.

Quand la tasse se brisera, tous les instants passés de la mère, tous les instants à venir de la fille, imploseront en un point d'espace-temps, dans une tasse de shino, avant de se répandre à terre, en morceaux sans vie : espace en fragments, temps en miettes.

Est-ce l'ultime révolte de la mère, de son âme-tasse, contre la destruction qui va venir et l'extinction définitive, lorsque Fumiko déclare : « C'est ma mère qui ne veut pas ? »¹⁷¹

A. 3. Conclusion : de l'homme-signe au signe humain

L'étude des confusions identitaires et des identités métaphoriques nous a montré que dans le roman de Kawabata, l'homme descend du signe. Nous savons également que le signe vient de l'homme, et que c'est l'homme qu'il signifie : circuit fermé du sens et de sa manifestation, tel se présente, pour nous, *Sembazuru*.

Lorsque c'est l'objet qui manifeste le sens, qui fait signe, une nouvelle donnée s'affirme : contrairement à la parole, mouvante, fuyante, l'objet oppose, ou offre, au sens, l'immobilité de sa nature inanimée. Sur un objet donné, peuvent passer le reflet de significations multiples, qui se transmettent obscurément à travers le passage d'une chose immuable dans sa matière et dans sa forme. Il arrive pourtant que des transgressions brisent cette règle d'immuabilité, ou la menacent : ainsi, est-ce, ou non, le rouge à lèvres de la mère, dont on voit la couleur imprégnée dans le shino de la tasse ?

L'autre point que nous croyons avoir établi, c'est l'autorité de l'objet comme signe sur les autres supports du sens : non en clarté, mais en occupation — dans l'acception guerrière, stratégique, du terme — de l'espace où circulent les sens, transmis et reçus. L'objet impose silence, un silence qui le laisse libre de ne pas cesser de porter une matière significative, obscure et évidente, efficace, indéchiffrable, indestructible.

Au dernier degré de sa puissance, l'objet n'a plus besoin de l'humain, il s'en débarrasse et substitue sa propre présence inanimée à celle, périssable, des corps vivants : il incarne les âmes des morts, un cœur de shino bat au fond de la tasse, et les survivants, dans la caverne où ils s'aveuglent, prennent son bruit pour un signe de vie.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 199

Enfin, Fumiko, animée d'une puissance révolutionnaire qui demeurait insoupçonnable jusque-là, renverse la dictature des signes morts, brise l'objet. Mais, brisant peut-être son âme avec la tasse — ou celle de sa mère, ce qui revient au même —, elle accepte, kamikaze, la mort comme conséquence de la destruction, et comme fin de l'histoire.

Il convient à présent de nous pencher sur ce qui constitue l'extrême opposé de l'objet, dans le système des signes suggéré par Kawabata : le geste involontaire, le mouvement éphémère du corps. À l'immobile autorité de la tasse, à la présence ineffaçable de la cruche, une larme illisible oppose la fugacité de sa matière, l'éclair irrattrapable de sa signification.

B. Cris et rougissements : le corps ou la dernière fabrique des signes

Compte tenu de la matière même de l'objet que nous nous proposons maintenant d'étudier, il sera délicat d'avancer une analyse de détail. Les signes du corps — larmes, rougissements, soupirs, cris, balbutiements, etc — ne possèdent pas de dictionnaire, ni indépendant du roman, ni établi par Kawabata. En outre ils ne font pas l'objet, ou beaucoup plus rarement que les autres modes de communication, d'interprétations formulées par les personnages ou par le narrateur.

Dans cette mesure, les pointer du doigt sera à peu près notre seul objectif : d'autant que, le plus souvent, ce qui précède la survenue du signe — une parole blessante, une surprise déconcertante, une question gênante... — suffit à comprendre à quoi la larme, le cri, la rougeur au visage répondent, quoiqu'on ne sache pas exactement ce que dit cette réponse. Plutôt que de comprendre le sens de la survenue de telle rougeur ou de telle larme, on s'attachera donc, plus globalement, à montrer le mouvement par lequel, souvent, le signe constitue le seul moyen de ne pas taire complètement le sens d'une parole qui, si elle n'avait que la parole pour s'exprimer, demeurerait indicible, ou au contraire, ce qui trahit le silence imposé à la bouche.

B. 1. Les taches de Chikako

Les taches de Chikako, quoi qu'elles soient bien involontaires, comme le sont les signes du corps qui nous intéressent, n'en appartiennent pas pour autant à la même catégorie qu'eux. Et si elles « apparaissent », ce n'est pas comme apparaît une larme, un tremblement, un vertige. Ces derniers, ils n'étaient pas, et brusquement, ils sont : voilà leur « apparaître ».

Les taches de Chikako, elles, sont, sans discontinuer, et à un seul moment du livre elles apparaissent à Kikuji, en ce sens que, de cachées, elles deviennent visibles, dévoilées l'espace d'un instant. De même, lorsque telle pensée, tel souvenir, font apparaître, en image, les taches de Chikako dans l'esprit de Kikuji, cela diffère de ce que nous souhaitons étudier plus loin, en ceci que c'est une image, non une réalité, et surtout que cette image ne correspond pas à une perte de maîtrise, par Chikako, des signes envoyés par son corps à cet instant précis.

Les taches de Chikako, signes immobiles, permanents, mais signes pourtant formés par le corps, donc à la fois inanimés et animés, forment une transition, presque semi-organique, entre deux supports du signe : inanimé, l'objet comme signe, et animé, le corps lanceur de signes ; on pourrait appeler les taches : objets du corps, objets, signifiants, du corps.

Immobiles, ces signes ne le sont d'ailleurs pas tout à fait, puisque Chikako est régulièrement occupée à « couper avec de petits ciseaux les poils drus qui hérissent ces taches »¹⁷². Ainsi, ce que Kikuji appelle ordinairement, dans notre traduction, les taches de Chikako, désigne en réalité quelque chose de composite : « de vilaines taches violacées et noirâtres, grandes comme une main ouverte, qu'elle avait sur le sein gauche et au-dessous, avec leurs touffes de poils »¹⁷³.

Les taches de Chikako, signes immobiles, dont le poil repousse sans cesse, c'est donc en quelque sorte l'objet comme signe, qui, sur le corps même, impose comme un phénix sa renaissance imperturbable et la permanence de son sens¹⁷⁴.

Et si Kawabata avait écrit en français, nul doute que l'on se prendrait à rêver à cette homophonie troublante selon laquelle les « taches », ce sont les « tasses » de Chikako ; c'est-à-dire : les seules à lui appartenir en propre.

¹⁷² *Ibid.*, p. 4

¹⁷³ *Id.*

¹⁷⁴ Quoique cette permanence ne lui assure pas une plus grande lisibilité.

Une chose qu'il faut enfin dire, c'est que c'est à cause, et autour, de ces taches, qu'a lieu le seul dialogue du père où nous soit retransmise la voix du père ; d'ailleurs, il n'en dit rien.

B. 2. L'émotion et le corps limpide

Avant d'aller plus loin, il faut encore noter quelque chose : il arrive que l'auteur attribue à ses personnages des manifestations physiques de l'émotion, qui ne méritent pas d'être interprétées plus que de raison. Par exemple, lorsque la mère, au début du livre, rapporte à M. Mitani la conversation où Chikako lui a révélé l'existence de ses taches sur la poitrine :

- ... C'est une histoire qui vous perce le cœur quand on y pense, et je n'arrivais pas à retenir mes larmes quand elle m'en a parlé.¹⁷⁵

Ou encore, lorsque Kikuji, au début du second chapitre, entre dans la salle où va se tenir la cérémonie du thé :

Sentant tous les regards converger sur lui, Kikuji, rougissant, s'enquit auprès de Chikako :
- Il n'y a que des dames ?¹⁷⁶

Dans ces exemples, d'un type dont regorge le roman de Kawabata, il va de soi que c'est une émotion bien compréhensible qui fait pleurer Mme Ota, et une gêne non moins humaine qui fait rougir Kikuji.

B. 3. La parole empêchée, le silence empêché

Comment considérer ce silence, celui où la parole qui s'apprêtait à se dire est interrompue avant que d'être prononcée ? Ainsi :

- Moi non plus, je... commença Kikuji, qui s'apprêtait à dire : « Je n'avais nullement l'intention de me prêter à une classique rencontre en vue

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 8

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 12

de mariage. » Mais au dernier moment, la gorge sèche, il était resté incapable d'articuler les mots qu'il avait sur les lèvres.¹⁷⁷

Ce qu'il y a de particulier, dans ce silence qui s'impose, c'est qu'il tient à la fois du signe de la parole et du signe du corps : au centre des possibles de la parole et des possibles du corps, gît le silence, signe-carrefour, entre une parole qui ne se dit pas et un corps qui empêche la voix.

Si le silence, c'est la non-parole, alors il vient pour effacer, par avance, les mots à prononcer. S'il indique le corps en acte, alors il est à déchiffrer non seulement comme l'annulation des mots à venir, l'enlèvement du signe, mais encore, comme signe en soi : il interrompt, il crée une violence, il fait parole.

De la même manière, comme un contrepoids à cette question, se lisent des phrases que Kikuji prononce, quand il aurait voulu les taire :

- Ah ! si seulement votre fille était comme vous !
Les yeux de Mme Ota s'ouvrirent et se fixèrent sur Kikuji, tout gêné de cette phrase qui lui avait échappé, il ne savait comment ni pourquoi.¹⁷⁸

Quoique renversée, la même question se pose : est-ce la parole qui, douée d'une volonté propre, celle dont nous avons dit qu'elle animait le sens, désireux de se faire entendre, est-ce la parole qui, contre la volonté du corps, le force à formuler ces mots ? Ou est-ce le corps, prenant le pouvoir, qui force la parole et porte les mots à la bouche ?

Lors de la visite de deuil de Kikuji, le dialogue avec Fumiko présente un moment de silence plus troublant encore que celui que nous avons cité à l'instant. Après que Kikuji ait hésité à accepter en cadeau le vase de shino, puis qu'il l'ait finalement reçu « avec une profonde reconnaissance »¹⁷⁹, Fumiko déclare :

- C'eût été à moi de vous apporter cette cruche à eau, dit-elle encore, mais ce n'est malheureusement pas possible.
- Pourquoi donc ?
La question de Kikuji demeura sans réponse.¹⁸⁰

Ce que nous souhaitons ici remarquer, c'est le caractère indécidable de ce qui motive le silence, et de ce qui le crée : en d'autres termes, le sens du silence, et sa nature. D'une

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 15

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 84

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 109

¹⁸⁰ *Id.*

part, le sens de ce silence, les raisons de Fumiko, nous ne pouvons pas les comprendre, ni en imaginer spontanément.

D'autre part, et c'est là que nous voulions en venir, aux deux possibilités déjà évoquées de lecture du silence (effacement du signe verbal par le silence du corps, ou création, par le corps, du signe de silence), s'ajoute ici le fait que le dialogue interrompu tourne autour du vase de shino. L'objet, nous le savons maintenant, est ce qui a le pouvoir d'imposer le silence à la parole des mots. Est-ce donc que la parole tue de Fumiko, c'est l'objet, comme porteur de signes et d'autorité, qui la fait taire ? Ou encore, cela qu'aurait dit Fumiko, est-ce énoncé avec plus de force par l'objet, et ne serait que doublé, répété si la parole venait à dire ?

Trois fabriques de signes sont ici en concurrence : l'objet, le corps, la parole. Auquel des trois faut-il en dernier lieu attribuer le silence, quelle est la nature, la matière du silence, c'est ce à quoi l'on ne peut pas répondre.

B. 4. Un filet d'indicible

B. 4. a) De corps en corps, le sens

Lors de l'entrevue entre Kikuji et Mlle Inamura, on lit :

- La prochaine fois [dit Chikako], c'est nous qui irons en visite chez Mlle Inamura. Mais nous allons, là au moins, prendre date à l'avance !

Mlle Inamura, approuvant de la tête, avait paru sur le point de dire quelque chose, puis s'était retenue, comme à son insu, avec une exquise expression de pudeur troublée.¹⁸¹

L'approbation, par un geste de la tête, a-t-elle déjà dit ce que la parole, finalement, ne répètera pas ? Ou bien, cela que la parole ne dira pas, est-ce absent du sens de cette approbation, mais le sens s'en est-il, par contre, transmis à cette « exquise expression de pudeur troublée », qui la remplace, puisqu'elle vient après le silence de la parole non-dite ? Sans doute cette expression du visage est-elle la plus « parlante » :

Kikuji était si loin de s'attendre à une telle transparence de ses sentiments qu'il en reçut une bouffée de chaleur jusque dans son corps : il avait l'impression réellement de sentir en lui se couler sa chaleur à elle...¹⁸²

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 72

¹⁸² *Ibid.*, p. 73

Le trajet du sens est remarquable : c'est par son visage, muet mais éloquent, que Yukiko transmet, « à son insu », quelque chose à Kikuji ; et lorsque celui-ci le reçoit, il n'en formule rien autrement qu'à travers son propre corps, par « une bouffée de chaleur ». Aussi, ce que Mlle Inamura ne peut dire, son corps s'en fait le porte-parole incontrôlable, et cela, Kikuji ne le pense pas en mots, mais c'est, pour lui aussi, son corps qui s'en fait le traducteur ; ou peut-être, directement, le récepteur, en excluant les mots, d'avance, du partage de la compréhension.

B. 4. b) De la révolte du sens à la liberté du signe

Après la séance de thé entre Mlle Ota, Mlle Kurimoto et Kikuji, et le court dialogue où Chikako a l'impudence de demander à Kikuji la montre de son père, qu'il « avait sûrement sur lui quand il venait » voir Mme Ota, il y a un émouvant moment où la pudeur brusquée de Fumiko la fait rougir. C'est d'abord Kikuji qui parle :

- Alors, sortez [avec Chikako] et revenez dès que vous vous en serez débarrassée.

Fumiko agita encore négativement la tête et se leva, avec un geste des deux mains pour faire retomber les plis de sa robe. Croyant qu'elle allait trébucher, Kikuji avait tendu les bras pour l'aider. Une rougeur soudaine avait envahi les joues de Fumiko.

Blessée déjà quand Chikako avait parlé de la montre, la pudeur de la jeune fille avait mis comme un petit bouton de rouge sous ses yeux ; maintenant, c'était une fleur tout épanouie.¹⁸³

Observons la production involontaire du signe, par Fumiko. Lorsque Kikuji s'apprête à la recevoir dans ses bras, elle rougit parce que ces bras ouverts renvoient, pour elle, à une étreinte dont il lui est interdit, au moins par diverses convenances, d'éprouver le désir, et surtout, ce désir, de l'exprimer. Aussi le corps trahit-il celle dont il est le corps : le sens que la parole censure, ce sens indicible s'échappe, comme un filet d'eau, par le rouge au visage de la jeune fille.

Ce qu'on peut alors remarquer, c'est que ce sens, s'échappant contre la volonté de Fumiko, fait d'elle, ou de son visage, « une fleur tout épanouie » ; or la fleur, c'est la métaphore identitaire de Fumiko. Ainsi, le sens interdit et tu, le sens nié par les mots de la

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 155-156

bouche — et ce, jusqu'à la fin du livre —, lorsque ce sens parvient à s'échapper, à exprimer le désir, alors Fumiko, trahie par son corps, s'épanouit, se trouve elle-même dans cette image de fleur. Abdiquant la maîtrise des signes, la jeune fille se réconcilie avec sa propre vérité.

Peut-être faut-il en conclure que ce n'est pas par le choix des signes que se trouve le signe vrai, par l'obstiné travail du sens qu'émerge le sens ; mais peut-être, par la liberté de mouvement laissée aux signes, par la liberté de frottement laissée aux sens, que deviendra lisible un sens¹⁸⁴, porté par un signe adéquat, et l'on est tenté d'ajouter : par le signe de son choix.

B. 5. Conclusion : l'illisible et la responsabilité

Le dernier passage que nous avons cité nous montre, aussi, que le sens du geste, du signe libre tel que le donne à lire Fumiko, est illisible : le geste est sans syntaxe, l'interlocuteur ne sait pas de grammaire du corps et prend un geste de la main pour le signe avant-coureur d'une chute. Ainsi, quand c'est le corps qui parle, plus encore que lorsque c'est la parole de la bouche, la responsabilité de l'interprétant est absolue.

La production du signe est en effet involontaire, incontrôlée ; en outre, elle n'est pas commentée par celui, celle, dont le corps fait signe. Dès lors, toute la responsabilité du dire, tout le poids de cette décision, de ce choix d'une communication qui brise le silence, se trouve, du côté de celui dont le corps exprime, évacué. Par silence, nous entendons dans ce cas précis non pas tant le silence des voix, que, si l'on peut s'exprimer ainsi, le silence des signes : le silence de l'espace où circulent les signes, espace vierge tant que les mécanismes de communication n'y déposent rien.

Ainsi, lorsque le visage de Fumiko exprime ce qu'elle taisait, Fumiko se débarrasse, non de sa culpabilité morale — le sens demeure, et la gêne qui la fait rougir est celle du désir interdit —, mais de sa responsabilité en tant qu'interlocutrice. Le signe qui part d'elle a rompu sans son consentement le silence des signes et des sens, et en ne le commentant pas, elle s'en désolidarise, ne le reconnaît pas comme sien. Elle évite aussi

¹⁸⁴ Nous ne pouvons nous empêcher de penser à ceci : des molécules d'eau, libres, en mouvement perpétuel, naît l'eau ; de leur fixité, naît la glace. Et il semble que, malgré le dernier rêve de Fumiko et Kikuji, celui du « rivage d'un cours d'eau » (*ibid.*, p. 198), c'est moins la fluidité de la rivière, que l'immobilité de la glace, qui exprime le mieux l'espace, le temps où évoluent les personnages de Kawabata.

de donner, aux interprétations possibles de ce signe, les critères du vrai et du faux, elle se détache donc également de l'interlocuteur comme interprétant.

Et celui qui reçoit le signe ainsi transmis, seul avec ses critères propres de compréhension, seul avec un signe sans langage ni interprète, le reçoit comme un lourd paquet dont il doit décider le contenu. Plus exactement, il assume de penser ce contenu, il est acculé, lui, à prendre la responsabilité de l'interprétation, mais cette interprétation, tant qu'elle n'est pas commentée par l'autre, demeure invérifiable. L'interprétant, seul avec le mystère d'un signe perdu, tient une chose qui ne cessera pas de le faire parler, qui ne cessera pas de se taire.

CONCLUSION : LE CHEMIN ET LE LIEU

Qu'est-ce donc que la vérité ? Une armée mobile de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de corrélations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement amplifiées, transposées, enjolivées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple stables, canoniques et obligatoires : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et vidées de leur force sensible, des pièces de monnaie dont l'effigie s'est effacée et qui ne comptent plus comme monnaie mais comme métal.

Friedrich Nietzsche ¹⁸⁵

¹⁸⁵ *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, traduit de l'allemand par Nils Gascuel, Actes Sud, Babel-Les philosophiques, 1997, pp. 15-17

Dire l'identité : le mariage de deux ombres

- Il voit déjà les choses, il distingue les formes, mais ses yeux ne sont pas encore habitués à réagir.¹⁸⁶

Que faire du signe ? semble se demander ce nouveau-né. Comme lui, les êtres de *Sembazuru* contemplant un monde gorgé de signes, « ils voient les choses, distinguent les formes », mais comment les lire, et qu'y répondre, c'est la question à laquelle ils ne cessent pas de ne pas trouver de réponse.

Enclos dans un monde qu'ils ont créé à l'aune de l'image de l'homme mort, à la mesure de ce trou noir dont rayonnent les signes comme d'une fontaine placée entre morts et vivants, ils recouvrent leur vacuité des signes immortels du père, les lisent chez l'autre, se les transmettent. Et lorsqu'ils tendent à exister individuellement, à briser l'attraction de l'astre mort, incapables de matière, c'est encore par signes qu'ils se font être.

Par signes, mais par des signes sans signification ultime, des signes qui ne disent nulle substance. Il n'y a pas une matière qui se manifeste par le signe, le signe ne désigne pas de l'être : il y a des signes, dont la signification, l'illusoire vérité de leur dire, ne commence d'exister qu'en tant qu'un signe vient à la dire ; autrement dit, en fait, à la créer. Signes dont le sens n'est pas la matière identitaire qu'ils signifient, mais qui font advenir la signification : signes qui tendent les toiles d'un décor qui ferait croire à de l'être, mais n'en est pas. Parce que le signe n'exprime pas le décor, il n'en découle pas : c'est le décor, l'être, qui naît dans le sillage du signe.

En dernier lieu, les signes qui semblent dire l'identité, et en la solidité desquels l'individu n'a d'autre choix que de ne pas perdre foi, sous peine de se contempler disparaître, peut-être ne recouvrent-ils rien d'autre que leur propre fonction de signe :

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 160

signes dont l'enjeu indépassable est peut-être de se signifier, eux-mêmes, comme signes, débarrassés de la nécessité de dire *quelque chose*. Le signe identitaire est un signe tautologique, la métaphore identitaire ne dit rien d'autre qu'une identité tautologique.

Elle est la figure de style, désespérée, folle, créée par l'être en manque d'être, en attente de substance, par laquelle l'être, s'offrant une image, croit se donner de l'être, et par laquelle l'écrivain mime la création d'un personnage, quand il ne fait qu'en dessiner le contour. Rien n'advient qu'un signe : un masque de langage, posé sur une absence, et qui ne lui donnera rien : néants circulaires du signe et du sens, qui se côtoient sans se mélanger, sans se féconder, mariage d'ombres.

Le prénom

Dans cette perspective, il est remarquable que tous les personnages n'aient pas de prénom : Kurimoto Chikako, Inamura Yukiko, Mitani Kikuji, Ota Fumiko... Mme Ota, M. Mitani. Or on a vu que Chikako est celle qui dont le vide est peut-être, si l'on peut dire, le plus vide¹⁸⁷, elle qui n'a pas même, comme Kikuji et Fumiko, la moindre ascendance connue dont elle serait la continuation : pour s'identifier, elle n'a que la stratégie de l'appropriation. Yukiko, c'est la belle inconsistante, la pureté désincarnée ; Kikuji, l'ombre inachevée de son père ; Fumiko, enfin, la petite fleur pâle, presque transparente, emprisonnée dans le jardin de la mère.

Par contre, M. Mitani, qui brille pourtant par son absence physique dans le roman, est celui qui dispense les signes : il engendre Kikuji vivant, et son identité mal recopiée sur le dessin du père ; de M. Mitani découlent en outre, par ricochets, toutes les identités. Mme Ota, de son côté, quoique de moins en moins identifiable en tant qu'elle est une femme, et de plus en plus en tant qu'elle incarne, en se désincarnant, la femme, ne perd pas non plus dans cette manière d'absence sa capacité à générer du signe et de l'identitaire : Fumiko se perd à ne pas s'en débarrasser.

Nous constatons donc que les deux amants, les deux seuls personnages à générer du signe identitaire et non pas seulement à en recevoir, sont aussi les seuls qui n'aient pas de prénom. Alors qu'on pourrait croire que leur seul nom propre, sans la précision du prénom, aurait correspondu à une perte d'unicité, d'identité, peut-être faut-il en fait

penser que, en tant que créateurs de signes, et d'identités, ils n'éprouvent pas le besoin de se réfugier dans l'illusion d'individuation que procure le prénom.

Et l'on peut considérer, en effet, que le mot le plus creux, dans ce qui définit leurs enfants respectifs, c'est bien leur prénom : car avant d'être Fumiko, Kikuji — ce qu'ils ne parviendront jamais à devenir en vérité —, ils sont, et resteront, le fils Mitani, la fille Ota. Le prénom, c'est donc peut-être le premier ou le dernier lieu où se niche, comme une promesse mensongère, le signe identitaire : en prénommant, des syllabes creuses masquent leur propre échec à signifier *quelqu'un*.

L'obstination

Le signe, impérissable, passe de main en main, de corps en corps, de défunts à vivants : comme si, vaisseau fantôme, il devait voyager sans fin, transportant des morts, charriant des vides, tant qu'il y aura des mers, tant que l'espace aux signes sera ouvert. Ainsi, de la première tasse où boit Kikuji à la dernière, de son propre nom à ses amantes, réapparaît le père, signifié ; réapparaît son absence, fossilisée en signes.

Mais l'espace où vivent les signes est surpeuplé ; les paroles de la bouche, celles du corps, celles des objets, celles du désir, ne sont jamais complètes, jamais achevées, se doublent ou se contredisent, se parasitent. Chaque signe tirant à soi la couverture du sens, le monde est illisible ; les êtres, par la polyphonie signifiante qui sourd de tous leurs gestes, de tous leurs mots, de tous leurs actes, quand ils auraient pu devenir transparents, ne s'en opacifient que plus.

Dans l'enchevêtrement des significations, celui qui veut dévoiler la dernière d'entre elles, dégager un sens ultime comme on trouverait une perle, obtenir une vérité, entendre une réponse : celui-là s'acharne à démêler la pelote des signes, à chasser l'image fausse, l'image trompeuse, l'image empruntée, l'image vide ; à guetter les destins du signe, le point où s'achèvent ses voyages muets : car il est en quête d'un sens inamovible qui s'exprimerait, enfin, dans l'expression toute nue d'une phrase sans artifices.

Mais l'interprétant, personnage du livre ou son lecteur, sera confronté au silence. Chemins qui ne mènent nulle part, chemins qui reviennent à leur source, chemins dont on ne distingue pas la fin qui s'évanouit dans des ombres, chemins rompus, chemins

¹⁸⁷ Les mathématiques de Cantor nous autorisent à concevoir qu'il y a des infinis plus grands que d'autres,

disparus, chemins introuvables : telles sont les trajectoires du signe. Kawabata établit des cartes incomplètes, obstinées dans l'incomplétude, dans le non-dire interminable de signes qui ne s'arrêtent jamais au point où ils s'éclaireraient, où ils éclaireraient.

Et c'est peut-être cette obstination à demeurer dans le silence, cet acharnement à ne pas tout dire que le poète offre en partage aux signes et à ses personnages ; c'est peut-être ce refus extrêmement violent de ne dévoiler, en dernier lieu, qu'une opacité silencieuse ; qu'un reflet qui, sitôt aperçu, échappe au regard ; cette obstination au mystère, c'est peut-être elle qui réconcilie les êtres avec les signes, c'est peut-être par elle que se forge la complicité — amicale, rebelle, désespérée — des humains et des choses humaines. Et c'est peut-être enfin dans ce mystère maintenu, dans ce non de la tête, que gît, inaltérable, leur plus belle signification ; que résiste, vivant, secret, le plus beau lieu, le plus beau nom de leur identité : celui qu'on ne prononcera pas.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Kawabata

- *Éditions japonaises de référence :*

Kawabata Yasunari zenshû, 37 volumes, Tôkyô, Shinchôsha, 1980-1984 ; réédition *fac simile*, 37 volumes, Tôkyô, Shinchôsha, 1999-2000

Kawabata Yasunari Mishima Yukio ôfuku shokan, Tôkyô, Shinchôsha, 1997

- *Éditions françaises :*

Kawabata Yasunari, romans et nouvelles, édition présentée et annotée par Fujimori Bunkichi, Paris, Le Livre de poche, collection Pochotèque, 1997

Kawabata, Mishima, correspondance, traduction de *Kawabata Yasunari Mishima Yukio ôfuku shokan*, par Dominique Palmé, Paris, Albin Michel, 2000

Édition de poche utilisée pour ce mémoire : *Nuée d'oiseaux blancs (Sembazuru)*, traduit du Japonais par Fujimori Bunkichi, texte français d'Armel Guerne, Librairie Plon, 1960, pour la traduction ; 10 – 18, « Domaine étranger », 1986

Ouvrages et articles traitant de Kawabata en langues occidentales

Brunet, Yûko, *Naissance d'un écrivain - Étude sur Kawabata Yasunari*, Paris, L'Asiathèque, collection Collège de France, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises, 1982.

Étiemble, René, et Origas, Jean-Jacques, *Deux « lectures » de Kyoto de Kawabata*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1972.

Étiemble, René, *Comment lire un roman japonais ?*, Paris, Eibel / Fanlac, 1980.

Gessel, Van C., *Three modern novelists : Sôseki, Tanizaki, Kawabata*, Tôkyô, Kôdansha, 1993.

Karatani Kôjin, « D'un dehors à l'autre : Kawabata et Takeda Taijun », trad. Nakamura Ryôji, in *Littérature japonaise contemporaine - Essais*, dir. Patrick De Vos, Bruxelles, Paris, Labor et Picquier, 1989.

Keene, Donald, *Dawn to the west : Japanese literature in the Modern Era (Fiction)*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984

Miyoshi Masao, *Accomplices of silence*, Berkeley, University of California Press, 1974.

Napier, Susan J., *The fantastic in modern japanese literature : the subversion of modernity*, London and New York, Routledge, 1996.

Nishikawa Nagao, *Le roman japonais depuis 1945*, Paris, PUF, 1988.

Pérol, Jean, *Regards d'encre - Écrivains japonais 1966-1986*, Paris, La Différence, 1995.

Petersen, Gwenn Boardman, *The moon in the water : understanding Tanizaki, Kawabata and Mishima*, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1979.

Pollack, David, *Reading against culture : ideology and narrative in the japanese novel*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

Rimer, Thomas J., *Modern japanese fiction and its traditions - an introduction*, Princeton, Princeton University Press 1978

Sakai Cécile, *Kawabata, le clair-obscur*, PUF, 2001

Starrs, Roy, *Soundings in time - The fictive Art of Yasunari Kawabata*, Surry, Japan Library, 1998

Ueda Makoto, *Modern japanese writers and the nature of literature*, Stanford, Stanford University Press, 1976

Washburn, Dennis C., *The dilemma of the Modern in japanese fiction*, New Haven, Yale University Press, 1995

Ouvrages divers concernant le Japon

Banu Georges, *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Folio Essais, Paris, 1993

Barthes Roland, *L'Empire des signes*, Champs Flammarion, 1970

Claudiel Paul, *Connaissance de l'Est* suivi de *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Poésie / Gallimard, 1974

Delumeau Jean, *Des religions et des hommes*, Le Livre de Poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », Paris, 1999

Michaux Henri, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992

Sources primaires

Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955

Depussé Marie, *Qu'est-ce qu'on garde ?*, P.O.L., 2000

Godard Jean-Luc, *Une femme est une femme*, 1961

Homère, *Iliade et Odyssée*, traduction de Philippe Jacottet, La Découverte, Paris, 1992

Manganelli, Giorgio, *La Littérature comme mensonge*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Gallimard, L'Arpenteur, 1991

Michaux Henri, *La Vie dans les plis*, Œuvres complètes, tome 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2001

De Nerval, Gérard, *Poésies complètes*, Bibliothèque de la Pléiade

Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, traduit de l'allemand par Nils Gascuel, Actes Sud, Babel-Les philosophiques, 1997

Pessoa Fernando, *Le Privilège des chemins (O privilégio dos caminhos)*, traduit du Portugais par Teresa Rita Lopes ; édition bilingue, collection « Ibériques », Librairie José Corti, Paris, 1999.

Winnie et les rayures de Tigrou (sans mention d'auteur), Disney Éditions – Hachette, 1993

Introduction : un poème de signes	3
L'entrée au temple, l'entrée au livre.....	4
Une rupture comme origine du roman.....	5
Les écheveaux emmêlés du temps.....	6
Les écheveaux emmêlés des êtres.....	7
Intentions	8
Étapes.....	10
 Première partie.....	 12
La communauté de l'homme mort :.....	12
Spectres, reflets et ressemblances.....	12
A. L'origine enterrée : le père mort, noyau du drame	14
B. Identités, identifications : gravitations autour du noyau mort	16
B. 1. Kikuji et les femmes	16
B. 1. a) Kikuji et Mme Ota	16
B. 1. b) Kikuji et Fumiko.....	18
La confusion des générations.....	18
Rompre le charme.....	19
L'orphelin et l'orpheline.....	20
Deux familles maudites	21
B. 1. c) Kikuji et Yukiko	22
Yukiko ou l'illusion du salut	22
Yukiko, miroir de Fumiko ?	23
B. 1. d) Conclusion : l'impossible libération ?	24
B. 2. Kikuji et le thé.....	25
B. 2. a) Kikuji, le fils profane	25
B. 2. b) La mémoire volée	26
B. 2. c) Le canular thérapeutique.....	28
B. 2. d) La mémoire empoisonnée.....	29

B. 2. e) Kikuji et Chikako, figures de l'Histoire ?.....	31
B. 2. f) Conclusion : l'inaccomplissement généralisé	32
B. 3. L'armée des ombres : les autres personnages et le père	32
B. 3. a) Mme Ota et le père.....	33
B. 3. b) Fumiko derrière les spectres : l'offrande identitaire.....	34
B. 3. c) Chikako et le père	38
Le mystère Chikako.....	38
Chikako et la mécanique de l'appropriation.....	40
La question de la neutralité sexuelle.....	42
B. 4. Conclusion : trajectoires confuses, chemins confondus.....	43
Deuxième partie.....	46
Anatomie de l'échange :.....	46
Analogies, intermédiaires et déplacements.....	46
A. Les identités métaphoriques.....	48
A. 1 Les portraits volés.....	49
A. 2. Les portraits décalqués.....	50
A. 3. Variation sur l'épithète homérique	51
A. 3. a) Mme Ota, fantôme de la féminité.....	51
A. 3. b) Chikako, poison et venin	52
A. 3. c) Fumiko au cou de fleur.....	53
A. 3. d) Kikuji, l'absence et Tigrou.....	57
A. 4. Conclusion : des images échangent des signes.....	59
B. La mécanique des êtres : de miroirs en intermédiaires	60
B. 1. Du signe au miroir	60
B. 2. Les intermédiaires.....	62
B. 2. a) Chikako : la frontière et le pronom.....	62
Chikako et la frontière	62
« Watashitachikako ».....	63
B. 2. b) Fumiko et la parole intermédiaire.....	64
Fumiko, une figure passive ?.....	64
Fumiko et la parole intermédiaire.....	66
Fragments d'un dialogue amoureux	67
Le désir et l'analphabète.....	68

C. La mort intermédiaire.....	71
C. 1. La mort de Mme Ota : l'obstacle, la passerelle et la valise	73
C. 1. a) La mort intermédiaire	73
La mort en partage	73
Du corps absenté au signe ajouté : mourir ou l'échange	74
L'effacé, l'ineffaçable.....	75
C. 1. b) La mort et le pardon.....	76
C. 2. Conclusion : les deux puces du signe et du sens.....	77
Troisième partie	79
Passage, émergence et survivance du sens :	79
Le corps et l'objet	79
A. Les objets des morts.....	82
A. 1. La tasse et les ombres	82
A. 1. a) Le consentement aux ombres : boire les signes.....	82
A. 1. b) Les signes de l'histoire effacés par l'Histoire ?.....	84
A. 1. c) La mémoire et la volupté	86
A. 1. d) Fragilité du signe, autorité du signe	87
A. 2. Les deux tasses : substitution à la parole, substitution à la personne	89
A. 2. a) Les deux amants, les deux tasses, et deux autres amants	89
A. 2. b) Le corps continué dans l'objet.....	90
A. 2. c) L'âme de la tasse, la tasse de l'âme.....	91
A. 2. d) Le rêve de Phèdre	92
A. 2. e) Fin, commencement et fin	93
A. 3. Conclusion : de l'homme-signe au signe humain.....	94
B. Cris et rougissements : le corps ou la dernière fabrique des signes.....	95
B. 1. Les taches de Chikako	95
B. 2. L'émotion et le corps limpide	97
B. 3. La parole empêchée, le silence empêché	97
B. 4. Un filet d'indicible	99
B. 4. a) De corps en corps, le sens	99
B. 4. b) De la révolte du sens à la liberté du signe	100
B. 5. Conclusion : l'illisible et la responsabilité.....	101

Conclusion : le chemin et le lieu.....	103
Dire l'identité : le mariage de deux ombres.....	105
Le prénom.....	106
L'obstination.....	107
 Bibliographie	 109