

## Kawabata, ou le regard ultime. À propos de *Senbazuru* [*Nuée d'oiseaux blancs*]

Julie Cottier

Lycée Nelson Mandela – Pibrac (France)

[julie.cottier@gmail.com](mailto:julie.cottier@gmail.com)

### Résumé

Le présent travail a pour but d'étudier les modalités de l'apparaître d'une image, au sein d'une fiction jouant sur des catégories telles que la substitution, l'analogie, la permanence, ou encore l'absence de lieu. S'appuyant sur un roman de l'écrivain japonais Kawabata, intitulé en français *Nuée d'oiseaux blancs*, il s'agira de montrer comment le désir s'incarne dans des traces laissées sur des objets, et comment le regard du personnage masculin se perd en elles.

**Mots-clefs:** Kawabata, Akutagawa, shino, motif, regard, substitution, désir, transfert, obsession

### Abstract

**Kawabata, or the ultimate vision. About *Senbazuru* [*Thousand Cranes*]**

This text gives some evocations of the ways an image appears in a Japanese fictional novel based on categories such as substitution, analogy, permanence or else absence of place. The question of a confused desire slides frequently into the pages of *Senbazuru* [*Thousand Cranes*] by Kawabata. That is the reason why this work would like to be a humble exploration of some captivating patterns that can be found in this novel. How does an overpowering and forbidden desire get embodied in a unclear lipstick mark on an object? How does the male vision of the main protagonist get drowned in such traces?

**Keywords :** Kawabata, Akutagawa, shino, pattern, look, substitution, desire, transfer, obsession

### Resumen

**Kawabata o la mirada última. A propósito de *Senbazuru* [*Nube de pájaros blancos*]**

El presente trabajo se propone estudiar las modalidades del aparecer de una imagen en el seno de una ficción, jugando sobre categorías tales como la sustitución, la analogía, la permanencia o incluso la ausencia de lugar. Apoyándonos en la novela del escritor japonés Kawabata, titulada en su versión francesa *Nuée d'oiseaux blancs* (*Nube de pájaros blancos*), trataremos de mostrar cómo el deseo se encarna en determinadas huellas depositadas sobre objetos, y cómo la mirada del personaje masculino queda prendido en ellas al extremo de perderse por entero en aquellas.

**Palabras clave :** Kawabata, Akutagawa, shino, motivo o patrón, mirada, sustitución, deseo, transfer, obsesión

eikasía

## Kawabata, ou le regard ultime. À propos de *Senbazuru* [*Nuée d'oiseaux blancs*]

**Julie Cottier**

Lycée Nelson Mandela – Pibrac (France)

[julie.cottier@gmail.com](mailto:julie.cottier@gmail.com)

### SOMMAIRE

*Introduction. L'écriture de Kawabata, ou la déflagration de la chair*

§ 1. *Noir, blanc, rouge*

§ 2. *Le titre du roman : vacillement, permanence, transfiguration*

§ 3. *Le shino, surface mouvante*

§ 4. *La tache noire*

*Conclusion.*

### Introduction. L'écriture de Kawabata, ou la déflagration de la chair

Yasunari Kawabata (1899-1972) est considéré à raison comme l'un des plus grands écrivains japonais. Il est souvent perçu en France comme un «classique», à la prose finement ciselée, dont le rythme lent et poétique serait comparable à cet art si délicat qu'est le service du thé au Japon (et dont, effectivement, Kawabata s'inspire dans nombre de ses romans<sup>1</sup>). Mais le monde de Kawabata est-il aussi paisible, aussi évanescent que nous voudrions bien le croire? Il nous semble que cet auteur, à la

---

<sup>1</sup> Par exemple dans *La Danseuse d'Izu*, ou *Pays de neige*, sans parler évidemment de *Nuée d'oiseaux blancs*, les scènes évoquant la cérémonie du thé sont fréquentes. Mais ne nous y trompons pas. Il ne s'agit pas pour Kawabata de présenter à ses lecteurs une simple atmosphère. Comme il l'a expliqué à Stockholm lorsqu'on lui a remis le prix Nobel de littérature: «[...] voir dans mon roman *Nuée d'oiseaux blancs* une description de la beauté de l'art du thé est une erreur, car c'est davantage une oeuvre critique.» (cité par le traducteur du roman en français, Fujimori Bunkichi). La cérémonie du thé recèle souvent, dans ses oeuvres, une tension, voire une violence sans pareille. Elle laisse transparaître des sentiments inavoués. Le rituel du thé est donc un moment propice qui fait surgir des variations anormales, des malaises. Nous verrons que dans *Nuée d'oiseaux blancs*, ce rituel, vu par un homme, n'a justement plus de sens assigné, dans la mesure où les images qui se présentent à lui (résurgences, traces) ne sont pas à leur place.

manière de Proust, en est parfois réduit au statut ambigu d'écrivain «pour initiés». En effet, comme Proust, Kawabata distille longuement ce que l'on pourrait appeler platement «l'action»; il peint lui aussi des «jeunes filles en fleurs», et des amours avortées. Le paysage l'inspire, les non-dits nourrissent son oeuvre. Cependant, on ne saurait réduire Kawabata à un homme ayant fait une oeuvre pleine de poésie, de fraîcheur et de grâce exotique. Son écriture est nourrie de corps en déroute, de vertiges, de violence.

En nous plongeant dans son oeuvre<sup>2</sup>, force est d'avouer que l'aspect charnel et visuel de son écriture n'était pas pour nous une évidence. En effet, on ne présente pas traditionnellement Kawabata ainsi. L'extrême dépouillement de son style, allié à la délicatesse d'un langage toujours minutieusement choisi, n'invite pas immédiatement le lecteur à se détacher des circonvolutions du langage, paradoxalement lapidaire ou allusif, bien souvent. On peut tout à fait avoir plaisir à s'attarder sur certaines de ses phrases, dont la rigueur et la légèreté semblent inviter à la méditation poétique. Pourtant, ce sont bien cette impesanteur, ces mots «plumes», qui nous font nous détacher de la «lettre», et dériver (avec bonheur, et inquiétude aussi, parfois), vers des images. Images en éclats, fragments de céramique qui bouleversent, traces de rouge à lèvres indélébiles...le désir (et sa compagne, la mort) rôdent sous la forme d'une image persistante.

Nous n'avons pas choisi Kawabata, en cherchant «naïvement», mécaniquement, quels écrivains avaient pu s'intéresser à autre chose que le langage. C'est Kawabata qui est venu à nous, et le hasard, bien souvent, a son rôle à jouer. Ce n'est que bien plus tard, à la fin de mon travail, que j'ai appris à quel point, effectivement, il s'était intéressé à la photographie et au cinématographe. Mais ce qui est plus intéressant pour nous, c'est de chercher l'image, la réflexion sur l'image, là où on ne les attend pas. Ni dans un scénario de film, ni dans un album de photographies, ni même dans un essai sur cet art<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Albin Michel a publié un ouvrage qui regroupe, en édition intégrale, les *Romans et nouvelles* de Kawabata, traduits en français. Cet ensemble de vingt-et-un titres comprend la quasi-totalité de son oeuvre de fiction. C'est à partir de ce volume, publié en 2005, que nous avons étudié *Nuée d'oiseaux blancs*.

<sup>3</sup> Kawabata a en effet publié deux essais à ce sujet: *La Photographie*, en 1924, et *Photographie avec des fleurs*, en 1930. Il a également écrit le scénario d'un film muet «*Kiirutla ipeji*» (*Une page folle*), sur une

Faite d'instants suspendus, d'aveux à demi-mots, l'écriture de Kawabata est moins «classique», moins lisse qu'on ne le croit, et ce, parce qu'elle repose, pour une grande partie, sur des images. Autrement dit, le texte fabrique des images, et les images, à leur tour, infléchissent le cours du récit. C'est ce que nous souhaiterions montrer, en prenant pour exemple *Nuée d'oiseaux blancs*, dont l'écriture si travaillée ne doit pas nous aveugler : cela ne fait pas automatiquement du langage, loin s'en faut, le point central de son oeuvre. La version définitive de ce roman a paru en février 1952. Initialement, il a été publié par fragments, chacun correspondant plus tard aux cinq futurs chapitres du livre. Sous l'apparence d'une narration assez neutre, à la troisième personne, avec des descriptions qui semblent «faire décor», *Nuée d'oiseaux blancs* est en fait un roman très particulier, où la place du regard est centrale. Nombre de ses oeuvres majeures sont construites autour d'un regard masculin, mais ce sont souvent les femmes observées qui sont les actrices du drame. Celui qui regarde reste en général passif; le sens des événements auxquels il assiste, et participe malgré lui, lui échappe.

Pourquoi avoir choisi de travailler sur ce roman? Tout d'abord, parce que l'histoire est belle, sombre, tragique. Il nous a semblé intéressant de tenter une première approche de cette oeuvre, par le biais des images. On va le voir, celles-ci façonnent, et en même temps fragilisent, le récit. Un jour, le héros, Kikuji, est invité à une réunion de thé par Mlle Chikako, l'ancienne maîtresse de son père. Il y rencontre une certaine Mme Ôta, accompagnée de sa fille, Fumiko. Après une brève et intense liaison avec le jeune homme, Mme Ôta se donne la mort, sans explication. Fumiko reste en contact avec Kikuji, et lui offre, en souvenir de sa mère, un vase en céramique de Shino auquel tenait beaucoup la défunte. Cet objet, d'une grande beauté, acquiert pour Kikuji une indéniable valeur, car il lui rappelle sa maîtresse. Mais ce n'est pas le seul cadeau que lui fait la jeune Fumiko; elle lui offre une tasse, faite également en céramique de shino<sup>4</sup>. Pour Kikuji, la petite tasse évoque la jeune

---

idée du réalisateur Kinugasa Teinosuke (1896-1982). Cette «composition littéraire» démontre que sa technique d'écriture est parfois, surtout dans ses récits, proche du montage séquentiel d'un film.

<sup>4</sup> Il s'agit d'un type de céramique particulier, typiquement japonais, datant du seizième siècle. Il est caractérisé par un voile blanchâtre très nuancé, qui couvre la surface et produit des variations très subtiles de tons.

filles. Placée à côté du vase de la mère, cet objet fait-il le poids? Fasciné par la fille, mais hanté par la mère, Kikuji précipite Fumiko vers sa chute. Un soir, après s'être donnée à lui, Fumiko brise la tasse, et disparaît sans laisser de trace. Il s'agit d'une histoire de substitutions : on apprend en effet que Mme Ôta, avant d'être la maîtresse de Kikuji, avait eu une liaison avec le père de ce dernier. Kikuji devient successivement l'amant de Mme Ôta, puis de sa fille. Mais il y a un autre genre de substitution, plus pernicieux peut-être : celle des femmes, qui font don d'un objet (le vase, la tasse) comme si cet objet était elles. Dans ce roman, les femmes transmettent aux hommes qu'elles aiment, ou qu'elles ont aimés, un objet particulier. Et ce n'est pas tant l'objet en lui-même, que sa surface (où affleure une image), qui bouleverse les personnages. Citons enfin une troisième figure féminine, Mlle Inamura. Elle se distingue des autres personnages, car elle porte une pièce de tissu particulière, dont le motif obsédant est l'un des pivots du roman. Elle n'a pas de rôle à proprement parler: c'est son carré d'étoffe, dont le motif obsède Kikuji, qui en a un. Le vêtement, ici, est une trace inoubliable de la femme. Mieux, ce n'est pas le vêtement, c'est le motif du tissu, qui refait surface, inlassablement, à la place de la femme. Ainsi, la femme est recouverte par le vêtement, lui-même recouvert, oublié derrière le motif—derrière l'image.

### § 1. Noir, blanc, rouge

Nous allons voir que ce qui est caractéristique des images, dans ce livre, est qu'elles ne sont jamais fixées définitivement. L'objet offert est changeant, la surface est labile. Substitution, transfert, «mutation suspecte<sup>5</sup>» : le roman se construit autour de ces grands pôles. Sans pouvoir, bien sûr, proposer une étude exhaustive des images dans cette oeuvre, nous avons choisi de nous intéresser à deux types d'images en particulier. D'abord, à partir de l'idée d'origami, nous tenterons de

---

<sup>5</sup> «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. [...] Devait-il son salut à cette virginité blessée?» (*Nuée d'oiseaux blancs*, op.cit., p. 814). Il est possible que l'épanouissement de la couleur rouge, tout au long du roman, soit lié, non seulement au désir de Kikuji pour Mme Ôta, mais aussi, à la peur, au regret, d'avoir fait l'amour avec la jeune Fumiko. Cette «virginité blessée» évoque la couleur rouge, qui s'infiltrait partout: dans les pétales de fleurs, sur les joues de Fumiko, sur les céramiques...la matière absorbe, ou laisse transparaître, une couleur sanguine, dangereuse, «suspecte».

montrer comment les images, dans le roman, se superposent et se rejoignent. Mais (et c'est aussi le principe de l'origami), l'image, au terme d'un processus complexe, se détache de son support. Elle se transforme, s'atténue, ou prend au contraire des dimensions inquiétantes. Les images, si elles ont un lien avec les femmes, peuvent, tels des oiseaux, migrer. Quel est ce lieu qu'elles choisissent? Nous verrons que Kawabata fait d'un objet (une petite tasse) le lieu intermédiaire entre le corps féminin et la mort: le désir s'inscrit, par une trace rougeâtre, sur la patine de l'ocre. Nous essayerons de comprendre comment la tache rouge fait basculer le héros du côté du blanc : là où, justement, il n'y a plus d'ombre, plus de culpabilité, plus de désir destructeur. C'est une tache noire sur un sein qui nous servira de point d'appui. Kawabata fait glisser ses personnages vers une mort inexorable: le blanc, l'absence de couleurs, met-il pour autant fin au règne de l'image? Jusqu'où peut-on encore parler d'image?

## § 2. Le titre du roman : vacillement, permanence, transfiguration

La traduction française du titre, *Nuée d'oiseaux blancs*, a été faite en accord avec l'auteur. En japonais, *Senbazuru* est le titre, non seulement du livre, mais aussi de la première partie. Ce mot fait référence à un motif traditionnel japonais, dont la complexité rivalise avec l'élégance. Ce motif représente l'envol d'oiseaux migrants, blancs à tête tachée de rouge et de noir. Au Japon, ces oiseaux sont symboles de pureté et de grâce. Par extension, «*senbazuru*» se dit également d'un ensemble de ces mêmes motifs, obtenus par origami<sup>6</sup> et assemblés entre eux. Ce titre évoque la jeune fille de la première partie, Mlle Inamura, qui porte un paquet enveloppé d'un *furoshiki*<sup>7</sup> de soie rose, avec le motif de ces oiseaux tricolores<sup>8</sup>. Ce que le roman souligne, premièrement, c'est le passage d'une réalité vivante, fugace (les oiseaux migrants) à une image aplatie, figée sur un morceau de papier. Ce schéma se

---

<sup>6</sup> Par pliage de papier.

<sup>7</sup> Un carré d'étoffe fine.

<sup>8</sup> «L'une de ces jeunes filles portait un *furoshiki* de soie rose avec le motif de *senbazuru* en blanc. Elle était belle.», *Ibid.*, p. 704.

complexifiée, car le motif est obtenu par pliages successifs. Plier, déplier le dessin, replier, déployer ses ailes. Ce sont les faces opposées, et complémentaires, d'un même processus. Dans ce roman, les femmes sont à la fois dans l'évanescence et la persistance. Elles sont en même temps oiseaux et origamis: chaque femme est le pli, ou l'envers, d'une autre femme, et leur destin repose entre les mains de Kikuji. Nous allons voir que dans ce roman, l'image est absolument centrale : les femmes qui gravitent autour de Kikuji deviennent, ou plutôt s'incarnent, dans une couleur, une trace, voire une tache.

Kawabata montre un grand talent à peindre des sensations provoquées par la vision d'une image, par le toucher d'un objet. Il parvient à faire de la texture, du grain d'un morceau de céramique, le point de départ d'un cheminement rêvé, d'une errance poétique. Le roman nous donne l'exemple d'une tasse, qui devient fenêtre sur le monde, ou plutôt, sur un monde. Nous avons parlé, dans l'introduction, de transmission: dans *Nuée d'oiseaux blancs*, les objets se retrouvent là où ils ne devraient pas être, et Kikuji ne comprend pas toujours comment un objet qu'il croyait perdu apparaît sous ses yeux, comme par magie. Ainsi, la tasse que le père de Kikuji avait reçue de Mme Ôta, et qui se trouve maintenant chez Chikako. La tasse est donc passée d'une maîtresse à une autre, sans que Kikuji parvienne à démêler l'écheveau du cheminement mystérieux de l'objet<sup>9</sup>. Dans l'économie du roman, la rêverie naît à partir d'un tissu, d'une matière, d'une texture.

### § 3. Le shino, surface mouvante

Ce qui est récurrent dans le roman est la manière dont la couleur vient irradier la matière, sans pour autant l'altérer<sup>10</sup>. Brillance et matité, blanc et rouge, coexistent, mais sans que l'une ou l'autre des couleurs prenne le dessus. Il s'agit, pour Kawabata, de mêler les couleurs, dans le but de faire surgir, à partir d'elle, le lien (terrible, fatal,

<sup>9</sup> Kikuji se fait cette réflexion à lui-même : «Les objets, on peut le dire, ont un destin bizarre, et celui de la tasse, pour ce seul petit fragment de son histoire, était déjà assez singulier.», *Ibid.* p. 712.

<sup>10</sup> «Un délicat éclat de rouge venait comme effleurer sa matière blanche et mate [celle du vase de shino], attirant et chaleureux par lui-même, sans toutefois heurter ni troubler le froid naturel et pur de la faïence. Vers cette surface émouvante, il tendit une main qui voulait toucher. «J'aime le bon shino, dit-il. C'est doux...comme un rêve!» Il avait failli dire: doux comme un rêve de femme peut être doux. Mais il avait pu se retenir à temps sur les derniers mots.» *Ibid.* p. 752.

et magique en même temps) qu'il y a entre la passé et le présent. Par le recours aux images, il écrit, et tente de conjurer, la hantise. Le présent se replie sur le passé, le passé vient recouvrir le présent. Une *vie-origami*, c'est cela que tente, avec une plume remarquable, de décrire Kawabata. Dans *Nuée d'oiseaux blancs*, l'objet n'a pas le statut d'accessoire, il n'est pas inerte, ou impersonnel. Il est le support, le filtre, par l'intermédiaire duquel le passé resurgit, et une morte revient à la vie. Ainsi, le shino, ce petit vase qui a appartenu à Mme Ôta, et que sa fille offre à Kikuji, garde la trace miraculeuse (effrayante aussi) de la morte. Le dialogue qui suit a lieu peu après le suicide de Mme Ôta. Sa fille, Fumiko, vient d'offrir au jeune amant de sa mère une tasse à laquelle la défunte tenait tout particulièrement. Le premier à parler est Kikuji:

- La cruche de shino dont vous m'avez fait présent, chaque fois que je la regarde, cela me donne envie de vous revoir.
- Oui? Vous savez, j'ai encore un autre shino: une petite tasse étroite et oblongue. J'avais pensé vous la donner avec le mizusachi; mais comme ma mère s'en servait souvent, son rouge à lèvres semble y avoir laissé une trace qui ne s'en va plus.
- Le rouge à lèvres? Comment cela?
- Ma mère me l'avait elle-même fait remarquer déjà.
- Mais comment le rouge à lèvres peut-il avoir marqué une terre cuite?
- Ce n'est pas cela à proprement parler. Le shino a par lui-même une patine d'un ocre rose; et quand ma mère voulait rincer son rouge à lèvres, elle avait l'impression qu'il ne partait pas. En examinant moi-même sa tasse après sa mort, j'ai cru voir sur le bord comme une vague tramée de rouge.

Fumiko ne se rendait-elle pas compte de l'effet que ses propos produisaient sur Kikuji?<sup>11</sup>

Fumiko a choisi à dessein de ne pas donner à Kikuji la tasse marquée par le rouge à lèvres. Mais elle mentionne cette extraordinaire présence, cette survivance qui tient de la magie. Alors que Kikuji fait du shino que Fumiko lui a offert un lien entre eux deux (le fait de le regarder lui fait penser à la jeune fille, et éveille le désir d'être auprès d'elle), Fumiko élude ce sujet, en parlant de sa défunte mère. Fumiko, en faisant de l'objet «tasse» le réceptacle des désirs, souligne une différence

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 768-769.

essentielle entre elle et sa mère. En effet, Kikuji dit que la tasse lui évoque Fumiko: cela signifie que la jeune fille a un rapport analogique avec l'objet. C'est la nature de ce rapport qui marque l'échec de Fumiko. Une image (la tasse) en appelle une autre (la jeune fille). Mais, c'est ce que souligne Fumiko en parlant du shino qu'elle n'a délibérément pas offert, l'analogie ne vaudra pas éternellement. Qu'un objet rappelle une idée, qu'il puisse faire penser à une femme, peut paraître très bien, certes. Mais est-ce assez? Est-ce suffisant, pour aimer, pour s'attacher à une femme, le reste de ses jours? Qu'une femme, au-delà de la mort, puisse revenir, charnellement, dans un objet, cela, Fumiko l'admet, est plus fort que tout. Mme Ôta a laissé une trace qui est comme incrustée dans la tasse : la défunte femme et l'objet ont donc un rapport consubstantiel. Le corps (par la trace de rouge à lèvres) a pénétré dans la surface poreuse de la terre cuite. C'est une union d'autant plus indéfectible qu'elle est improbable. Jusque dans la mort, le désir, la beauté sanguine de Mme Ôta, reviennent. Kikuji ne peut que basculer vers le désir de l'absente. Fumiko provoque cela, elle est attirée elle aussi par le fantôme de sa mère, et pense n'être pas à la hauteur. Pour être désirée, il faut «passer de l'autre côté»: mourir, et revivre dans la surface accueillante, poreuse, d'une petite tasse qui contient tous les désirs.

112

Cependant, la trace de rouge à lèvres fonctionne comme une hantise, précisément parce qu'elle est incertaine. Fumiko explique au jeune homme qu'elle et sa mère n'ont jamais réellement su démêler ce qui appartenait à la tasse, et ce qui appartenait au corps, aux lèvres. Le shino «a par lui-même une patine d'ocre rose». Cette patine rend la texture de la terre cuite vivante, changeante. Le shino aurait donc une tendance à «rosir», à «rougir», comme s'il s'agissait d'un visage. Ici, la patine semble, non pas donner à la tasse un aspect ancien, mais au contraire, un aspect bien vivant. Elle donne à l'objet une transparence mobile. C'est peut-être par cette transparence, cette porosité, que passerait le corps (la trace colorée des lèvres maquillées). La superposition de tons mats et de tons brillants donnent au shino l'aspect d'une chair, sous laquelle on verrait transparaître des veines. Matité d'une peau, qui n'a rien à voir avec l'opacité. La matité laisse deviner, au-delà d'elle, un mouvement, une respiration. Quelque chose (un souffle, un flux) passe, circule juste sous la surface. L'objet recèle une vie secrète.

Le corps de la mère, sa trace, n'apparaissent pas sur la tasse comme quelque chose de figé, aux contours bien définis. Il ne s'agit pas, par exemple, d'une trace de sang, ou d'une empreinte. Le rouge à lèvres, ce n'est pas exactement le corps de la défunte<sup>12</sup>. Il est ce qu'on pourrait appeler une «couleur-passage», un pont de couleur entre les lèvres et la tasse. La couleur se décalque sur la tasse, mais la tasse aussi, à son tour, semble tendre vers les lèvres, comme pour leur donner son «ocre rose». Il y a une communion entre le shino et les lèvres, une communion, dans laquelle l'oeil ne peut plus distinguer ce qui appartient à la femme ou à l'objet.

Un peu plus loin, on peut lire un passage dans lequel le shino prend, pour Kikuji, une valeur métaphysique<sup>13</sup>. Le jeune homme, tout au long du roman, oscille entre le dégoût de lui-même<sup>14</sup>, et une sorte d'amnésie, comme si le shino (dont Mme Ôta n'arrivait pas à effacer la trace rouge) effaçait paradoxalement toute trace de désir. Le shino semble rendre à Kikuji la virginité qu'il a perdue. Comment expliquer ce paradoxe? Pourquoi donc l'objet qui caractérise le plus Mme Ôta perd-il sa connotation sexuelle, alors même que c'est bien la chair, qui transparait à la surface du shino, de manière indélébile? Il est possible que ce qui «purifie» l'objet de sa forte charge émotive et sexuelle soit son lien avec la mort. Car il ne s'agit pas simplement d'un objet ayant appartenu à une ancienne maîtresse. C'est un objet faisant coexister, d'une façon singulièrement poignante, la vie et la mort. Ce qui donne à la petite tasse une valeur métaphysique suprême, est le «pont» qu'elle permet de faire entre le présent et le passé: en écrasant la dimension temporelle, en la réduisant à une éternité inexplicée. Éternellement, un flux magique irriguera la surface de la tasse, comme une irradiation tenant du miracle. Mais ce miracle n'est pas celui de la femme

---

<sup>12</sup> Voir par exemple «Ces images [celle du sein de Chikako, et celle de la tasse marquée de rouge à lèvres se mêlent] devenaient toujours plus fortes, plus pressantes. Et Kikuji craignait pour son propre salut, s'il ne parvenait pas à échapper à ces visions qui rendaient si sensible, si troublante, la présence — irréaliste pourtant! — du corps féminin de la morte. *Ibid.*, p. 767.

<sup>13</sup> «Oui, la cruche de shino s'offrait à son regard dans sa perfection absolue, insurpassable; et grâce à elle, par l'effet tout-puissant de son autorité magistrale, il se trouvait transporté dans un monde de haute pureté esthétique où il ne demeurerait plus rien de sombre, plus trace des noirceurs tenaces et des angoisses du péché. Plus aucune ombre.» *Ibid.*, p. 806.

<sup>14</sup> Voir par exemple: «Teinte fanée du rouge à lèvres, tel un pétale flétri de la rose, brunissant tel du sang séché», se disait Kikuji avec une émotion étrange qui lui faisait battre le coeur. Dans le même moment, une sorte de dégoût, un écoeuement malsain le soulevait, qui allait jusqu'à la nausée...». *Ibid.*, p. 778.

retrouvée<sup>15</sup>, il est celui d'un temps préservé dans l'essence de son mouvement, d'un temps contenu tout entier dans une image, une trace incertaine, tenant à la fois du sang et du rouge à lèvres, du désir et de la mort, de la coquetterie et de la tombe<sup>16</sup>.

#### § 4. La tache noire

En lisant ces mots, Kikuji avait songé de nouveau aux taches qui marquaient le sein de Chikako. Il ne devait pas avoir plus de neuf ou huit ans alors: il était arrivé chez elle avec son père, tandis qu'elle était occupée, dans sa chambre, le sein découvert, à couper avec de petits ciseaux les poils drus qui hérissaient ces taches. 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.

-Oh! vous êtes avec votre fils! s'était-elle écriée, surprise, tout en cherchant à rajuster le col de son kimono d'un geste hésitant<sup>17</sup>.

Nous avons extrait ce passage de la toute première page du roman. Kikuji hésite à se rendre à l'invitation d'une femme, dont on comprend qu'elle a jadis été la maîtresse de son père. Le lecteur a accès aux pensées de Kikuji, qui s'orientent vers ce souvenir, de manière obsessionnelle. C'est «en lisant [d]es mots», que le jeune homme voit, immédiatement, une image. Autrement dit, le message de la lettre est occulté par une vision traumatisante. Ce qu'aperçoit Kikuji enfant est quelque chose qui a à voir avec l'horrible (ce qui, précisément, hérissé les poils de la peau, ce qui fait

---

<sup>15</sup> On ne pourrait pas dire, prosaïquement, que Mme Ôta manque à Kikuji, et qu'il souhaite la retrouver, à travers la trace du shino. Ce n'est absolument pas cela. Dans ce roman, ce ne sont pas des femmes qui obsèdent le héros, mais des images qui, comme des oiseaux migrateurs, se sont posées sur elles.

<sup>16</sup> On trouve, dans le roman, un épisode où Kikuji observe une servante qui est en train de disposer une fleur dans un petit vase ancien. Cela inspire à Kikuji la réflexion suivante : «Une fleurette, si éphémère qu'elle ne dure même pas l'espace d'un matin, ainsi disposée dans une gourde qui avait pieusement passé de mains en mains depuis plus de trois siècles...tel était le contraste qui retenait la pensée de Kikuji, tandis que son regard s'attardait à une longue contemplation méditative de l'arrangement du tokonoma.» (*Ibid.*, p. 765) [Le tokonoma est, dans le salon japonais, le seul coin ornemental où toute décoration superflue est supprimée.]. Ici également, le contraste entre l'éphémère et l'éternel étire le cœur de Kikuji. Mais l'expérience est encore plus intense, plus bouleversante, face au shino de Mme Ôta.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 700.

frissonner). L'enfant, en principe, ne devrait pas être là, il n'est pas à sa place. L'anomalie des taches est elle-même dédoublée par une autre incongruité, la présence de poils, sur lesquels le regard de l'enfant, pris de sidération, va s'appesantir. Telle une Mélusine surprise au bain<sup>18</sup>, Chikako révèle à l'enfant sa monstruosité, sans en avoir eu l'intention. Mais, contrairement à l'histoire des Lusignan, ce n'est pas le mari, ni même l'amant, qui découvre ce qu'il était interdit de voir. Ici, il s'agit d'un enfant, et cette vision, aussi bouleversante que formatrice, va laisser des traces dans l'imaginaire amoureux de Kikuji devenu adulte. Ce qui retient notre attention est que Kikuji découvre les liens entre son père et Chikako, par le biais de ces taches qu'elle est en train d'épiler, font se recouvrir le féminin et le masculin. Par la vision de cette coexistence, dont la taille semble à ce point inouïe qu'elle est à même de *captiver* le regard, on peut imaginer que ce que Kikuji voit en réalité, c'est l'union de son père avec cette femme, et plus précisément, l'image *transférée*, migrée, par anticipation autant que par souvenir ou savoir inconscient, de l'union charnelle. Deux éléments nous invitent à approfondir cette hypothèse. Tout d'abord, nous l'avons dit, la présence de poils drus sur les seins; d'autre part, l'allusion à une «main ouverte»: les taches en ont la forme et la taille. Tout se passe comme si on avait là des couches successives: le sein, recouvert par la tache, elle-même «recouverte» par la comparaison avec une main. Par sa taille, on peut supposer qu'elle pourrait être celle d'un homme. La tache est comme une main, mais, inversement, la main occulte en quelque sorte l'horreur de la tache. Donc, la main ne se confond pas avec la tache. Elle ne fait que la recouvrir, que lui donner une apparence. Une forme passe sur de l'informe. Cependant, cette main n'a rien de réellement rassurant. Plaquée sur le sein, elle semble être la projection de celle du père. Ce n'est donc pas seulement une femme que voit Kikuji, mais il voit une union: union de l'homme et de la femme, de la main caressante et du sein, bref, union

---

<sup>18</sup> Nous nous permettons quelques comparaisons, quelques ponts jetés entre l'écrivain japonais et le thème, largement occidental, de la femme surprise au bain, dans la mesure où Kawabata a été abondamment nourri de la culture occidentale. Le motif biblique et pictural de Suzanne observée par des vieillards, ou encore Mélusine, parmi tant d'autres, sont des figures de femmes qui ont pu, consciemment ou non, inspirer Kawabata. Il fait sienne cette réflexion très ancienne, sur le désir, sur la femme qui toujours s'échappe, et livre au regard épouvanté l'irregardable, en même temps que le désirable, dans ce qu'il a de plus incertain, de plus cruel, et de plus bouleversant.

illégitime des deux adultes avec qui il se trouve. La vision des seins aux taches monstrueuses évoque, pour l'enfant, une relation amoureuse qui n'a pas lieu d'être.

D'autre part, Kikuji ne peut s'empêcher de s'imaginer à la place de son père, et de donner à Chikako le rôle d'une mère monstrueuse: «Il ne pouvait s'empêcher de penser qu'un bébé suçant son lait d'un sein couvert de ces horribles marques de naissance, avec leurs touffes de poils durs, devait nécessairement avoir quelque chose de diabolique dans sa nature. Par bonheur, Chikako n'avait jamais eu d'enfant<sup>19</sup>.» L'image du sein est l'occasion, pour Kikuji, d'une projection rêvée de lui-même : un retour à la petite enfance, mais qui n'a rien d'idyllique. Le texte ne nous dit pas si, avant d'entrer pour la première fois chez Chikako, le père avait dit à son fils de qui il s'agissait. On peut supposer que non, car ce genre de choses ne se dit pas. La vérité apparaît à Kikuji dans toute sa force, toute son horreur, par une image qui, précisément, cultive l'ambiguïté : union du petit (les poils) et du grand (la forme de la main), collage, superposition, recouvrement du féminin par le masculin. Un peu plus loin, le narrateur nous rapporte une conversation entre les parents de Kikuji<sup>20</sup>, à propos de Chikako:

«Supposons qu'elle se marie, reprit la mère. Qu'est-ce que tu crois qu'il en pensera, son mari?

Probablement assez désagréable à voir et un peu dégoûtant au premier abord. Mais qui sait si, à la longue, un secret de cette sorte n'aurait pas son côté plaisant, voire un certain piment, peut-être?...<sup>21</sup>»

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 702.

<sup>20</sup> Précisons que la mère de Kikuji n'est pas au courant de la liaison entre son époux et Chikako. En revanche, les taches sur les seins de cette dernière ne sont un secret pour personne. Chikako est comme maudite par la société, elle ne peut appartenir à aucune classe, car elle ne fait partie d'aucun genre : «Aujourd'hui, c'était un être positivement asexué.» (*Ibid.*, p. 703). Mais dans le passé, sa féminité a été d'autant plus bouleversante qu'elle était mêlée d'une part masculine. En quelque sorte, elle représentait le désir dans toute sa puissance, elle incarnait l'union de l'homme et de la femme. D'où son pouvoir évocateur sur les hommes...et les femmes, car la mère de Kikuji est elle aussi, qu'elle le veuille ou non, fascinée par ces taches noires.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 703. A la même page, Kikuji pense aussi : «Mais sa poitrine avec ses marques de naissance, se disait-il, ne doit plus avoir le même éclat qu'autrefois...». L'éclat de la tache sombre est beaucoup plus qu'un oxymore. La tache a quelque chose d'incandescent, de brûlant. Elle fait miroiter à Kikuji un «anté-monde» (peut-être un monde prénatal, encore non formé). Cet éclat, qui a aveuglé Kikuji enfant, aura-t-il encore son pouvoir imageant? La tache noire, lorsque le héros la voit, pour la première et unique fois, se présente comme un gouffre. Mais c'est sur ce fond noir que peuvent surgir d'autres images, résurgences troublantes. Voir également : «Kikuji jeta, lui aussi, un bref regard sur le mizusachi [récipient généralement utilisé pour de l'eau], non sans se dire que sur le noir couvercle de

L'adulte Kikuji se souvient de lui enfant, lequel s'imagine à son tour redevenir un nouveau-né. Avant même qu'un acte charnel soit accompli, Kikuji voit fusionner le masculin et le féminin. L'homme, par les poils sur les seins, est dans la femme, tandis la femme (par son lait) est dans l'enfant. L'enfant au sein, et l'homme jouant avec les seins de son amante, fusionnent dans l'imagination de Kikuji.

Ainsi, l'image de la tache permet de faire surgir des rêves, des nostalgies, des peurs. Elle met en évidence, également, le caractère informe des origines: origine du désir, origine de la naissance, secret de la conception, lien entre naissance et mort, horreur et beauté. L'image est *contagieuse*. «Kikuji avait une image dans son esprit: il voyait son père, les dents sales, mordiller dans les taches immondes de Chikako: et il sentait qu'il n'était, en image, pas différent de son père<sup>22</sup>.» L'expression «en image» a de quoi surprendre. Que veut-elle dire, qu'implique-t-elle? Serait-ce donc, non pas «en substance», mais «en apparence»? Il nous semble plutôt, en fondant nos hypothèses sur la seule traduction française, que le choix n'est pas anodin, et que cette expression signifie autre chose que «en apparence». D'abord, parce qu' «en image», dans la langue courante, n'est pas tellement utilisé. Cette expression, à notre avis, se veut comme telle, étrange, comme une pierre de touche. Elle pourrait signifier que c'est précisément l'image qui crée un lien indissoluble, presque fatal, entre le père et le fils<sup>23</sup>. Ils croiseront, et aimeront, les mêmes femmes, ou leurs doubles<sup>24</sup>. La tache noire révèle à Kikuji qu'il existe des liens réels, obscurs, entre

---

la cruche, dans ce miroir de laque, c'était peut-être le visage de Chikako qui se reflétait en ce moment.» (Ibid. p. 784)

<sup>22</sup> Ibid., p. 739.

<sup>23</sup> Voir aussi: «Mme Ôta 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 retrouvaient-ils donc tous enfermés?» (Ibid., p. 757)

<sup>24</sup> Voir plus loin, une scène entre Kikuji et Madame Ôta: après une nuit d'amour, Mme Ôta s'évanouit: «Madame! Madame!» «Kikuji secouait rudement ce corps qui paraissait sans vie. Il l'avait serrée au cou, des deux mains, comme pour l'étrangler. Ses doigts sentaient l'arête aiguë des clavicules sous la peau, avec le creux des saillies beaucoup plus accusé que la dernière fois. \_Vous est-il donc impossible de distinguer entre mon père et moi? \_Oh ! Vous êtes cruel...souvira-t-elle d'une voix tendre, les yeux clos.» (Ibid., p. 744) Kikuji est sur le point de tuer sa maîtresse, au moment où ils comprennent tous deux qu'un mort (le père) est entre eux. Mais ce qui fascine Kikuji, c'est le corps fragile de Mme Ôta, ce corps d'où jaillissent des creux, des ombres. Il sent poindre les os, présence latente du squelette, de la structure. À nouveau, la proximité de la mort et du désir se manifeste. Comme plus tard avec la jeune Fumiko, Kikuji sera attiré par ce qui chez elle marque la tristesse, la détresse ; les cernes, la maigreur,

l'érotisme et l'horrible. Frissons d'horreur, frissons de la jouissance se mêlent, dans une danse immobile, où souvenirs et projections jouent une partition vertigineuse. L'ambiguïté de la tache est qu'elle suscite à la fois le désir et la répulsion. En effet, nous l'avons vu précédemment, Kikuji s'imagine petit enfant, au sein de cette femme. Le désir de boire à ce sein s'accompagne d'un profond dégoût. Mais cette répulsion ne surgit que parce que l'envie a d'abord été là. S'abreuver d'un lait qu'on imagine aussi noir que le sein, c'est replonger dans les origines de la vie, là où tout est sombre, et indifférencié. Une ombre, tel un compagnon obscur, plane sur le sein, comme le fantôme de quelque chose qui aurait disparu. Il y a bien quelque chose de l'ordre du perdu, de l'intime, qui se joue ici. Le monde extérieur, celui où Kikuji grandit, n'est pas une pure sphère de clarté. Il est nourri de pertes, de hantises, de résurgences. La tache, telle que la voit Kikuji, n'est pas simplement sur le sein, mais entre le sein et Kikuji. Elle n'est donc pas exactement une projection, mais un entre-deux. Cette différence, ce creux que souligne la tache, sont sidérants.

L'image, dans *Nuée d'oiseaux blancs*, ne fonctionne donc pas comme un aplat, mais comme une mise en relief d'un manque essentiel, d'un manque plus profond, plus intime et universel en même temps. Le mythe d'Aristophane<sup>25</sup> n'est pas loin non plus. L'idée que l'être humain se sent incomplet, et qu'il recherche un apaisement (toujours fugace) dans l'amour, ou le désir, traverse l'oeuvre de Kawabata de manière très forte. Et ce manque ne peut avoir qu'une couleur, une couleur mal définie, boueuse, organique, sanguine aussi. Images qui prennent à la gorge, larmes qui laissent des traces noires sur les mouchoirs...tissus imprégnés de taches, à la fois volatiles et toujours là. L'image surgit et fait surgir derrière elle le feu, un cratère. Trouée, manque, distance infinie. *Senbazuru*, blanc, rouge, noir. Trois couleurs qui s'incarnent dans des formes, et qui en débordent, telles des coulées de lave. L'incandescence du désir, son indécence aussi, coulent dans les veines de *Senbazuru*.

---

sont aussi des réminiscences de Mme Ôta. Voir par exemple, concernant Fumiko : «Dans le petit creux qui sépare le cou de la poitrine, il aperçut comme une ombre ambrée, et il se demanda si c'était par l'effet de l'éclairage ou si elle avait maigri à ce point.» (*Ibid.*, p. 774). La maigreur, ici, n'est pas une réalité en soi, mais naît d'un point de vue, d'un éclairage. C'est la lumière portée sur les choses qui, un peu comme sur une radiographie, fait apparaître la possibilité de la mort.

<sup>25</sup> Consulter *Le Banquet de Platon*, 189d, traduction de Luc Brisson, GF, 2001, p. 114.

Dans un essai paru en 1933 et intitulé *Le Regard ultime*, Kawabata cite cet extrait de la *Lettre adressée à un vieil ami*, rédigée par l'écrivain Akutagawa peu de temps avant son suicide:

L'univers où je vis en ce moment est transparent et limpide comme un bloc de glace et dominé par une nervosité malade. Hier soir, je me suis entretenu avec une putain à propos de son salaire, et j'ai ressenti profondément notre misère, à nous autres humains, réduits à «vivre pour gagner notre vie». Je ne sais pas quand je parviendrai à avoir le courage de me donner la mort. Seulement, dans l'état où je suis, la nature humaine m'apparaît plus belle que jamais. Tu pourrais rire de moi, de la contradiction d'aimer cette nature et de vouloir me tuer. Cependant, si la nature est belle, c'est parce qu'elle se reflète dans mon regard ultime.

Kawabata commente ainsi ce passage:

Dans l'univers "transparent et limpide comme un bloc de glace" d'un moine qui médite, le bâton d'encens qui se consume peut faire retentir le bruit d'une maison qui s'embrase dans un incendie, et le bruissement de la cendre de l'encens qui tombe peut résonner comme un tonnerre. Il s'agit là d'une pure vérité. Le "regard ultime" fournit la réponse à bien des mystères dans le domaine de la création artistique<sup>26</sup>.

L'image du rouge à lèvres sur la petite tasse se détache de tout référent, de toute trace de référent. L'ancienne maîtresse disparue, le désir de sa fille pour Kikuji, le poids d'un père qui semble avoir transmis à son fils les mêmes désirs, tout cela disparaît. C'est peut-être ce que Kawabata nomme si justement «le regard ultime» ; la beauté de l'objet est perçue par-delà toute sensation de plaisir ou de déplaisir, par-delà tout souvenir. La trace rouge a imprégné la tasse, mais son existence même demeure incertaine. «Vague traînée» de rouge, elle n'a pas d'existence établie, reconnue. Personne n'a pu démêler son origine, et pourtant, elle est bel et bien là. Elle contient un réel paradoxe : sa présence sur le shino est manifeste (il semble y avoir

---

<sup>26</sup> Kawabata, *Romans et nouvelles*, op. cit., p. 8. La citation précédente s'y trouve aussi.

du rouge), et en même temps, son existence ne peut être clairement établie. Fumiko dit bien qu'elle a «cru voir» une trace rouge. A-t-elle toujours été là? Et, surtout, est-elle vraiment là?

## Conclusion

Nous nous demandions jusqu'où nous pouvions parler d'image. Nous pouvons dire, à titre d'hypothèse, que l'image est là jusque dans la mort, et qu'elle est peut-être, en tout cas chez Kawabata, d'autant plus présente qu'elle est proche d'une néantisation. Mais ce qui est extraordinaire dans ce roman est que l'image n'a pas besoin de «corps», de support, pour exister. Elle peut épouser toutes les formes, être où elle veut. Elle suscite, elle appelle le regard. Elle n'est pas comme une couleur, qui serait sur une toile. Elle peut vivre hors de la toile, et se trouver «de l'autre côté», hors de la vie...L'incertitude qui pèse sur la trace creuse la surface du shino, et permet à Kikuji de vivre une expérience métaphysique. L'image porte en elle un éclair de vérité: la trace rouge vient de révéler ce qui semblait impossible; elle n'a pas ramené le jeune homme à des réalités terrestres, bien au contraire. Elle lui a fait tout *oublier*, alors même qu'elle était particulièrement susceptible de raviver des souvenirs. Il y a là quelque chose de parfaitement bouleversant, qui est de l'ordre du sentiment immédiat, évident, inexplicable. Kikuji parvient enfin à se détacher de l'image de son père et de Mme Ôta, ce couple «infernale», dont il avait tenté malgré lui de revivre, de rejouer la troublante partition. Cependant, cette sensation de libération (la tasse est détachée de toute référence, Kikuji est de nouveau un être capable d'aimer librement) dure finalement peu de temps. Très vite, Kikuji sera rattrapé par la noirceur<sup>27</sup>, cette couleur noire qui, depuis sa petite enfance, a durablement infléchi sa manière de concevoir le désir. «L'ultime regard» a un lien très fort avec la mort. Au moment où Kikuji ressent qu'au-delà de la petite tasse, il y a quelque chose de rouge, de virginal, et qu'il y a une dimension d'infini dans cette couleur volatile, la mort le guette. Le

<sup>27</sup> Ainsi, à la toute fin du roman: «Il sortit son mouchoir et s'épongea le visage. Il avait l'impression de n'avoir plus une goutte de sang sous la peau et il se mit à se frictionner le front et les joues. Son mouchoir, quand il le retira, était maculé de cernes noirs.» (*Ibid.*, p. 815) C'est à ce moment-là que le jeune homme comprend que le départ de Fumiko, après qu'elle a brisé la tasse, est définitif, et qu'elle va mourir.

roman est une expérience de désir qui s'achève sur un échec : éternellement, Kikuji reproduira les gestes de son père, et éternellement, la femme héritée de son père s'envolera. Il restera d'elle la trace d'une beauté fragile, trouble, menacée. Trace en sursis, que seule une vision déjà habitée par la mort peut restituer dans sa plus profonde acuité.