

## RÊVERIE ET « PSYCHISME HYDRANT » CHEZ YASUNARI KAWABATA DANS *LA DANSEUZE D'IZU (IZU NO ODORIKO, 1926)*

RODICA FRENȚIU\*

**ABSTRACT.** *Reverie and Water Psychism in Yasunari Kawabata's La Danseuse d'Izu (Izu no odoriko, 1926).* The present study approaches Yasunari Kawabata's novel *La Danseuse d'Izu (Izu no odoriko, 1926)* from a new perspective, in terms of an open experience. The writer's particular textual poetics deploys a lyrical neo-sensualism which provides a unique combination of linguistic simplicity and literary ambiguity. Among the many shapes taken by the poetic imagination, the imagination of the matter relies on active substances which the "unconscious of form" can call for in order to provide the unity and the internal hierarchy of the artistic expression. My analysis explores the range of poetic images employed by the Japanese novel, focusing on the iterations of a fundamental matter, the water. Despite its oneiric potential, the theme has a poetic stability able to ground the narrative. Kawabata's writing is prone to spiritual focusing, spontaneity, and reverie, but builds upon a certain type of syntax, which places the images in continuous connection, but also seems to "unbind" the object-related reverie. Water psychism reigns over the language of the narrative analyzed in this paper, with the effect of making the text continuously "fluid", and the phrasing rhythms nuanced enough to convey the mysteries hidden within the words.

**Keywords:** *poetic language, water psychism, fluidity, reverie, aesthetic beauty*

**REZUMAT.** *Reveria și psihismul acvatic la Yasunari Kawabata, Dansatoarea din Izu (Izu no odoriko, 1926).* Studiul de față propune pentru romanul *La Danseuse d'Izu (Izu no odoriko, 1926)*, semnat de Yasunari Kawabata, o nouă lectură, ca o experiență deschisă, încercând să evidențieze particularitățile poeticii textuale a unui neo-senzualist liric ce combină simplitatea lingvistică și ambiguitatea literară într-un mod unic. Dar, sub nenumăratele-i forme, imaginația poetică ascunde și o imaginație a materiei, ce privilegiază o substanță activă revendicată în „inconștientul formei”, care determină unitatea și ierarhia

---

\* **Rodica FRENȚIU** – Professor habil., Babes-Bolyai University. Rodica Frentiu has published numerous studies and books on Japanese poetics and cultural semiotics: *Chiaroscuro, Vagueness and Ambiguity... Avatars of Contemporary Japanese Literature*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2010; *Poetic Language – Creative Act and Cultural Actuality. The Japanese Cultural Model*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2017 etc. Rodica Frențiu has had personal exhibitions of Japanese calligraphy in Romania and Japan. E-mail: rfrentiu@hotmail.com.

expresiei. Argumentația noastră încearcă să probeze, pornind de la materia imaginilor poetice oferite de romanul japonez, tema unei materii fundamentale, cea a apei, a cărei putere onirică se transformă într-o soliditate poetică ce conferă unitate narațiunii. Aplecată înspre concentrarea spirituală, spontaneitate și reverie, scriitura aduce cu sine un anumit tip de sintaxă, o legătură continuă între imagini, ce „desprinde” parcă reveria legată de obiecte. Mai mult, psihismul acvatic pare să fi înstăpânit limbajul în textul narativ supus analizei, conferindu-i o „fluiditate” continuă, ce mlădiează ritmul frazei și scoate la iveală misterele ascunse de cuvânt.

**Cuvinte-cheie:** limbaj poetic, psihism acvatic, fluiditate, reverie, frumusețe estetică

*L'eau ainsi est le regard de la terre, son  
appareil à regarder le temps...*  
Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*

Dans l'histoire littéraire de son pays, Yasunari Kawabata (1899-1973), le premier écrivain japonais à avoir reçu le prix Nobel de littérature, en 1968, s'est vu attribuer, malgré sa réticence envers toute classification, le statut de classique moderne.

Dans le contexte de l'avant-gardisme européen et, par ce refus des fondations linguistiques et narratives de la littérature traditionnelle (voir Lippit, 6-7), à travers sa prose, qui se revendique du courant du *Néosensationnisme* (*Shinkankakuha*), Yasunari Kawabata conteste le réalisme social populaire autochtone et il met ainsi, avec Ryunosuke Akutagawa (1892-1927) et Yokomitsu Riichi (1898-1947), les bases du roman japonais moderne. Issu de la nécessité intérieure d'un renouveau, ce dernier se caractérise du point de vue formel tant par une grammaire et une narration fragmentaires, que par le mélange des genres, le tout censé aboutir à une nouvelle formule d'expression et de représentation.

Lors des « années folles » (cf. Brunet 1982, 90) que vit la société de l'époque, années marquées par la prospérité économique qui suit à la Grande Guerre et par la dégradation des mœurs engendrée par le tremblement de terre de 1923, la vie artistique japonaise devient l'endroit où se confrontent deux tendances : le mouvement prolétaire et le modernisme. Après son début littéraire en 1925, avec *Le journal de la seizième année*, le jeune Kawabata publie en feuilleton en 1926 son premier roman, *La Danseuse d'Izu* (*Izu no odoriko*), dans la revue *Bungei jidai* (*Temps des lettres*), qu'il avait fondée avec Yokomitsu Riichi. Dans celle-ci, le groupe néosensationniste avait fait paraître son manifeste d'adhésion aux mouvements d'avant-garde et d'expressionnisme

littéraires. Le roman sera réédité l'année suivante aux éditions Kinseidô de Tokyo sous la forme d'un recueil homonyme de récits. Son succès consacra Kawabata comme représentant de marque de sa génération.

La genèse du roman *La Danseuse d'Izu* renvoie à des mémoires de voyage, *Souvenirs de Yugashima (Yugashima no omoide)*, écrits en 1922, quelques années après la première visite, en 1918, d'une petite ville d'eaux thermales de la presqu'île d'Izu peu fréquentée à l'époque. Comme l'écrivain l'avouera lui-même plus tard, dans *Le jeune garçon*, texte publié en 1948 et qui reprend une partie des *Souvenirs de Yugashima*, la motivation du voyage est à trouver dans ces mémoires, au bonheur de se voir, pour la première fois, délivré de sa condition d'orphelin :

Moi qui ai vingt ans, je me suis souvent répété cette réflexion sévère : mon caractère est déformé par ma nature d'orphelin ; ne pouvant plus supporter cette mélancolie étouffante, je suis parti en voyage à Izu. (Kawabata, *Souvenirs de Yugashima*, apud Brunet 1982, 23)

Le motif est repris tel quel dans *La Danseuse d'Izu*, vers la fin, en tant qu'impression et suggestion, le plaisir de la suggestion stimulant, à son tour, l'imagination, la rêverie :

À dix-neuf ans, je n'avais cessé de m'accabler de sévères reproches, en me répétant que mon caractère était déformé par ma condition d'orphelin : si j'avais entrepris ce voyage à Izu, c'était bien parce que je n'en pouvais plus de supporter l'oppressante mélancolie. (Kawabata 1997, 80)

Toujours dans ces mémoires, l'auteur explique les raisons pour lesquelles il entreprend d'écrire le roman *La Danseuse d'Izu*. Parti à la recherche de la « pureté du monde sauvage », le jeune voyageur découvre la vie « pure et simple », qui lui donne l'occasion d'être vu par les autres – ne seraient-ils qu'une troupe de forains, de comédiens ambulants, dont l'accès est interdit à l'époque dans certaines localités – comme une personne « gentille ». C'est grâce à cet état d'enchantement qu'il écrira plus tard le roman :

Mais le mot 'il est gentil' que la danseuse a prononcé et auquel Chiyoko a acquiescé est tombé avec fraîcheur dans mon cœur, comme une goutte d'eau. 'Suis-je gentil' ? pensai-je. 'Oui, je suis gentil', me suis-je répondu : le mot 'gentil' dans le sens ordinaire m'était une lumière. En réfléchissant, je ne peux penser autrement que cela : j'avais été gentil, de Yugano à Shimoda, en les accompagnant. J'étais heureux d'avoir pu l'être. À la fenêtre de l'hôtel de Shimoda, puis dans le bateau, j'ai versé des larmes agréables, heureux d'avoir été considéré comme gentil par

la danseuse, et j'éprouvais un léger sentiment pour celle qui l'avait dit...  
[...] J'ai écrit *La danseuse d'Izu* par reconnaissance pour cette affection à mon égard. (Kawabata, *Souvenirs de Yugashima*, apud Brunet 1982, 24)

Isolé qu'il est dans sa recherche de la nature anhistorique et esthétisée (cf. Lippit, 69), l'écrivain japonais réussit à transformer la mélancolie du jeune homme des mémoires de voyage en un modèle de « lyrisme » et de « sentimentalisme » (v. Lippit, 134), dont il parlera dans un langage poétique original. Le fragment ci-dessus, par exemple, sera repris dans *La Danseuse d'Izu* dans une formulation artialisée esthétisée, où le moi narrateur ne s'envisage pas seulement en tant que sujet, mais aussi en tant qu'objet :

Que l'on pût me trouver 'bon' dans le sens le plus banal du terme, c'était quelque chose qui me touchait plus que je ne saurais le dire. La luminosité des montagnes annonçait que la mer de Shimoda était proche. (Kawabata 1997, 80)

L'adolescent resté seul au monde à 16 ans, après avoir perdu ses parents, ses grands-parents et sa sœur (voir Bunkichi 1997, 6), accablé vraisemblablement par la « maladie morale » de l'enfance et, ne supportant ni l'autocompassion, ni le dégoût de soi, part pour Izu, une presque île montagneuse qui, faute d'infrastructure de transport ferroviaire, n'est pas encore transformée en destination touristique. Dans les années qui suivent, l'écrivain japonais y reviendra souvent pour le climat doux et la végétation luxuriante, la presque île devenant pour lui une véritable topographie culturelle. Pourtant, ce premier voyage semble avoir été inoubliable, car il s'avère initiatique pour le jeune homme en train de vivre les premiers émois de l'amour.

Considéré comme l'un des textes les plus lyriques de Kawabata (cf. Ueda 1990, 185), le roman *La Danseuse d'Izu* décrit la rencontre fortuite du lycéen – le moi narrateur – pendant ses tribulations solitaires dans les stations thermales de la presque île d'Izu, avec une troupe de comédiens ambulants, dont une jeune fille de treize ans. Séduit par sa beauté innocente, le jeune homme décide d'accompagner le groupe pour une partie du trajet. Comme l'écrivain l'avouera plus tard, la rencontre avait été en réalité moins agréable pour lui, parce que le frère aîné de la danseuse ainsi que sa femme souffraient de tumeurs malignes à la suite, semble-t-il, de maladies vénériennes, que le jeune malade changeait ses bandages au bain public, devant le lycéen, que la mère de la danseuse semblait n'avoir jamais pris de bain et que la danseuse avait un nez disproportionnellement petit (voir Ueda 1990, 185). Cependant, quoique Kawabata ait été à cette époque engagé de manière manifeste dans l'expérience des « sensations nouvelles » exprimée par une écriture plus

avant-gardiste, *La Danseuse d'Izu* garde la structure d'un roman traditionnel, sans substance épique consistante et reproduisant fidèlement des mémoires remontant à presque une décennie, écrits par un adolescent de 19 ans, qui idéalise ses personnages et laisse de côté les détails concernant leurs imperfections afin de créer un monde fictionnel parallèle à celui réel. Les thèmes qui s'y entremêlent sont l'immense tristesse du moi narrateur, déclenchée par le « sentiment d'être orphelin » que sa volonté s'était obstinée à cacher pendant des années, ainsi que l'émotion créée par l'impression d'être amoureux. Le texte narratif explore sur une tonalité mélancolique l'univers de l'âme humaine, le monde de ressentis ambigus : les protagonistes sont des êtres solitaires, intéressés davantage par les humeurs, les émotions et les sentiments que par l'action ou les faits. L'approche de Kawabata est lyrique et impressionniste. Plus encore, le désarroi profond confère au narrateur, dans sa tentative de trouver la meilleure façon d'exprimer ses différents états intérieurs, une formidable capacité de sentir ceux des autres :

Je me rendis compte alors qu'ils se formaient encore une vision plutôt optimiste et plaisante de leur existence voyageuse, que l'arôme du terroir les émouvait toujours, et qu'ils étaient loin de se trouver aussi malheureux que je l'avais d'abord imaginé. (Kawabata 1997, 75)

Écrit à la première personne, donc adoptant le point de vue de l'adolescent-lycéen, le roman rend crédible un monde mis sous le signe de la beauté éternelle – qui avait déjà commencé à fasciner le jeune écrivain – tandis que le lyrisme de la rêverie se fond dans des gestes menus et que les sentiments sont tenus secrets. À la différence des *Souvenirs de Yugashima*, *La Danseuse d'Izu* a pour héros un personnage bien plus discret, ce qui laisse le rôle principal à la danseuse ; c'est, d'ailleurs, le premier pas en arrière du moi narratif, avant qu'il ne disparaisse complètement dans les romans à venir de Yasunari Kawabata.

Dans *La Danseuse d'Izu*, le scénario s'ouvre sur le col du mont Amagi, le tunnel – image qu'on retrouvera plus tard dans le roman *Le Pays de neige* (1937, 1948) –, marquant ici le passage d'un espace de la solitude personnelle, privée, à celui du *monde flottant*, celui des actions et des émotions humaines :

Le sentier décrivait tant de lacets que je pensais atteindre bientôt le col du mont Amagi. Je voyais approcher l'averse qui blanchissait le bois épais de cèdres et me pourchassait depuis le pied de la montagne avec une vitesse terrifiante. (Kawabata 1997, 59)

La phrase qui ouvre le roman juxtapose deux propositions dont les sujets, « le sentier » et « l'averse », sont séparés par une subordonnée temporelle où le sujet, « je », devient le liant entre la coordonnée spatiale – le sentier qui prépare

l'émotion face à l'inconnu – et la coordonnée temporelle – l'averse d'automne, suggestion symbolique immédiate non seulement de l'intervention céleste sur le télurique, mais aussi de la fertilité de l'esprit (voir Chevalier, Gheerbrant 1991, 765-766). L'expression lyrique impressionniste presque instantanée qu'engendre le lexème *amaashi* (*l'averse*), amplifiée par le syntagme *ôtsubu no ame* (*grosses gouttes de pluie*) de la phrase suivante, situe tout de suite la trame de la narration sous le signe de la pluie, manifestation première et gratifiante de l'eau à la fois comme matière universelle primordiale et comme moyen de purification. En mettant l'accent sur la connexion entre l'homme et la nature, le trope visuel japonais traditionnel *kibutsu-chinshi* (v. Ikegami 1996, 97), qui se traduirait littéralement par « l'expression des pensées ou des sentiments à travers des objets physiques » et que l'on reconnaît tout de suite dans la poétique du texte, transfère la tristesse écrasante de l'adolescent orphelin dans l'image des grosses gouttes de pluie.

Sous l'averse, le moi narrateur se présente au lecteur en précisant son jeune âge, ses habits traditionnels et son statut social de lycéen, autant de détails qui accentuent une réalité banale, dont le jeune solitaire veut, ne serait-ce que temporairement, s'éloigner. Purifié par l'eau et aidé par ce voyage initiatique, il veut entrer dans une autre vie, qui soit « pure et simple ». Comme, pour l'imagination matérielle, « tout liquide est une eau » (Bachelard 1942, 158), grâce à une stratégie discursive qui contrôle très attentivement les détails, de sorte que, selon le modèle de la technique du *haïku*, le mélange d'analyse et de lyrisme soit difficile à séparer, pour le narrateur, l'eau ne semble pas un simple amusement ou un décor, mais devient, en même temps que le protagoniste, la « substance » de la narration, la « matière » des images poétiques de l'écriture. D'ailleurs, la pluie oblige le voyageur solitaire à chercher abri dans une maison de thé, où il retrouve la troupe de comédiens ambulants qu'il avait déjà croisée par deux fois lors de ses pérégrinations dans la région. Comme l'avait espéré le jeune lycéen, parmi eux, il y a la danseuse, qui fait discrètement son apparition dans la scène narrative à travers les descriptions des gestes attentifs avec lesquels elle l'accueille. Elle lui offre tout d'abord son propre coussin, puis le cendrier :

La danseuse semblait âgée d'environ seize ans ; elle était coiffée selon un style traditionnel que je voyais pour la première fois, mais qui s'harmonisait avec son visage aux traits fermes tout en le faisant paraître très menu. Elle évoquait assez bien l'une de ces héroïnes qui peuplent les romans populaires. (Kawabata 1997, 60)

Cependant, le personnage de la danseuse se transforme imperceptiblement : présence discrète au début, elle devient une permanence dans le texte, soit en tant qu'être en chair et en os, dont le narrateur décrit les gestes et reprend les paroles, soit en tant qu'objet principal de ses pensées.

Ainsi, à la fin, elle sera le centre d'intérêt même du texte. Le narrateur n'apprendra le nom de la fille, Kaoru, signifiant « odeur, senteur, parfum », et son âge réel que plus tard, après que le portrait physique initial aura été complété par des détails concernant son portrait intérieur :

La danseuse, rougissante, nous monta du thé du rez-de-chaussée, mais sa main tremblait si fort que la tasse faillit tomber. Elle la posa sur les nattes pour éviter de la renverser, sans empêcher un peu de liquide de déborder. Je restai décontenancé par cette excessive timidité. (Kawabata 1997, 65)

La maison de thé où les deux se revoient devient, pour le narrateur, un premier refuge situé au bord de la tristesse et de l'amour. Pour qu'il se chauffe et fasse sécher ses habits, le lycéen mouillé et transi par l'averse est conduit par la tenancière dans une pièce où il y a un foyer. Là gît un vieillard malade, le mari de l'hôtesse, complètement paralysé, son corps « gonflé comme un noyé », tandis que « ses yeux paraissaient décomposés jusqu'aux pupilles » (Kawabata 1997, 60). Bien que le vieux se trouve au seuil de la mort ou, peut-être, pour cette raison même, grâce à l'« humidité chaude » (Bachelard 1942, 136) créée par les « buées » qui se dégagent des vêtements, l'imagination du jeune homme se déchaîne :

Loin de la danseuse et de ses compagnons, mon imagination prenait son essor, comme si leur absence l'avait libérée. (Kawabata 1997, 61)

L'« humidité chaude », principe fondamental pour la rêverie lorsque le feu la déclenche naturellement et que l'eau la rend progressivement mélancolique, fait que l'imagination poétique puisse être décantée à partir de ce moment de la lecture en : *imagination formelle*, visible au niveau syntagmatique et déterminée par la manifestation du sentiment d'amour, et *imagination matérielle*, celle de l'eau, l'un des quatre éléments fondamentaux (v. Bachelard 1942, 1-4). Le psychisme de Kawabata semble, d'ailleurs, porter le signe profond de l'eau en tant qu'expérience objective aussi bien qu'en tant qu'élément de l'introspection.

Le bain thermal, *onsen*, la principale caractéristique de la presqu'île d'Izu, parcourue par le protagoniste à pied en quatre jours, occasion pour lui de traverser les différents endroits où il y a des sources chaudes, n'est qu'une autre expérience par l'intercession de l'eau, vue comme moyen de purification. Mais, dans cette stratégie narrative qui consiste à consigner les nombreuses baignades du personnage dans l'eau chaude, l'*oyu* peut être interprété aussi comme une surface qui montre l'image renversée du ciel. Dans sa qualité d'espace naturel de réflexion, l'eau, à l'encontre du miroir, objet géométrique et civilisateur, permet au visiteur de s'y refléter tout naturellement, de s'offrir

et d'offrir aux autres une image vraie. L'image de la danseuse nue, se montrant dans toute sa pureté au jeune lycéen, ne surprend donc guère :

À la vue de ce corps pâle, de ces jambes sveltes comme de jeunes paulownias, je sentis de l'eau fraîche couler dans mon cœur et, poussant un profond soupir, soulagé, je souris paisiblement. Elle n'était encore qu'une enfant. Enfant au point que, tout à la joie de nous apercevoir, elle sortit nue dans le soleil et se haussa sur la pointe des pieds. Mon sourire s'attarda longtemps sur mes lèvres, une joie claire m'emplissait ; je sentais ma tête comme débarrassée de toute sa poussière. C'était sa chevelure trop épaisse qui la faisait paraître âgée de seize ou dix-sept ans, outre qu'elle s'habillait de façon à passer pour une jeune fille. J'avais commis une erreur de jugement stupide. (Kawabata 1997, 68)

Dans la culture japonaise, le soi se caractérise par deux « strates » : un soi « privé » et un soi « public » (voir Ikegami 2005, 146-147), un peu comme un corps nu et un corps habillé, un « intérieur » et un « extérieur » qui, plutôt que deux entités différentes, semblent n'être que les deux faces d'une même monnaie. Aussi, la fonction sexuelle de l'eau dans l'*oyu* est-elle d'évoquer la nudité naturelle, innocente, puisque l'eau fait l'objet d'une des plus hautes valorisations de la pensée, « la valorisation de la pureté » (Bachelard 1942, 20). Lorsque l'eau de l'*oyu* s'empare du ciel, la réalité devient incertaine, le reflet pousse à la réflexion, ce qui, en conséquence, ramène au premier plan les sentiments, le rêve de conquête de l'irrationnel dans lequel, dépourvu de vanité et de bravade, le lycéen plonge. Grâce à l'eau environnante, la danseuse timide et innocente semble devenir, pour l'adolescent, une image qui précède l'être de chair ou alors plutôt un désir contemplé avant d'être une image, car l'être qui sort de l'eau est, avant tout, « un reflet qui peu à peu se matérialise » (cf. Bachelard 1942, 49).

Mais contempler, c'est aussi vouloir, respectivement « participer à la volonté du beau » (Bachelard 1942, 44). Par la confiance dont il investit la vie « pure et simple », le personnage découvre dans la « pureté de la vie sauvage » des lieux son désir de beauté pure et, en fin de compte, intangible. Tant que sa quête se poursuit, il n'est pas question d'un vain désir d'un idéal lointain. Le jeune homme transforme le corps nu de la fille d'un objet du désir en un objet idéalisé du point de vue esthétique (cf. Lippit, 147), mettant ainsi en évidence sa propre jeunesse. À travers son imagination, le lycéen métamorphose la danseuse, être réel, en une poupée pure et transparente, séduisante dans son innocence et dans le cœur d'enfant de laquelle il reconnaît son propre cœur enfantin. Ne pouvant et renonçant à la toucher, le narrateur transforme l'objet de son désir en un personnage de féerie. Ainsi, la fille, avec « sa chevelure noire, d'une exceptionnelle beauté » (Kawabata 1997, 73), aux paroles « empreintes de sincérité et de franchise », dont la voix « laissait transparaître ce qu'elle

ressentait spontanément, d'une manière simple et juvénile » (Kawabata 1997, 80) devient-elle, pour l'adolescent errant, l'idéal de la féminité :

[...] ses grands yeux noirs jolis et brillants ; c'était ce qu'elle avait de mieux. Le galbe de ses longues paupières bien modelées me parut d'une indicible beauté. Je trouvais à son sourire la grâce d'une fleur qui s'épanouit. Une fleur, oui vraiment, voilà ce qu'elle évoquait. (Kawabata 1997, 74)

« La beauté pure » [清らかに美しい] (Kawabata 1969, 17/12) conçue par l'imagination du jeune écrivain, reconnaissable par la suite en tant que thème privilégié ou sous-jacent dans tous les romans de maturité, est en même temps une beauté fragile et passagère :

Kawabata liked to place a young woman in the center of his novel not only because she symbolized his ideal, but because she was capable of living intensely in her selfless efforts to fulfil that ideal. (Ueda 1990, 182)

L'écrivain japonais reconnaîtra ouvertement cette quête de la « beauté pure », présente dans son écriture romanesque, lors de diverses conférences, comme le discours d'acceptation du prix Nobel en 1968, intitulé *Le Japon, le beau et moi-même* (*Utsukushii Nihon to watashi*) ou *The Existence and Discovery of Beauty*, conférence donnée à l'Université d'Hawaï en 1969. Le discours de Stockholm oriente l'attention de l'auditoire vers l'ineffable mystère (*yûgenbi*) extrême-oriental, cet exotisme qui cache aussi bien l'esthétique et l'idéologie d'une conscience moderne (voir Pollack 1992, 94-96), comme pour justifier le choix du jury qui lui a octroyé le prix pour la « nipponicité » de son oeuvre. Le discours prononcé à l'Université d'Hawaï commence de manière déconcertante par l'image des verres qui brillent dans la lumière matinale à Kahala Hilton Hotel. Cet éclat de diamant rappelle à l'écrivain l'évanescence de la beauté. Tout en sachant que les verres sont transparents et cassants, continue-t-il, l'éclat que leur confère la lumière du soleil en fait pour un instant des étoiles qui, lointaines et intangibles, évoquent son propre désir d'infini, d'éternité, de pureté, capable de transfigurer la matière trouble du quotidien. D'ailleurs, cette « nostalgie » (voir Kawabata 1997, 76) s'annonce déjà dans le roman que nous analysons.

Pendant qu'il est immergé dans l'eau chaude comme dans une sorte de confessionnal naturel à même de susciter la sincérité, tout au bonheur offert par la chaleur pénétrante de l'eau, par l'odeur de la nature environnante, les idées et les images se mettent à bouillonner dans la tête du jeune narrateur, perdu qu'il est dans les rêveries du premier amour et de la beauté mystérieuse. Espace solitaire, investi d'une valeur intime, mais aussi espace public consacré à la baignade dans *le monde flottant*, espace à fonction « indéterminée », un « entre deux mondes », l'*oyu* permet au protagoniste de passer facilement du

niveau privé et personnel à celui de la diversité publique. Perçu comme une extension dans l'espace de la vie, l'*oyu*, initialement anodin, devient un endroit privilégié, où se manifeste l'intimité avec l'autre, équivalent de ce que le café représente pour les Européens :

La cérémonie intimiste, pendant laquelle ils goûtent le bonheur d'être ensemble, se célèbre non pas sous la forme d'une fête joyeuse, ni même autour d'une table somptueusement garnie, mais tout simplement dans une baignoire. (Mizubayashi 2018, 27)

Bien sûr, dans le cas du bain public *oyu*, la valorisation est sociale, les valeurs étant des marques connues et reconnues par tous les membres du groupe. Dans le roman qui nous occupe, s'y ajoute la valorisation des rêveries du narrateur replié dans l'émotion du premier amour. Dans la solitude d'une station thermale, le rêveur isolé garde les valeurs oniriques concernant le langage, car « les mots qu'il applique aux choses poétisent les choses » (Bachelard 1942, 182), il les met en lumière spirituellement dans un sens qui ne peut échapper à la tradition du *haïku* :

Une volée d'oiseaux vint s'abattre près du banc, et telle était la quiétude sur cette montagne, qu'on entendait crisser les feuilles mortes sur lesquelles ils se posaient. (Kawabata 1997, 77)

Pour l'écrivain japonais, la rêverie est la matière de la beauté. Et, comme l'eau se confond aussi à un modèle de calme et de silence (cf. Bachelard 1942, 194), de par sa manière d'être comme un grand silence matérialisé, Kawabata investit le silence afin de pouvoir entrevoir la beauté de ce monde. Par la suite, la narrativité de ses textes consiste en images évocatrices (voir Riggs 1999, 368), symboliques le plus souvent, chargées d'énergie mentale et émotionnelle, des images picturales projetées sur l'écran de la conscience du narrateur par l'imagination matérielle de l'eau, révélant un animisme qui semble leur donner la primauté sur les idées :

Était-ce parce qu'il faisait trop beau ? La mer d'automne, si proche du soleil et couverte d'un brouillard léger, me parut printanière. (Kawabata 1997, 76)

La chimie poétique aide à l'approche des images et fixe pour chacune d'entre elles sa part de rêverie intérieure, sa matière intime, l'eau apparaissant dans *La Danseuse d'Izu* comme un élément plutôt féminin. En outre, dans l'intimité avec l'eau que vit l'adolescent, celle-ci amène avec elle un certain type de syntaxe, un lien continu entre les images, un lien d'un doux glissement qui semble « désancrer la rêverie attachée aux objets » (Bachelard 1942, 17) :

Je m'accoudai à ma fenêtre pour contempler longuement la ville sombre dans la nuit. Je crus entendre un bruit léger et continu de tambour dans le lointain. Alors, sans raison, je me mis à pleurer. (Kawabata 1997, 82)

Sous ses innombrables formes, l'imagination poétique cache une substance privilégiée, active, qui détermine l'unité et la hiérarchie de l'expression (cf. Bachelard 1942, 49), l'eau jouant ici un rôle actif dans la connaissance du monde. L'imagination poétique donne naissance à des images qui chantent, enchantent et envoûtent la réalité et l'eau, en tant que matière primordiale, engendre une correspondance peu commune, intérieure, intime, substantielle, entre l'univers et l'homme. Infinité des possibles, l'eau, associée à la fois à la fontaine de l'éternelle jouvence et aux funérailles, non seulement crée un monde, mais offre ensuite les instruments nécessaires pour parvenir à le connaître. Dans *La Danseuse d'Izu*, le « psychisme hydrant » semble avoir composé la partition d'un air dans lequel, par moments, on entend des récitatifs, telles les pensées du protagoniste ou les battements de tambour (*taiko*) de la danseuse, pour que le récit puisse progresser de façon dynamique vers une complexité émotionnelle. Les battements de tambour, cet « animateur » de toute fête, représentent le son qui casse l'harmonie sensuelle de plusieurs voix imbriquées, comme une sorte de point culminant dans la voie d'une *catharsis* ou comme une sorte de pause temporelle, qui interrompt parfois la continuité de la rêverie mélancolique des deux protagonistes : dans la musique du *monde flottant* dans laquelle les deux s'immergent, les battements de tambour sont les alliés des paroles entraînés dans la progression changeante des passions : « au rythme du tambour, mon cœur se mit à battre joyeusement » (Kawabata 1997, 74). Par l'intermédiaire des battements de *taiko*, le temps tombe goutte à goutte des horloges naturelles et le monde, animé par le temps, se métamorphose en une mélancolie chargée de larmes.

Chez Kawabata, l'activité poétique réunit des impressions visuelles et auditives, mais ce sont les dernières qui marquent le texte. D'ailleurs, l'écrivain japonais avoue régulièrement son intérêt pour la résonance des mots et le rythme de la phrase (voir Sakai 2001, 47-49), qui pourraient ouvrir la voie vers l'idéal d'une « écriture vivante ». Adversaire déclaré de la technique romanesque, chercheur passionné du secret d'une écriture qui « respire » la vie, en valorisant la résonance rythmique d'un texte littéraire « dépourvu de signification » et le niveau sonore dans le phrasé déterminé par les battements du tambour, Kawabata essaie de reproduire la triste et douce expérience de l'adolescence, source intarissable d'émotion et de nostalgie. Conscient pourtant que les formes et les mots ne suffisent pas pour accomplir une telle vision poétique, il fait appel à un liant, l'élément hydrique devenant un thème matériel dont « la puissance » onirique se transforme « en une solidité poétique qui donne une unité » (Bachelard 1942, 182) au texte : « Je me trouvais

dans un état d'esprit si limpide, si beau ... [...] Pour moi tout se fondait harmonieusement » (Kawabata 1997, 85).

L'eau pousse à la rêverie, car le lyrisme est la forme la plus adéquate pour la matière fondamentale de l'eau (voir Bachelard 1942, 13-14). D'une poésie des eaux, Kawabata passe à une métopoétique de l'eau. Celle-ci devient un principe fondateur d'images : ce n'est pas qu'une eau qui reflète ou renvoie aux saisons ; elle acquiert les caractéristiques d'une substance vive comme organe du monde et comme élément de la végétation. La matière se revendique de « l'inconscient de la forme » (Bachelard 1942, 70) et la rêverie rêve la matière : l'eau, délivrée du réalisme statique, offre « une autre vision sur le monde ou, peut-être, la vision d'un autre monde » (idem). Comme sur une eau profonde, le jeune lycéen se penche sur la surface du temps envolé sur le passé de son âme aussi, tandis que sa rêverie aquatique lui rappelle la tristesse d'être orphelin. Mais, une fois investie d'une fonction narrative, l'eau a aussi des voix indirectes : chez Kawabata, l'humain est accentué par la présence de la mort, la vie étant décrite comme une contemplation de la mort. Or, si seule la mort conditionne l'existence du beau, le temps qui passe engendre à son tour la tristesse provoquée par la fragilité de la beauté et de l'amour. Fortement impressionné par la grâce innocente de la danseuse pendant leur bref voyage ensemble, le narrateur est pourtant conscient de la séparation imminente. Les larmes qu'il laisse couler à flots sont le signe de la sincérité du sentiment de tristesse dû à la séparation, bien que la fin de l'histoire, qui laisse ouverte la possibilité d'une nouvelle rencontre, puisse être lue comme un nouveau début :

J'eus l'impression d'être séparé de la danseuse depuis longtemps. [...] L'esprit vide, j'avais perdu la notion du temps. Mes larmes se mirent à couler, tellement abondantes... (Kawabata 1997, 85)

La rêverie des derniers jours touche à sa fin et le texte essaie d'en rendre compte : sous un vent froid d'automne, le protagoniste et la danseuse tâchent de se dire adieu. Le jeune homme monte dans la vedette qui l'emmène au bateau avec lequel il rentrera à Tokyo, tandis que Kaoru reste silencieuse durant toute la scène, regardant fixement vers l'endroit où le chenal s'ouvre à la mer. Le tangage de la vedette sur l'eau éveille cependant d'autres rêveries chez l'adolescent, bouleversant toutes les pensées qui flottent dans son âme. Alors, la stratégie narrative fait appel au passage de l'adjectif au nom, des qualités à la substance. Bien sûr, la poétique d'un néosensationniste ne pouvait utiliser qu'un vocabulaire simple, à la prononciation facile et à la syntaxe commune, combinant la simplicité linguistique et l'ambiguïté littéraire d'une manière unique :

La vedette tanguait très fort. La danseuse, les lèvres farouchement serrées, l'air résolu, fixait les yeux ailleurs. Je me retournai pour saisir l'échelle de corde. La jeune fille voulut me dire au revoir, mais elle n'y parvint pas, et se contenta d'incliner la tête une dernière fois. (Kawabata 1997, 84)

Dans l'original, les propositions citées composent une seule phrase dont le sujet marqué *watashi* (*ga*) est une sorte de sujet-chapeau de l'énoncé. Dans l'ambiguïté sémantique ainsi créée, augmentée par l'absence de tout indice concernant le nombre, le genre ou la personne du nom ou du verbe japonais, le lecteur peut se demander : qui « incline » la tête ? La danseuse ou le narrateur ? D'ailleurs, Kawabata tient à attirer l'attention de ceux qui lui avaient signalé le doute : l'emploi de la particule focalisante *ga* et non de la particule thématique *wa* suggère que, à partir de « la jeune fille voulut me dire au revoir », c'est « la jeune fille » qui est devenu le sujet. Si l'écrivain n'y revient pas non plus dans les rééditions, c'est que cette ambiguïté intentionnelle du texte donne instantanément au lecteur la chance de participer activement à la création du sens :

À ce propos, je m'interroge parfois, me disant que, pour les œuvres chanceuses comme *La Danseuse d'Izu*, il arrive que le lecteur veuille bien imaginer par lui-même la nature et les paysages d'Izu que l'auteur a pour sa part éludés. [...] Mais peut-être l'auteur doit-il éviter de se pencher sur le mystère de cette chance. (Kawabata, *Issô ikka – Izu no odoriko no sakusha*, apud Sakai 2001, 51)

Tout comme l'eau coule sans répit et change à tout instant, suggérant l'écoulement de la vie, l'être humain va au-devant de sa mort avec chaque seconde qui passe. Plongé dans une solitude méditative et remémorative, le moi narrateur de la *Danseuse d'Izu* confirme par ses larmes qu'approcher l'idéal de la beauté pure est une entreprise risquée, qui mène à l'isolement et approche de la mort. Or, dans cet état de grande tristesse, le seul salut pour le jeune solitaire semble être l'art, qui l'oblige à reconnaître la beauté pure, même dans la fulgurance d'une seconde. Les larmes paraissent avoir alors affaire à quelque chose comme une dissociation musicale, où le personnage-voix s'est extrait de la douleur pour entrer dans un état de calme, où la mer, en tant que « corps des larmes », devient la métaphore de l'eau comme « conteneur » des larmes, valorisant la souffrance, mais écartant le désespoir :

Une odeur de poisson frais, de marée, montait vers le bateau et devenait plus intense. Il faisait complètement noir. Je me réchauffais à la tiédeur du corps de mon compagnon et je laissai couler mes pleurs. (Kawabata 1997, 86)

Dans *La Danseuse d'Izu*, Kawabata écrit le poème de l'eau, en usant d'une gamme variée de motifs. Il ne s'agit plus d'impressions vagues et générales issues

de sa contemplation, mais de sa participation matérielle à la genèse du texte, parce que le rêveur ne rêve plus des images, mais loin de la matière. Les lourdes larmes que verse le protagoniste à la fin de cette confession, dans le balancement des vagues de la mer, donnent au monde un sens humain. La matière de l'eau fait que « Le romantisme s'allie ici à un étrange matérialisme. Mais, inversement, le matérialisme imaginé par l'imagination matérielle prend ici une sensibilité si aiguë, si douloureuse, qu'il peut comprendre toutes les douleurs du poète idéaliste » (Bachelard 1942, 90) et toute la tristesse du narrateur idéaliste : les gouttes de pluie du début du roman sont désormais des larmes.

En japonais, un sentiment de tristesse s'exprime à la première personne comme « je suis triste » ([*watashi ga*] *kanashii desu*), mais cette formulation n'est plus du tout naturelle à la deuxième et à la troisième personne, qui requièrent plutôt « [tu sembles triste/ il semble triste] / » ([*anata/ kare ga*] *kanashisô desu*). En termes pragmatiques, dans la mentalité nipponne, la tristesse est liée à un « territoire » qui n'appartient qu'à la seule personne, donc les sentiments d'un individu ne sauraient être exprimés par autrui qu'au prix de la transgression du territoire de l'autre (cf. Ikegami 2005, 135). En conséquence, au lieu de parler directement des sentiments d'autrui, le japonais ne permet que de décrire, telle qu'on le voit, le contexte lié aux sentiments d'une deuxième ou troisième personne.

Dans la même perspective de la sémantique cognitive, la langue et la culture japonaises, semblent avoir pour caractéristique dominante le « continuum ». La sémantique cognitive a démontré pertinemment que l'un des contrastes de base de l'être humain, qui donne du sens au monde environnant à travers la parole (voir Nomura 1996, 44), est le contraste entre l'« individu » (« dire un mensonge ») et le « continuum » (« dire beaucoup de mensonges »). L'« individu » se caractérise par des limites, des frontières très bien précisées qui le séparent d'une autre entité, pendant que le « continuum », dépourvu de limites séparatrices, serait très proche du prototype « liquide », tel qu'exprimé, par exemple, par les verbes « couler », « s'écouler », « renverser », « verser », « avaler », etc. Le langage a, par conséquent, une « liquidité » (Bachelard 1942, 22) particulière, qui déclenche des états psychiques spéciaux, appelant prioritairement le « continuum » à travers les images associées à la matière de l'eau. Et la langue japonaise relève cette « liquidité » du langage par des expressions métaphoriques, telles *kanashimi ni ki ga shizumu* (« plonger dans la tristesse » ; litt. « dans la tristesse/ l'âme/ s'immerger ») ou *kanashikute fusagikomu* (« être accablé de tristesse » ; litt. « de tristesse/ être plein de, se fermer [face aux autres] et devenir déprimé »), comme le confirme aussi un sondage de sémantique cognitive qui montre que, dans le mental collectif japonais, l'état de tristesse apparaît sous la forme de lignes orientées vers le bas, similaires à la pluie ou aux gouttes d'eau :

The line drawings and metaphorical expressions seem to be influenced by up-down image schema and conceptual metaphor SAD IS DOWN. (Tsuji 1996, 29-30)

La fonction de la littérature et de l'art est pour Kawabata un tandem permanent de la confiance et du doute (voir Ueda 1990, 215-216). Son ambivalence le pousse à s'interroger si la beauté et la bonté de l'homme ne sont que des purs sentimentalismes. Ainsi, il y a des moments où il doute que la fin du roman *La Danseuse d'Izu*, symbolisant l'effet purificateur de l'éthique et l'effet cathartique de la littérature et de l'art, soit approprié, car il le considère trop... mièvre, du fait que le moi narrateur avoue, lors de sa séparation de Kaoru, non seulement son état de tristesse, mais aussi une joie pleine de promesses, due à l'espoir de revoir la danseuse à Ōshima, son endroit natal, qu'il visiterait :

Ma tête se vidait comme une eau claire qui s'écoule sans laisser de trace et j'en éprouvais une douceur paisible. (Kawabata 1997, 86)

Pourtant, pour vraiment comprendre l'appréhension de l'écrivain que la fin du roman soit trop mièvre, il faut lire la phrase originale, car certaines nuances liées à la poétique textuelle ont été inévitablement perdues en traduction :

Atama ga sunda mizu ni natte shimatte ite, sore ga boroboro kobore, sono ato ni wa nanimo nokoranai yōna amai kokoroyosa datta.  
(頭が済んだ水になってしまっていて、それがぼろぼろ零（こぼ）れ、その後には何も残らないような甘い快さだった。) (Kawabata 2003, 45)

Tout comme on peut reconnaître une continuité entre l'eau qui coule et la parole, le mobilisme héraclitéen rappelant que, dans sa profondeur, « l'être humain a le destin de l'eau qui coule » (Bachelard 1942, 8), le narrateur de *La Danseuse d'Izu* choisit de se décrire pour la dernière fois devant son lecteur par une phrase qui... coule en trois propositions assertives juxtaposées. La première rend compte de l'état du protagoniste en ce moment, interprété intellectuellement en quelque sorte, le sujet étant « la tête » : « la tête était devenue une eau claire » (s.n.) (*atama ga sunda mizu ni natte shimatte ite*). Mais *sunda* (« clair, propre »), déterminant attributif dérivé du verbe *sumu* (« nettoyer, clarifier »), subordonné au terme régent « la tête », active la paire antonymique *nigotta* (« trouble »), déterminant attributif dérivé du verbe *nigoru* (« salir »), parce que *sunda* et *nigotta* expriment, en japonais, certains changements dans un « fluide » (voir Nomura 1996, 46). Ainsi, *sumu* est l'expression d'un changement d'état lors duquel un fluide trouble devient clair après le dépôt des impuretés. On remarque facilement que, de la même façon ou presque, dans la phrase

initiale du roman et également dans celle qui clôt le texte, l'« eau » se voit attribuer la fonction d'image dominante, la « fluidité » étant perçue plutôt comme une substance « continue » que comme une entité « discrète ». La deuxième proposition a pour sujet le pronom démonstratif anaphorique « celle-ci », renvoi immédiat à « l'eau claire » de la proposition précédente : « celle-ci se verse/ coule (*kobore*) à flots, sans interruption (*boroboro*) », suggérant fortement que les sens commencent à dominer l'intellect. *Boroboro* est un mot mimétique, intraduisible, associé souvent en japonais au verbe *koboreru* (« se verser, couler »), dont la signification serait, selon le *Trésor de la langue japonaise* : « petits fragments ou petites choses rondes qui se versent en grande quantité » (Shinmura 1991, 2379). Encore une fois, le narrateur semble redécouvrir les onomatopées, auxquelles il assigne la fonction de projeter une image à percevoir avec tous les sens : « l'eau claire », métaphore des larmes limpides – témoins de la sincérité des sentiments et de la pureté des pensées et non pas d'un mélodrame – coule sans retenue sur les joues du protagoniste tout à la mélancolie de la séparation. La troisième proposition, dont la traduction littérale serait « c'était un doux plaisir, comme si après il n'en restait rien d'autre », clôt la phrase en changeant de nouveau le sujet – un « je » qui n'est pas exprimé lexicalement, mais que le contexte permet de sous-entendre – en un état particulier de « plaisir » ou de « confort » (*kokoroyosa*), l'attribut du sujet « plaisir » étant explicité par deux déterminants attributifs : l'adjectif « doux » (*amai*) et une attributive qui se traduirait littéralement par « comme si après il n'en restait rien d'autre » (*sono ato ni wa nanimo nokoranai yōna*). Mais, pour un natif, l'adjectif *amai* est un renvoi direct au verbe *amaeru*, (« être à la merci de quelqu'un »), le protagoniste laissant entendre finalement une certaine impression de dépendance du désir d'être aimé.

On dit du discours japonais qu'il a peu de force persuasive (voir Ikegami 2005, 153-159) et que ce caractère « monologique » devrait être compensé par la « responsabilité du lecteur » en tant que type comportemental du bénéficiaire du discours. Le roman que nous analysons ici se caractérise par son orientation monologique fonctionnant comme moyen d'autoexpression et de méditation solitaire à l'intérieur du texte narratif. Le lecteur est ainsi obligé à contribuer activement à la genèse du sens textuel.

D'une manière équilibrée, dans une harmonie quasi parfaite, où le « psychisme hydrant » s'empare du langage, lui confère une « fluidité » continue, qui adoucit le rythme de la phrase et tente de mettre au jour les mystères cachés par le mot, les images, fluides et fugaces, s'accordent en une musique discrète dans *La Danseuse d'Izu*. Mais seule une lecture répétée en permettra la révélation, car tributaires à chaque tressaillement sentimental de l'amour juvénile, à peine ressenti et déjà perdu, ces images ne sont pas moins celles que la noble sincérité fait échapper à la banalité et à la désuétude.

Ce texte de jeunesse devenu entretemps un roman classique de la littérature japonaise donne à voir au lecteur trois thèmes : érotisme, communication affective (cf. Brunet 1982, 83) et aspiration à la beauté pure, le tout dans une fusion du sensible et du sensuel, qui viennent soutenir une valeur morale. À la fin, c'est la contemplation plus que l'expérience qui conduit à un idéal. Écriture symbolique dans les termes d'un « travail intérieur » (cf. Brunet 1982, 111), *La Danseuse d'Izu* met en scène des défis dont la nature est double : d'un côté, l'artiste a la mission de découvrir et de voir la beauté pure engendrée par une vie ardente, intensément vécue plus en tant que sensations, états et sentiments qu'en tant qu'action ; d'autre côté, il a pour but d'essayer de reproduire cette beauté, de la surprendre et la représenter à travers une forme littéraire. Le point de contact entre la vie et l'art, c'est la « beauté pure » issue du désir impossible de l'âme d'un romantique tardif. La métaphore de l'eau (en tant que matière se revendiquant de « l'inconscient de la forme ») devient le moyen par lequel le narrateur peut explorer ce qui se trouve au-delà du connu, ouvrant la voie vers une nouvelle source de valeurs et de possibles. Plus qu'un « savoir encyclopédique », l'imagination matérielle de l'eau induit à d'autres aspects signifiants dus à « l'information perceptuelle » et à « la réaction émotionnelle » (Omori 1996, 184), puisque la métaphore de l'eau, vue comme « élément » par lequel on essaie de comprendre la rêverie et le monde de l'imaginaire, est étroitement liée au langage émotionnel (voir Tsuji 1996, 18-25). Dans cette lignée, la métaphore générique peut être revendiquée par l'eau comme « récipient » des émotions, comme liant entre le savoir et le sentiment. Dans *La Danseuse d'Izu*, le destin de l'eau – avec ses multiples fonctions (voir Chevalier, Gheerbrant 1991, 765-766), de source de la vie (la source qui désaltère les voyageurs fatigués lors de leurs pérégrinations dans la presqu'île), de purification (la pluie transformée, à la fin, en larmes et en l'eau bouillante des bains thermaux) et de régénération (la mer infinie et profonde comme tombeau, mais aussi comme espace dans lequel germe un renouveau) – s'est métamorphosé, devenant le destin de l'être, situé entre la rêverie romantique-mélancolique et la quête de la beauté esthétique.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston. 1942. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.
- Brunet, Yuko. 1982. *Naissance d'un écrivain. Étude sur Kawabata Yasunari*. Paris : L'Asiathèque.
- Bunkichi, Fujimori. 1997. *Introduction*, in *Kawabata Yasunari. Romans et nouvelles*. Édition présentée et annotée par Fujimori Bunkichi. Paris : La Pochothèque, pp. 5-29.

- Chevalier, Jean; Gheerbrant Alain. 1991. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Édition revue et augmentée. Paris : Robert Laffont/ Jupiter.
- Ikegami, Yoshihiko. 1996. *Some Traditional Japanese Visual Tropes and their Perceptual and Experiential Bases*. In *Poetica. An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, eds. Yoshihiko Ikegami; Seisaku Kawakami, 46 (Special Issue *New Development in the Study of Metaphor*), 89-100. Shubun International Co. Ltd.
- Idem. 2005. *Indices of a 'subjectivity-prominent' language*. In *Annual Review of Cognitive Linguistics* 3, 132-164.
- Kawabata, Yasunari. 1969. *Bi no sonzai to hakken. The Existence and Discovery of Beauty*. Translated by V. H. Viglielmo. Tokyo : Mainichi shinbunsha.
- Idem. 1997. *Kawabata Yasunari. Romans et nouvelles*. Édition présentée et annotée par Fujimori Bunkichi. Paris : La Pochothèque.
- Keene, Donald. 1981. *Appreciations of Japanese Culture*. Tokyo : Kodansha International.
- Lippit, Seiji M. 2002. *Topographies on Japanese Modernism*. New York: Columbia University Press.
- Mizubayashi, Akira. 2018. *Dans les eaux profondes. Le bain japonais*. Paris : Arléa.
- Nomura, Masuhiro. 1996. *The Ubiquity of the Fluid Metaphor in Japanese: A Case Study*. In *Poetica. An International Journal of Linguistic-Literary Studies* 46, eds. Yoshihiko Ikegami; Seisaku Kawakami, (Special Issue *New Development in the Study of Metaphor*), 41-75. Shubun International Co. Ltd.
- Omori, Ayako. 1996. *Meaning and Metaphor*. In *Poetica. An International Journal of Linguistic-Literary Studies* 46, eds. Yoshihiko Ikegami; Seisaku Kawakami, (Special Issue *New Development in the Study of Metaphor*), 119-136. Shubun International Co. Ltd.
- Pollak, David. 1992. *Reading against Culture. Ideology and Narrative in the Japanese Novel*. New-York : Cornell University Press.
- Riggs, Thomas (ed.). 1999. *Reference Guide to Short Fiction*. Second Edition. Detroit: St. James Press.
- Sakai, Cécile. 2001. *Kawabata. Le Clair-Obscur. Essai sur une écriture de l'ambiguïté*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Simu, Octavian. 1994. *Dicționar de literatură japoneză / Dictionnaire de littérature japonaise*. București : Editura Minerva.
- Sollars, Michael (ed.). 2008. *The Facts On File Companion to the World Novel, 1900 to the Present*. Volume I. New York : Facts On File, Inc.
- Shinmura, Izuru. 1991. *Kōjien/ Trésor de la langue japonaise*. Daiyonban. Tokyo : Iwanamishoten.
- Tsuji, Yukio. 1996. "A Note on the Cognitive Theory of Metaphor and Emotive Language". In *Poetica. An International Journal of Linguistic-Literary Studies* 46, eds. Yoshihiko Ikegami; Seisaku Kawakami, (Special Issue *New Development in the Study of Metaphor*), 15-39. Shubun International Co. Ltd.
- Ueda, Makoto. 1990. *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. Standford : Standford University Press.