

---

## *Contournant la montagne aux pêcheurs*

*à propos de fruits et de bruits chez Kawabata Yasunari*

« Une pêche tomba lourdement sur le sol. Elle vint rouler dans mes pieds. Le chemin, au retour de la tombe, contournait la montagne aux pêcheurs. » Peut-on, ou non, parler ici d'événement? Une pêche tombe, qui vient rouler dans les pieds du narrateur, rien de plus. Si l'on cherche vraiment à affiner les distinctions, sans doute conviendra-t-il davantage de parler de description—en l'occurrence celle du chemin au retour du cimetière. Mais on sent bien que cela va plus loin. Car de la dimension qu'instaure le paysage décrit, la pêche vient, dirait-on, rouler de ce côté-ci, vers cette autre dimension, toute proche, qui est celle de l'écriture, et où elle produit un événement. « Le chemin, au retour de la tombe, contournait la montagne aux pêcheurs » : c'est sur ces mots que le texte se clôt. Et ces mots surgissent là, on en a le très net sentiment, pour inscrire une fin (celle-ci fût-elle provisoire). Encore faudrait-il pouvoir nommer ce sentiment.

La chute de la pêche ne remplit pour ainsi dire aucune fonction sur le plan de la composition du récit. L'élément narratif est au reste relativement tenu dans ce bref récit qui ne nous conte que certaines scènes fragmentaires de l'incinération du grand-père, encore qu'il y ait une progression temporelle, correspondant aux déplacements de perspective du « je », et donc un développement narratif. Ce « je », qui, pris de saignements de nez, était allé s'allonger quelque part dans la montagne, descend vers l'incinérateur, où il recueille les ossements de son aïeul. Il va ensuite déposer l'urne dans la tombe située ailleurs dans le village. Sur le chemin du retour, il entend les gens qui ont assisté à l'enterrement parler de son grand-père ; « Ne peuvent-ils pas se taire! Il n'y a vraiment que moi pour le pleurer? », se dit-il. Enfin, le chemin du retour « contourne la mon-

tagne aux pêcheurs. »— De toute évidence, la chute de la pêche n'assume aucune fonction particulière au niveau du récit. Elle n'en modifie en rien la teneur. Tant s'en faut, la pêche ne fait que rouler hors du récit.

Dès lors, tout se passe comme si le moindre de ses éléments avait été prémédité pour aboutir à cet événement d'une pêche qui tombe et vient rouler dans les pieds du narrateur. Plus exactement, cet événement qui, du point de vue de la narration, ou même de la description, n'a aucune sorte de nécessité, vient prendre le récit comme par surprise, et s'en acquitter. Qu'est-ce à dire? Pour le narrateur orphelin, ce récit de l'incinération du grand-père signifie que son dernier parent proche vient de lui être ravi, et qu'il se retrouve face à une solitude désormais absolue. L'événement est définitif, d'une importance capitale. Or, curieusement, dans ce texte, cet événement de la plus haute gravité dans la vie d'un homme est mis en balance avec l'événement le plus dénué de sens, le plus infime. Entre cette gravité et cette inconsistance de sens, une sorte d'équilibre s'instaure, qui, au moment même où il se découvre, vient marquer le terme de l'acte d'écrire.

Inutile de dire que ce rapport d'équivalence n'est pas d'ordre sémantique. Le rapport entre le sens et son absence ne saurait l'être, par définition; la pêche n'est donc ni la métaphore, ni le symbole de quoi que ce soit—encore que cela puisse dépendre de la définition que l'on donne à ce dernier terme. La vie dont nous parle la narration et la pêche sont sans rapport, irréductiblement. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'ils le sont à la manière « d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection. »<sup>1</sup> Sans doute la table de dissection, la machine à coudre et le parapluie n'ont aucun rapport entre eux, mais ils sont convoqués en un même lieu, et ce qui les réunit c'est l'imagination humaine. C'est le propre de l'imagination d'établir des relations entre choses qui n'en n'ont pas, de conférer du sens à ce qui n'en n'a pas. Et l'on accorde une foi absolue à cette imagination humaine et à son pouvoir infini, au devant duquel tous les objets sont perçus comme étant égaux. Mais il n'y a rien d'un tel rapport entre l'incinération du grand-père et la chute de la pêche. Les deux phénomènes sont foncièrement de valeur inégale et incommensurables, sans que jamais cette différence puisse être annulée.

1. Selon la formule de Lautréamont, rendue célèbre par Breton.

L'imagination ne travaille pas ici. De fait, entre ces deux phénomènes, le texte n'établit ni n'affirme aucune sorte de relation. Ce n'est pas l'imagination qui convoque la pêche. Celle-ci tombe, loin de toute volonté humaine de faire sens; c'est à l'inverse l'absence de relation qui constitue un événement pour la vie. Autrement dit, c'est en mettant au jour ce monde brut, inhumain, qu'elle assigne une limite au monde de la vie humaine. Aussi insignifiant que puisse être le phénomène en question, en ce qu'il survient de l'extérieur pour assigner une limite à la vie humaine, il constitue un événement. Il vient comme de justesse se poser en face de la totalité indéterminée de la vie.

Ne serait-ce pas en effet cela, un événement? Trouver refuge dans la montagne, le nez pris d'un saignement qui n'en finit pas, alors qu'on est en train de rassembler les ossements du grand-père; répondre à l'appel d'une vieille femme de l'endroit et recueillir l'os de la pomme d'Adam pour le mettre dans l'urne; renverser la vieille pierre tombale, celle située à l'endroit le plus élevé du cimetière des ancêtres, et défoncer la terre dessous; y placer l'urne; arroser à grande eau le monument funéraire; sentir sa tête se vider complètement. Bref, toute une série d'événements qui relèvent encore ici des significations humaines. Tous s'inscrivent dans le développement narratif centré sur l'événement décisif de la mort de l'aïeul. C'est là que surgit la pêche, roulant sur le sol. L'événement survient, sans nul rapport avec le développement tissé dans la trame des actions et des sentiments humains, pour rivaliser, mais de justesse, avec cet événement d'une perte insondable qu'est la mort du grand-père. Le « je », pourra-t-on s'interroger, que fait-il de la pêche? La ramassera-t-il? Poursuivra-t-il son chemin en l'évitant? Ou bien l'écrasera-t-il sous son pied? Ces questions n'ont évidemment guère de sens. Car la pêche ne fait rien que rouler dans ses pieds, et briser, arrêter la chaîne des actes et sentiments du narrateur; dans ce texte, c'est bien cette rupture d'avec la vie qui fait événement—un événement au regard de la littérature, voire l'événement lui-même de la littérature.

De fait, si cette pêche roulant sur le sol peut devenir un événement, ce n'est que dans ce territoire merveilleux que l'on nomme littérature. Nous savons que ce récit de l'incinération du grand-père est un texte autobiographique de l'écrivain Kawabata Yasunari. Il s'agit d'une étude écrite à l'âge de 17 ans, qu'il reproduisit plus tard—en « l'arrangeant »

quelque peu— lorsqu'il la fit publier en 1949 sous le titre de *Recueillir les os* (*Hone hiroi*) avec d'autres « récits pour tenir dans la paume de la main » (« tanagokoro no shōsetsu »). Dans la sorte de postface que l'auteur a placée juste après cette fin amenée par l'événement de la pêche que nous essayons de circonscrire ici, on peut lire ceci :

J'ai écrit cela à 18 ans (en 1916), à partir d'un événement vécu quand j'en avais seize. Je l'ai recopié à l'instant, en arrangeant un peu le style. Recopier ainsi soi-même, à l'âge de 51 ans, quelque chose que l'on a fait à dix-huit ans n'est pas totalement dénué d'intérêt. Ne serait-ce que pour constater que l'on est toujours là...

Mon grand-père est mort un 24 mai. Mais *Recueillir les os* se passe au mois de juillet. Les faits auraient donc subi une sorte d'adaptation.

Si le grand-père est mort en mai, on imagine mal comment une pêche aurait pu réellement rouler sur le chemin au retour de l'enterrement. Où commence « l'adaptation » faite à 18 ans, et où s'achèvent les corrections de l'écrivain consacré de 51 ans, la question reste entière, mais une chose sûre est que la chute de la pêche doit être portée au compte de « l'adaptation » générale opérée sur le récit par ce déplacement de l'événement du mois de mai au mois de juillet. Il n'est même pas abusif de penser que c'est l'événement de la pêche lui-même qui a induit le changement de la donnée saisonnière. En tout état de cause, cette pêche qui tombe et roule sur le sol n'est pas simplement un élément de description de la réalité. C'est simultanément un événement qui ressortit à l'écriture ; peut-être même est-ce à travers lui que le jeune Kawabata de dix-sept ans entrevit, ou pressentit pour la première fois la force de la littérature—que l'assignation d'un tel commencement ait ou non été fabriqué *a posteriori*.

La force de la littérature—celle, ici, de convoquer et de faire rouler cette pêche dans les pieds du garçon de quinze ans au retour de l'enterrement de son dernier parent. Ou plutôt, celle qui fait qu'une *chose* vienne tomber là, surgissant d'on ne sait où, d'un ailleurs transcendant la vie humaine; celle d'accueillir cette *chose*. Force d'une *chose* mais aussi force d'aller à la rencontre de cette force venue là. Une *chose* arrive. Comme un événement au surgissement inhumain, dépourvu de tout sens. Et qui ne survient qu'à travers cet usage du langage que l'on nomme littérature.

Sans doute n'y a-t-il pas de littérature qui, autant que celle de Kawabata, se livre sans réserve, et quasiment jusqu'à l'impudeur, à cette force des *choses*. Certes celle-ci est immergée, ou n'apparaît qu'en transparence sur la toile de fond de ces récits tissés avec habileté dans la trame d'une psychologie bizarrement délicate et sensuelle, mais, partout dans ces textes, ne voit-on pas ces choses émettre leur impitoyable lumière et la projeter sur la nature foncièrement sinistre de l'existence humaine?

Soit *Le grondement de la montagne*—c'est-à-dire le grondement de quelque chose qui advient, de quelque chose qui arrive. Ou mieux, puisque ce « quelque chose » demeure insaisissable et invisible, le grondement est à la lettre cet événement d'un surgissement dénué de sens. C'est bien lui la *chose*. Une *chose* quasi infernale, qui n'est pas plus le symbole de la vieillesse que le signe annonciateur de la mort, et qui transcende toutes les significations humaines. « Comme si quelque démon l'avait fait résonner au passage », dit le texte. Ce bruit démoniaque ne cesse de retentir partout dans le roman. Et ce qui vient, au moins provisoirement, faire taire le grondement et clore ce récit interminable, c'est un autre bruit—situé, sur le plan de la composition de l'œuvre, au point symétriquement opposé du « grondement de la montagne » liminaire : le « bruit du ciel ».

« Oui. Shūichi m'a chargé de te dire que tu es libre. »

Alors, il se fit un grand bruit dans le ciel. Pour Shingo, ce fut vraiment comme s'il entendait un bruit du ciel. Il leva la tête. Cinq ou six pigeons traversèrent le jardin en diagonale, volant bas.

Kikuko, intriguée elle aussi par le bruit, s'avança jusqu'au bord de la véranda.

« Alors je suis libre? » dit-elle, les yeux embués de larmes, en regardant s'envoler les pigeons.<sup>2</sup>

Le grondement de la montagne déroule son action de l'un à l'autre de ces deux bruits que rencontre Shingo. Toutes sortes d'incidents surviennent entre-temps dans la famille de celui-ci. Mais cet enchaînement d'incidents, nés du feu ardent des désirs humains, n'aboutit à aucune con-

2. Nous reprenons, en la modifiant quelque peu, la traduction de S. Régnauld-Gatier et H. Suematsu parue chez Albin Michel, 1969, p. 261.

clusion, pas plus qu'il n'avait de vrai début. Ni Shingo ni Kikuko ne croient à la liberté, à ce mot de liberté. Rien ne commence véritablement entre eux, rien non plus ne trouve de fin. Et comme pour venir jeter une lumière là-dessus, une *chose* survient, un son se fait entendre. Cependant, si le « grondement de la montagne » parvient aux seules oreilles de Shingo dans les ténèbres de la nuit, ce « bruit du ciel » est, lui, partagé par Shingo et Kikuko, et c'est cet infime écart qu'au prix de ses trois cents pages le roman effectue. C'est aussi l'unique trait de sensualité qui affleure dans ce lugubre roman.

Soit *Le pays de neige*. Ici encore le roman ne peut prendre fin que par ces mots : « ... la Voie Lactée, dans une sorte de rugissement formidable, se coula en lui. »<sup>3</sup> Pour que cette Voie Lactée, qui n'est plus un simple paysage, mais est devenue une *chose*, puisse se couler à l'intérieur du personnage, il faudra à ce dernier traverser l'incendie qui embrase la nuit et son firmament. Rencontrer une *chose* n'est pas affaire aisée. Fallait-il traverser le feu de la vie qui brûle et consume tout jusqu'à blanchir nos os, pour être capable d'entendre, fût-ce imperceptiblement, ce *bruit de chose*?<sup>4</sup>

Soit *Les belles endormies*. L'écriture aurait-elle eu ici l'audace de se livrer à cette folle perversion de transformer, par un artifice, des êtres vivants en *choses*? Or que rencontre Eguchi au point culminant du roman sinon, dans un rêve certes, cette unique goutte rouge tombant d'un pétale de fleur? « Comme il fixait une fleur plus grande que les autres, d'un de ses pétales une goutte rouge tomba. »<sup>5</sup> Là s'achève le rêve, et quand le vieillard se réveille, la fille noire allongée à ses côtés est déjà froide.

Soit, enfin, une des rares œuvres des toutes dernières années de l'écrivain : *Voix des bambous, fleurs de pêcher*—un texte qui conte l'arrivée

3. *Pays de neige*, traduit par Bunkichi Fujimori, texte français par Armel Guerne, Albin Michel, 1960, p. 253.

4. *monooto* en japonais. Le lexème *mono*, signifiant généralement « chose » lorsqu'il est isolé, entre dans la composition de nombreux mots, notamment en position préfixale comme dans *monogatari* (« narration », « récit ») ou *monoimi* (« interdit » d'ordre religieux). Il y ajoute des nuances diverses, parfois négatives: « mono » peut également avoir le sens d'« âme » ou d'« esprit malfaisant ». Par rapport à *oto* (« bruit »), *monooto* (« bruit de chose ») marquerait l'extériorité du phénomène par rapport à la conscience, en même temps que son indétermination.

5. *Les belles endormies*, traduit par R. Sieffert, Albin Michel, 1970, p. 183.

d'un faucon sur un pin desséché de la montagne voisine. Sur un fond de « ciel noyé dans la brume, légèrement teinté de rose », un faucon est venu se poser sur la branche d'un pin mort, « qui avait poussé là, pour lui ».

Pourquoi le faucon était-il venu dans ce bourg? Était-ce le but qu'il cherchait à atteindre? S'était-il égaré? Vagabondait-il? Et pourquoi diable fallait-il qu'il vienne se poser à la cime d'un pin mort dans la montagne derrière la maison de Miyakawa Hisao?

Il ne pouvait se persuader que ce n'était là qu'un hasard. Ce devait être une nécessité. Le faucon était venu là expressément pour lui annoncer quelque chose.

Mais ni Miyakawa, ni l'auteur, ni le lecteur ne sait ce que la *chose* est venue lui annoncer. C'est qu'elle est venue d'un dehors, étrangère au monde de la vie humaine, et que cet avènement n'appartient en rien à l'ordre du sens. C'est un avènement pur, et en cela « nécessaire ». Une nécessité qui ne peut se traduire en quelque signification que ce soit, et qui comme telle émeut Miyakawa. Or curieusement, à l'inverse des œuvres antérieures, le texte ne s'achève pas au moment où il accueille et consigne cet événement de la *chose*. Le faucon étant venu « au printemps, il y a deux ans », l'essentiel de l'œuvre réside désormais dans ce que le héros « en vient à penser que ce faucon s'est logé à l'intérieur de lui ». Ou encore « que le pin de la montagne voisine s'est logé à l'intérieur de lui ». Nulle part cependant le texte n'explique de quoi il peut bien s'agir. Il ne nous propose que cette déclaration, faite sans préambule au tout début du texte :

À partir de quand ai-je commencé à me dire que cette voix des bambous, que ces fleurs de pêcher se trouvaient en moi?

Aujourd'hui je ne fais plus seulement qu'entendre la voix des bambous, je les vois ; je ne fais plus seulement que voir les fleurs de pêcher, je les entends.

Les *choses*, ou leurs *bruits*, sont d'ores et déjà en lui. Mais ne nous méprenons pas, ils ne le sont pas là sous l'espèce de souvenirs. Le faucon, la voix des bambous, les fleurs de pêcher ne sont pas des images. Le texte

nous le dit : ils existent tels quels, comme des *choses*. Comment cela est-il possible? Ne serait-ce pas justement parce que l'âme du narrateur a d'ores et déjà pénétré dans le domaine des choses. L'âme n'a-t-elle pas commencé à céder précisément à un *affolement des choses*?<sup>6</sup> Elle s'est écartée définitivement des significations humaines, autrement dit de l'ordre du temps humain. Ici l'ordre de la continuité narrative n'a plus guère de sens. Car un événement n'a jamais de fin. La *chose* arrive. Et pour peu qu'elle arrive, elle ne s'achève jamais, elle ne cesse d'arriver, de continuer à arriver. C'est bien pourquoi, pour Miyakawa, ces « pétales de chrysanthèmes blancs qui tombaient sans bruit dans la tempête » étaient ces pétales qui tombaient de l'ample robe de la mariée aperçue bien des années auparavant dans un hôtel. En son for intérieur, les chrysanthèmes blancs d'autrefois n'en finissent pas de tomber, entraînés par cet *affolement*. Et, sans nul doute, est-ce de la même manière que tombe la goutte rouge, que chute la Voie Lactée, que choit et roule la pêche. Ici, le temps a suspendu son cours. Le temps n'est plus. Il est mort. Rien ne commence plus. Rien ne finit plus. Il n'y a plus que des événements qui, au-delà de tout office humain, se répètent à l'infini.

Point de salut ici. S'il est jamais une attitude morale chez Kawabata, ce serait, peut-on penser, celle de dire qu'il n'y a pas de salut, qu'il n'y a rien à rechercher de la sorte, qu'il est même impossible de croire à cette seule idée. Dût-il baigner dans l'éclat jaillissant, débordant de cette vie innocente que lui livrent les corps des jeunes filles, dût-il être tout prêt même de toucher cette vie, et de s'y fondre, Kawabata est incapable de croire à quelque salut que ce soit. Il lui demeure à jamais impossible de s'abandonner à l'autre. Il ne peut abdiquer son « je ». Non pas en raison de cette conscience exacerbée de soi, de ce narcissisme que l'on a souvent dit être le sien. Non, car pouvait-il seulement croire à sa propre vie? Comment un être qui ne pouvait croire à sa propre existence serait-il parvenu à croire à celle des autres? Si l'on va à la rencontre de l'autre, c'est parce que l'on croit d'abord à la vie, et pour peu que cette condition fasse défaut, jamais on ne pourra croire à l'autre. Alors l'autre devient *chose*. La danseuse, la fille noire, Kikuko, Komako, Yôko, toutes

6. *monogurui* en japonais. On retrouve ici le même élément lexical « mono », rencontré plus haut dans *chose* et dans *monoto* (« bruit de chose »).

ces femmes deviennent au bout du compte cette pêche qui, par le fait d'une force mystérieuse, en laquelle il n'est pas possible de croire, et qui inquiète, tombe de l'arbre, tombe de la montagne, roule jusqu'aux pieds du narrateur. Et « je » devient ce regard fixant le fruit, ce regard démoniaque qui refuse finalement de croire à la vie.

Kawabata n'avait aucun lien avec la montagne aux pêcheurs. Il appartenait à la montagne voisine, et à son cimetière. À la fin de la postface, il cite, d'un de ces autres fragments écrits à l'âge de dix-sept ans, *Vers le pays natal*, un court passage « qui a quelque rapport » avec *Recueillir les os*. On y peut lire ceci : « Les objets rangés dans la remise en pisé étaient régulièrement volées, on ne savait à quel moment, le cimetière dans la montagne était peu à peu rongé sur ses bords, absorbé par la montagne aux pêcheurs contiguë, et bien que le troisième anniversaire de la mort de mon grand-père approchât, sa stèle sur l'autel du Bouddha gisait sans doute dans la pisse des souris. » La montagne aux pêcheurs encercle le cimetière familial, en grignote le territoire. Le territoire de la vie ne cesse de violer celui de la mort. Mais l'écrivain, lui, s'en est toujours tenu au chemin qui le ramenait du cimetière. N'a-t-il pas, sa vie durant, descendu cet unique chemin? Par hasard, mais aussi par nécessité, une pêche était venue rouler dans ses pieds. Mais jamais il ne fit un pas en direction de la montagne aux pêcheurs. Le chemin demeurait en lisière. Le chemin, au retour de la tombe, contournait la montagne aux pêcheurs.