



HAL
open science

La poésie après la guerre : généalogie de l'école Arechi dans la poésie japonaise de l'après-guerre

Karine Arneodo

► **To cite this version:**

Karine Arneodo. La poésie après la guerre : généalogie de l'école Arechi dans la poésie japonaise de l'après-guerre. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2013. Français. NNT : 2013INAL0032 . tel-01164605

HAL Id: tel-01164605

<https://theses.hal.science/tel-01164605v1>

Submitted on 17 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Remerciements :

Qu'il me soit permis de remercier tout d'abord mon mari, Pier Paolo Calzolari, compagnon de toute heure sans lequel mon travail sur la poésie contemporaine n'aurait jamais pu prendre ce chemin. Une pensée affectueuse ira à mon parrain, Paul Fossat, qui depuis toujours accompagne chacun de mes pas d'une bienveillance malicieuse.

Je voudrais témoigner ma reconnaissance envers Luciana Rogozinski qui a nourri au fil de longues conversations ma réflexion et m'a permis d'élargir ma compréhension de la poésie et des arts. Mes remerciements iront également à Okai Tomoho et à Eric Selland pour les nombreux conseils de lecture qu'ils m'ont donnés et pour la curiosité que leurs réflexions ont suscitée en moi.

Je souhaiterais remercier Akari Kodera, Laura Bruni, Federica Savini et les Editions Aras pour leur aide. Une pensée chaleureuse ira aux familles Yoshikawa, Onishi-Honda, Taniya et Akatsuka qui m'ont chacune témoigné une grande affection.

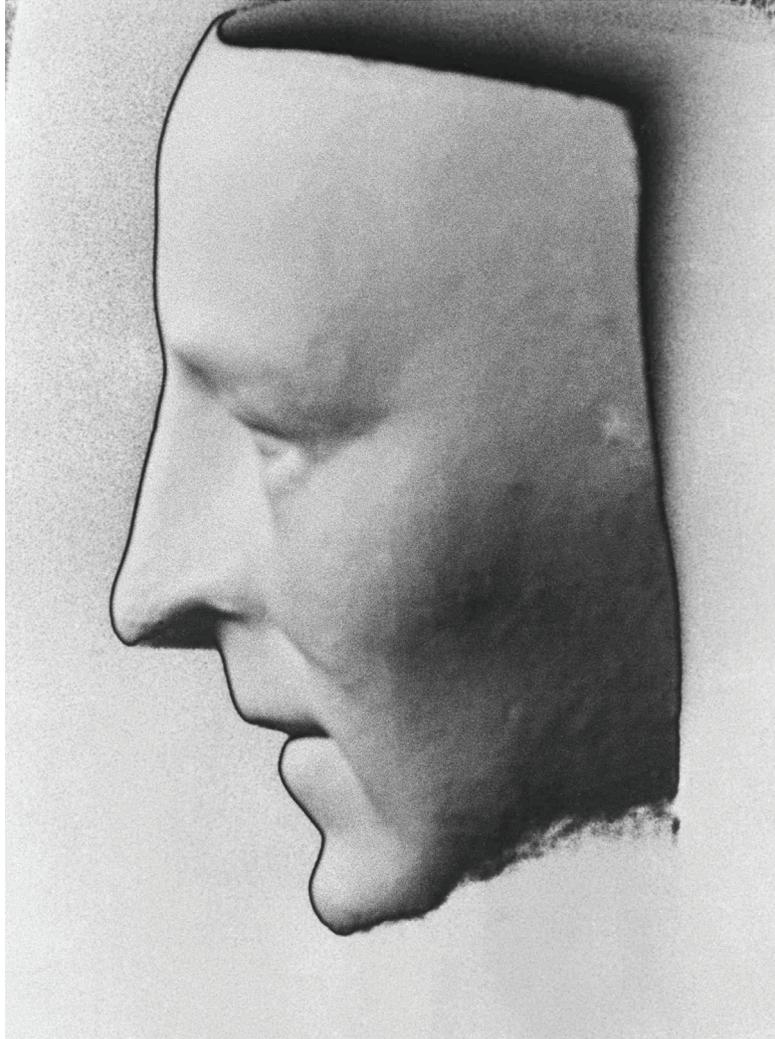
Mes remerciements seront également adressés à Madame Terada Sumie et à Monsieur Michael Lucken pour l'attention généreuse qu'ils portent à mon travail, à Monsieur Yves-Marie Allieux pour ses nombreux encouragements et son soutien et à Madame Danielle Di Gaetano Londei pour son amitié.

Enfin, je voudrais en cette occasion pouvoir exprimer ma reconnaissance envers ma directrice, Madame Anne Bayard-Sakai, qui a guidé mon travail vers une voie plus essentielle et ouvert en moi un espace de confiance me permettant de donner aujourd'hui un sens authentique à ma recherche, qu'il s'agisse de la traduction ou du travail de réflexion critique. Qu'elle reçoive ici le témoignage de ma profonde gratitude.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	11
Chapitre I	
Le langage et la pensée d' <i>Arechi</i> 「荒地」	45
1.1. Les notions de communauté et de solidarité	47
1.2. <i>Arechi</i> et la question du langage	54
1.3. La poésie et la mort : la destitution des prétentions du logos	57
1.4. La physiologie du langage d' <i>Arechi</i>	72
1.5. L'idée de la mort « en pied »	90
1.6. « Dédicace à X », manifeste du groupe <i>Arechi</i> et le rôle d'Ayukawa Nobuo	102
1.7. La Terre vaine en tant que territoire de frontière	125
Chapitre II	
Les origines d' <i>Arechi</i> : le modernisme de la lignée de <i>Shi to shiron</i> 「詩と詩論」	139
2.1. <i>Arechi</i> et le modernisme	141
2.2. Modernisme et avant-garde	148
2.3. L'éclosion moderniste : la revue <i>Shi to shiron</i>	156
2.4. La notion de méthode et de jugement critique	172
2.5. La question de la poésie pure	179
2.6. La poétique de l'incomplétude de Nishiwaki Junzaburô	188
2.7. Le schisme de <i>Shi - genjitsu</i> 「詩・現実」	195
2.8. L'intellectualisme de <i>Shi to shiron</i> et la théorie du non-sens	201
2.9. La prévalence de la technique	213
2.10. La question du privilège du poète	217

Chapitre III	
L'expérience vécue 体験 comme origine du soi	227
3.1. Le « passif » de l'héritage moderniste	229
3.2. « Y a-t-il eu un blanc ? » : la continuité de l'expérience vécue	248
3.3. La corporéité de l'expérience vécue	260
3.4. La poésie de la guerre et la perte du soi	266
3.5. La solitude de la fin des années trente	288
3.6. Le <i>kairos</i> de l'expérience de la guerre	308
3.7. « Terre d'enclavement » : la communauté retrouvée	326
3.8. La perte du pays natal	361
Conclusion	397
Bibliographie	441
Répertoires et Index	457



Introduction

La question « Qu'est-ce que la poésie de l'après-guerre 戦後詩 (*sengoshi*) au Japon ? » ne saurait recevoir une réponse univoque. L'appellation a été très présente depuis 1945 dans le domaine de la critique et des débats sur la poésie de forme libre 自由詩 (*jiyūshi*). Au fil des années, elle a acquis un réel prestige et une autorité incontestable, au point de définir une forme de sous-genre de la poésie à l'intérieur d'un cadre plus vaste, celui de poésie contemporaine 現代詩 (*gendaiishi*). Pourtant, si cette appellation a eu et continue d'avoir une efficacité indéniable dans le champ de la critique, force est de reconnaître que dès son origine elle a fait l'objet d'une forme d'hésitation de la part des poètes. La manière avec laquelle ceux-ci ont longtemps tourné autour de la terminologie sans l'accepter vraiment montre très clairement qu'ils préféraient à l'époque donner à leurs réflexions un cadre d'une plus grande ampleur que celui défini par la notion étroite de poésie de l'après-guerre, en choisissant de parler plutôt de poésie contemporaine quand ils ne se contentaient pas de parler de poésie 詩 (*shi*) tout simplement. Aujourd'hui encore, alors que l'appellation appartient au langage le plus commun dans le cercle de la poésie, il est tout à fait improbable d'entendre un poète contemporain parler de sa propre poésie comme d'une poésie de l'après-guerre, même quand le travail de ce poète peut légitimement être référé à des dynamiques qui appartiennent à la lignée de ce courant majeur de la poésie contemporaine.

L'appellation a commencé à circuler dans le monde de la poésie autour de l'an 30 de l'ère Shōwa (1955), au terme donc des dix premières années de l'après-guerre. Cette année-là paraissent en effet différents articles, essais de poètes et dialogues entre poètes, qui mobilisent, d'une manière plus ou moins établie, la terminologie de « *sengoshi* » dans leurs discours et leurs discussions¹. Mais à l'époque, les poètes con-

1 En 1955, la revue *Shigaku* 詩学 (Poétique) publie un numéro hors-série, daté du mois de juin, intitulé « Gendaishi, sengo jūnen » 『現代詩・戦後十年』 (Poésie contemporaine, les dix années de l'après-guerre), dans lequel sont publiés des textes critiques, une anthologie et un entretien à plusieurs voix dont les titres font apparaître la notion d'après-guerre appliquée à la poésie ou bien encore l'appellation idiomatique de « poésie de l'après-guerre » : du poète Ayukawa Nobuo 鮎川信夫 (1920-1986), il était

cernés par la question, ceux que l'on considère comme les fondateurs de la poésie de l'après-guerre, utilisent plus volontiers les expressions moins idiomatiques de « sengo no shi » 戦後の詩 ou de « sengo no shijin » 戦後の詩人, de « poésie de l'après-guerre » et de « poètes de l'après-guerre » comme on appartient à une période historique². « Sengo shijin ron » 「戦後詩人論」 (Essai sur les poètes de l'après-guerre), le titre qu' Ayukawa Nobuo 鮎川信夫 (1920-1986) donne à son essai, daté de 1955³, dans lequel le poète tente de mettre de l'ordre dans les dix années de production poétique depuis la défaite, est tout à fait révélateur à ce sujet. L'après-guerre y est saisie comme un cadre historique fonctionnel. Mais en parlant de « poètes de l'après-guerre » au pluriel et non pas de poésie de l'après-guerre, Ayukawa Nobuo ne fait pas l'impasse sur la diversité que dissimule cette expression idiomatique appliquée à l'ensemble des productions disparates de ces années. Chez Ayukawa la notion d'après-guerre tire son efficacité essentiellement de la manière dont elle impose une ligne de démarcation entre la poésie de l'avant-

possible de lire « Sengo shijin ron » 「戦後詩人論」 (Essai sur les poètes de l'après-guerre) ; du poète Ôoka Makoto 大岡信 (1931), « Sengo shiron no shôten » 「戦後詩論の焦点」 (Points de convergence des textes critiques de la poésie de l'après-guerre) ; ces deux textes étaient précédés par une anthologie, « Sengo daihyô sakuhin shû, 1945-1955 » 「戦後代表作品集、一九四五・一九五五」 (Anthologie des œuvres poétiques représentatives de l'après-guerre, 1945-1955), suivie par un ensemble de dix monographies, « Sengo shijin jû no shigoto » 「戦後詩人 10 の仕事」 (Travail de 10 poètes de l'après-guerre), dédiées aux poètes Hasegawa Ryûsei 長谷川龍生 (1928), Takahashi Munechika 高橋宗近 (1927), Andô Tsuguo 安東次男 (1919-2002), Tanikawa Shuntarô 谷川俊太郎 (1931), Nishiuchi Nobuko 西内延子, Takano Kikuo 高野喜久雄 (1927-2006), Ibaragi Noriko 茨木のり子 (1926-2006), Ôoka Makoto, Mure Keiko 牟礼慶子 (1929-2012) et Yamamoto Tarô 山本太郎 (1925-1988) ; suivait encore une conversation intitulée « Sengoshi no atarashii tenkai » 「戦後詩の新しい展開」 (Les dernières évolutions de la poésie de l'après-guerre), entre les poètes Sekine Hiroshi 関根弘 (1920-1994), Nakamura Minoru 中村稔 (1927), Kiyooka Takayuki 清岡卓行 (1922-2006), Kuroda Saburô 黒田三郎 (1919-1980) et Nagae Michitarô 長江道太郎 (1905-1984). Ce hors-série se concluait par un tableau synoptique des œuvres de création et de critique de la poésie de l'après-guerre. Informations recueillies dans : Kokai Eiji 小海永二, *Nihon sengoshi no tenbô* 『日本戦後詩の展望』 (Panorama de la poésie de l'après-guerre au Japon), Tôkyô, Kenkyûsha Shuppan, 1973, p. 3.

2 L'expression idiomatique « sengoshi » 戦後詩 (poésie de l'après-guerre) s'est construite par l'élimination de la particule enclitique « no » qui exprime en japonais le génitif (« sengo no shi » 戦後の詩 / poésie de l'après-guerre).

3 Texte également publié dans: *Ayukawa Nobuo chosaku shû* 『鮎川信夫著作集』 (Ecrits d' Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 1973-1976, 10 vol., vol. 4 (1974), p. 173-182.

guerre 戦前詩 (*senzenshi*) et celle de l'après-guerre dans le cours de l'histoire de la poésie moderne 近代詩 (*kindaishi*). En ce sens, la notion de « sengo » appliquée à la poésie chez Ayukawa met avant tout à jour une notion de discontinuité et de rupture entre la poésie moderne et la poésie contemporaine, qui est un des problèmes essentiels que pose la poésie de l'après-guerre⁴.

Avec les presque soixante-dix années qui nous séparent de la défaite de 1945, ce cadre historique de différenciation entre un avant-guerre et un après-guerre s'est dilaté au point que la notion de poésie de l'après-guerre est devenue de plus en plus inadaptée pour parler des réalités de la poésie contemporaine de ce pays. Mais si l'on continue tout de même à se référer à cette appellation, c'est parce qu'avec le temps la notion a changé de signification et qu'au-delà de sa fonctionnalité en tant que cadre historique, elle a acquis une cohérence pour désigner une certaine forme de poésie qui est parfaitement reconnaissable en tant que telle. Ce que l'on appelle poésie de l'après-guerre renvoie aujourd'hui à une définition de substance et à un mode de production de la poésie au fondement desquels se trouvent une interrogation et un scepticisme structurel à l'égard de l'utilisation que le poète est en droit de faire du langage. Dans cette optique, la dénomination de « sengoshi » peut aussi acquérir une connotation péjorative, car elle peut vouloir indiquer une poésie qui manque de spontanéité, qui est difficile à lire, à comprendre et à interpréter, et qui demande de la part du lecteur un filtre critique permanent.

L'objet de cette étude n'est pas exactement de rendre compte de ce qu'est la poésie de l'après-guerre dans son ensemble. On l'aura compris, ce débordement de sens par rapport au cadre historique initial que définissait la notion a rendu inaccessible

4 Un flottement, des chevauchements, existent au Japon dans les usages qui sont faits des expressions de « poésie moderne » et « poésie contemporaine ». Bien que l'expression poésie moderne soit le plus communément utilisée pour parler de la poésie japonaise de forme libre jusqu'en 1945, il est toutefois assez fréquent de rencontrer l'expression employée pour parler de l'ensemble de l'histoire de poésie de forme libre depuis l'avènement du genre à l'époque Meiji 明治 (1868-1912) jusqu'à aujourd'hui. L'expression de poésie contemporaine commence à faire son apparition dès l'avant-guerre, à partir du milieu des années vingt, mais il est indubitable qu'elle n'acquiert une réelle autonomie qu'après 1945. La question sera très succinctement abordée dans le second chapitre de ce travail, dans le sous-chapitre 2.2, intitulé « Modernisme et avant-garde ».

toute approche globale. De fait, il n'est possible de parler de la poésie de l'après-guerre aujourd'hui que sous la forme du discours. Cette vue d'ensemble apparaissait d'ailleurs impossible aux yeux du critique Awazu Norio 粟津則雄 (1927) en 1971⁵.

Mais est-ce à dire pourtant qu'il n'est pas possible d'essayer de donner une réponse à la question : « Qu'est-ce que la poésie de l'après-guerre ? ». Une forme de réponse partielle est possible quand on décide de limiter le champ d'application de cette appellation et que celle-ci est prise dans un sens strict, autrement dit, lorsque l'attention est tournée sur les dix d'années de productions poétiques de la période 1945-1955, période durant laquelle la formation du néologisme est devenue nécessaire. Il faut donc aller à la source et tourner notre regard vers les pionniers que furent les poètes de ces années de l'immédiat après-guerre. Mais même lorsque l'on essaie de circonscrire le champ des analyses autour de cette décennie, on se rend compte très rapidement que ce champ doit être encore resserré. La poésie de cet immédiat après-guerre n'a pas été écrite uniquement par les poètes considérés « de l'après-guerre ». Des générations plus anciennes de poètes, déjà établis avant la guerre, connurent une forme d'actualité dans l'immédiat après-guerre, comme par exemple Kaneko Mitsuharu 金子光晴 (1895-1975), ou Nishiwaki Junzaburô 西脇順三郎 (1894-1982) ou bien encore Miyoshi Tatsuji 三好達治 (1900-1964)⁶. Par ailleurs, contrairement à la notion de rupture que

5 Considération extraite de : Awazu Norio, Ôoka Makoto, « Sengoshi to wa nani ka » 「戦後詩とは何か」 (Qu'est-ce que la poésie de l'après-guerre ?), *Kokubungaku, kaishaku to kyôzai no kenkyû* 「国文学・解釈と教材の研究」, (Etudes nationales, interprétations et travaux d'étude), N°16(13), oct. 1971, Tôkyô, Gakutôsha, p. 11.

Poète, membre de la revue *Rekitei* 「歷程」 (Parcours), spécialiste de la littérature française et notamment de Rimbaud, critique littéraire et artistique, Awazu Norio est aussi l'auteur de nombreux ouvrages critiques sur la poésie moderne et contemporaine japonaise.

6 Il s'agit de trois grandes figures de la poésie moderne japonaise qui appartiennent à peu près à une même génération mais dont les parcours ont été radicalement différents. Kaneko Mitsuharu est considéré au Japon comme une figure iconoclaste ; il fut un des très rares poètes à opposer une résistance contre le régime militariste durant la période de la guerre. Poète et critique littéraire, Nishiwaki Junzaburô fut le chef de file du mouvement moderniste ; durant la période de la guerre, il prit ses distances avec l'idéologie nationaliste en maintenant un silence éloquent. Miyoshi Tatsuji fut lui aussi une figure importante au sein du mouvement moderniste, mais durant la période belliqueuse il devint le chef de file d'un courante réactionnaire de retour vers le Japon 日本への回帰 (*Nihon e no kaiki*)

le terme d'après-guerre introduit, il est aussi important de souligner le fait que les trois grandes familles de la poésie moderne de l'avant-guerre, les familles du modernisme モダニズム (*modanizumu*), de la poésie prolétarienne プロレタリア詩 (*puroretaria shi*) et de la poésie lyrique 抒情詩 (*jojôshi*), se sont recomposées très naturellement après-guerre. Ce tout qu'essaie de définir la notion de poésie de l'après-guerre ne peut par conséquent faire apparaître clairement les divergences de fond qui pouvaient exister entre ces trois grandes familles.

Un fil conducteur permet toutefois d'accepter de parler, d'une manière générale, de poésie de l'après-guerre. Les trois grandes familles de la poésie moderne qui ressuscitèrent après-guerre sont liées à l'origine par un même constat de faillite totale. La guerre a été au Japon une réelle catastrophe qui a changé le cours de l'histoire moderne de ce pays et avec la même intensité l'histoire de la poésie. Que les poètes aient appartenu à la lignée moderniste, dans le cas d'*Arechi* 「荒地」 (Terre vaine), ou à la lignée de la poésie prolétarienne, dans le cas de *Rettô* 「列島」 (Archipel), ou bien encore qu'ils proviennent de la lignée de la poésie lyrique, dans le cas de *Chikyû* 「地球」 (Terre), le sentiment de l'échec s'est imposé à chacun d'eux comme une évidence qui ne pouvait et ne devait pas être ignorée⁷. Ce sentiment n'était pas lié uniquement au fait d'avoir perdu la guerre, mais plutôt à la manière dont celle-ci avait été perdue et aux modalités selon lesquelles la majeure partie de la poésie moderne s'était retrouvée, toutes écoles confondues, à confluer dans le vaste ensemble que l'on nomme poésie de la guerre 戦争詩 (*sensôshi*), c'est-à-dire, une poésie patriotique 愛国詩 (*aikokushi*) qui participa activement à l'effort de guerre⁸.

et collabora activement à l'effort de guerre en écrivant de nombreuses « poésies de guerre » 戦争詩 (*sensôshi*).

7 Parmi les nombreuses revues poétiques qui parurent dans l'immédiat après-guerre *Arechi*, *Rettô* et *Chikyû* sont assurément les plus importantes. Ces revues rassemblaient des poètes qui appartenaient à des générations nouvelles à la différence de revues comme *Kosumosu* 「コスモス」 (Cosmos) qui regroupaient des poètes déjà établis avant-guerre.

8 L'esprit qui anime la poésie de la guerre n'est pas né au Japon avec la Seconde Guerre Mondiale. L'origine de cette forme de poésie se trouve dans l'Antiquité, dans les « chants militaires » 軍歌 (*gunka*) du *Manyôshû* 『万葉集』 (Recueil des dix mille feuilles) (759), de la même manière que l'on peut trouver

Il est bien certain qu'une étude attentive sur la responsabilité des poètes pendant la guerre ferait apparaître le fait qu'il y a eu des différences substantielles dans le degré de compromission et de collaboration de chacun des poètes⁹. Tous ne défendirent pas,

les principes d'une poésie guerrière occidentale dans notre Antiquité, dans la poésie épique d'Homère. Mais dans l'histoire de la poésie de forme libre c'est à partir de l'époque Meiji et en particulier dans les quelques années qui précèdent la première guerre sino-japonaise (1894-1895), au moment où se construit une identité nationale moderne, que commence à se définir, dans sa nature et dans ses contenus identitaires, les topiques de ce qui se définira ultérieurement comme une poésie de la guerre et qui prend provisoirement le nom à l'époque de « chant militaire de forme nouvelle » 新体軍歌 (*shintai gunka*). Des chants militaires continueront à être écrits durant la guerre russo-japonaise (1904-1905), mais ils disparaîtront petit à petit et bien naturellement avec l'avènement de l'ère Taishō 大正 (1912-1926) et de son esprit démocratique. Ce n'est qu'à partir de la fin des années vingt que progressivement prendra corps cette forme de poésie qui constitue un genre dans l'histoire de la poésie moderne japonaise. Il n'est pas facile de déterminer à quelle date le terme de « poésie de la guerre » en tant que tel a été forgé, car cette forme de poésie se fait admettre plus volontiers à l'époque sous les appellations moins péjoratives de « poésie patriotique » ou de « poésie du peuple » 国民詩 (*kokuminshi*). Ayukawa Nobuo se souvient avoir commencé à parler du « crépuscule de la poésie de la guerre » 戦争詩の夕 (*sensōshi no yū*) en 1938, dans son journal, pour dénoncer la force avec laquelle la poésie s'abîmait alors dans un déclin. D'une manière générale, il est possible d'affirmer que la poésie de la guerre a établi son indépendance en tant que genre au sein de la poésie moderne entre les années trente et 1945, c'est-à-dire, sur l'entière période que couvre la Guerre des quinze ans 十五年戦争 (*Jūgonen sensō*) (1931-1945), nom donné à la période belliqueuse que connut le Japon et qui ne se limite pas aux années de la Seconde Guerre Mondiale mais commence en 1931 avec l'incident de Mukden 満州事変 (*Manshū jihen*), première étape de la guerre d'agression que mena le Japon en Asie. Informations recueillies dans : Kakuta Toshirō 角田敏郎 (1933), « Sensōshi no mondai » 「戦争詩の問題」 (Les questions que soulève la poésie de la guerre), *Kindai bungaku* 9 『近代文学9』 (Littérature moderne 9), « Gendai shika » 「現代詩歌」 (Poésie moderne), éd. Miyoshi Yukio 三好行雄 (1926-1990) et Takemori Ten'yū 竹盛天雄 (1928), Tōkyō, Yūhikaku, 1977, 10 vol., vol. 9, p. 133-143.

9 De nombreux textes et ouvrages ont été publiés depuis la fin de la guerre sur la question de la responsabilité des poètes et des écrivains durant la guerre. En poésie, la question commença à être abordée de manière plus systématique et structurée en 1956, par Yoshimoto Takaaki 吉本隆明 (1924-2012) et Takei Teruo 武井昭夫 (1927-2010) qui publièrent, en collaboration, un recueil de textes critiques intitulé *Bungakusha no sensō sekinin* 『文学者の戦争責任』 (La responsabilité des écrivains pendant la guerre), Tōkyō, Awaji Shobō. Mais l'étude de référence demeure incontestablement celle de Sakuramoto Tomio 櫻本富雄 (1933) intitulée *Kūhaku to sekinin, senjika no shijin tachi* 『空白と責任 戦時下の詩人たち』 (Le vide et la responsabilité, les poètes pendant la guerre), Tōkyō, Miraisha, 1983. Dans cette étude l'auteur établit pour la première fois un bilan complet de la participation des poètes à l'effort de guerre et le grand mérite de Sakuramoto est d'avoir rassemblé un ensemble de textes que les poètes avaient bien volontiers dissimulés. Dans sa remarquable étude, *Koe no shukusai, Nihon kindaiishi to sensō* 『声の祝祭 日本近代詩と戦争』 (La fête de la voix, la poésie moderne japonaise et la guerre),

avec la même ferveur et le même aveuglement, l'idéologie de la guerre, comme pouvait l'avoir fait un poète comme Takamura Kôtarô 高村光太郎 (1883-1956)¹⁰. Mais les phénomènes de conversion 転向 (*tenkô*) à l'idéologie nationaliste ont touché l'ensemble de la poésie moderne et ont mis à jour, de manière unilatérale, les « déformations » 歪み (*yugami*), les torsions ねじまげ (*nejimage*) et les faiblesses d'agrégation de la poésie moderne japonaise¹¹. Toutes les écoles, à l'exception de cas très isolés, se sont retrouvées dans l'incapacité structurelle de faire face à la réalité de la guerre et de lui opposer une forme de résistance. Ces phénomènes de conversion ne s'expliquent pas naïvement par un éventuel engagement de tous ces poètes, mais bien plutôt par une défaillance de la poésie moderne qui n'avait pas suffisamment pensé l'autonomie du poétique. Lorsque le thème de la faillite de la poésie moderne est abordé, c'est l'incapacité dans laquelle se trouvait la poésie moderne d'articuler un discours de méthode sur les liens que la poésie tisse avec le monde de la réalité qui est visée.

Ce constat d'échec est le point de départ de toutes les formes de poésie qui ont vu

Nagoya, Nagoya Daigaku Shuppan kai, 1997, Tsuboi Hideto 坪井秀人 (1959) reconnaît à plusieurs reprises sa dette envers le travail exceptionnel de recherches de Sakuramoto, rendu très difficile à l'époque par l'omission volontaire de la part des poètes et des éditeurs des textes compromettants de la période de la guerre dans les publications des œuvres complètes ou choisies des poètes. Mais il faut reconnaître que les intempérances de Sakuramoto ont eu tendance à empêcher le lecteur de se forger un jugement serein. Son excès de zèle dans la recherche des responsabilités aboutit parfois à une forme de lynchage de tous qui stigmatise l'ensemble de la communauté poétique de l'époque. De cette manière, il ne devient plus possible d'établir une échelle de mesure dans l'évaluation des responsabilités individuelles et si les poètes sont tous inmanquablement responsables et traitables sur un même plan, la notion de responsabilité perd alors de sa pertinence. L'étude de Tsuboi Hideto est à ce sujet beaucoup plus objective en ce qu'elle aborde la question, au cas par cas, dans la singularité de l'histoire des poétiques de chacun des différents poètes.

10 Takamura Kôtarô est un des grands poètes des époques Meiji et Taishô. Durant la guerre il devint le chef de file de la poésie patriotique en assumant le rôle de représentant en chef des poètes auprès de l'Association de la littérature patriotique japonaise 日本文学報告会 (*Nihon bungaku hôkoku kai*) instituée par les autorités militaires au mois de mai 1942.

11 Le terme de « *tenkô* », littéralement « changement de direction ou d'intention », est le plus souvent utilisé pour parler des phénomènes de conversion plus ou moins volontaires des écrivains marxistes pendant la période de la guerre. Mais le terme connaît aussi un sens plus étendu et est employé pour parler d'une manière générale de tous les phénomènes possibles de revirements durant cette période.

le jour dans l'immédiat après-guerre. A partir de ce constat, chacune des trois grandes familles de la poésie moderne s'est appliquée à réfléchir, à reconstruire et à dénouer les nœuds de ses propres responsabilités. Les réponses ont bien entendu été extrêmement différentes selon la lignée à laquelle les poètes appartenaient, mais il demeure que les questions qui ont pu être posées surgissent à l'origine d'un même creuset. Il n'est en rien surprenant de voir que la poésie de l'après-guerre s'est appliquée à penser les notions d'individu et de société. Ces questions ont trouvé leur nécessité dans la contingence historique de la période de l'immédiat après-guerre et dans la perspective de la problématique de la reconstruction. Mais l'exigence d'un ancrage social 社会性 (*shakaisei*) qui se fait sentir indifféremment au sein des trois grandes familles de la poésie de l'après-guerre n'est, d'une certaine manière, qu'une conséquence naturelle d'un questionnement beaucoup plus profond et beaucoup plus inquiétant qui concerne les rapports que la poésie entretient avec le monde de la réalité.

Parmi les trois grandes familles de la poésie de l'après-guerre il est indéniable que le groupe de l'école *Arechi* 荒地派 (*Arechi-ha*)¹², descendant de la lignée moderniste, occupe une place privilégiée. Le nom que se donna ce groupe de poètes est hautement significatif et situe en lui-même l'activité de ces poètes au cœur de la problématique de la destruction que connut le Japon avec la fin de la Seconde Guerre Mondiale. « *Arechi* » est en fait la traduction littérale du titre de l'œuvre magistrale *The Waste Land* (La Terre Vaine) (1922)¹³ de Thomas Stearns Eliot (1888-1965). L'influence d'Eliot sur les jeunes poètes d'*Arechi* fut tout à fait déterminante. Mais cette influence ne fut pas aussi exclusive que ne le laisserait imaginer le renvoi que fait apparaître le nom du groupe. Car, en même temps que d'être un projet poétique, le projet *Arechi* se laisse aussi saisir comme une vision du monde et de la situation historique de l'homme contemporain, nourrie par un ensemble beaucoup plus vaste de lectures de ce que nous pourrions nommer

12 Le groupe *Arechi* est aussi appelé par ses propres poètes « école *Arechi* », non pas pour invoquer des préceptes stylistiques, mais plutôt pour rendre compte du fait que la poésie d'*Arechi* est née d'un processus collectif engagé dès l'avant-guerre. Il s'agissait aussi pour ces poètes de rendre ainsi hommage aux nombreux membres de la communauté poétique d'*Arechi* qui trouvèrent la mort pendant la guerre.

13 *The Waste Land* [La terre désolée]. New-York : Boni and Liveright, 1922, 64p.

la « littérature ou la pensée de l'angoisse », de Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) à Fiodor Dostoïevski (1821-1881), en passant par Paul Valéry (1871-1945), Thomas Mann (1875-1955), Franz Kafka (1883-1924), les courants de l'Existentialisme et bien d'autres courants de la littérature et de la pensée occidentale moderne. En ce sens, l'influence de T. S. Eliot doit être considérée non pas uniquement du point de vue du poétique, mais surtout du point de vue de la méthode critique qu'avait mise au point ce poète, qui permit aux jeunes poètes d'*Arechi* de commencer à organiser, dès l'avant-guerre, un discours de synthèse sur les grandes questions existentielles et les contradictions du monde moderne. C'est à cette méthode que l'on se réfère lorsque l'on envisage le travail de ces poètes à partir de la notion de « bummei hihyô » 文明批評 (critique de la civilisation) qui fait de la poésie non pas une activité relevant d'une sphère purement esthétique, mais qui met en relation les questions d'esthétique et de forme avec l'activité de la pensée 思想 (*shisô*) entendue comme méthode d'interprétation des processus de civilisation et instrument de l'analyse critique de la dimension historique de l'homme.

L'ensemble de ces connaissances livresques constitua une base essentielle pour la « Jeune Arechi » 若い荒地 (*Wakai Arechi*)¹⁴ durant ses années de formation et la méthode éliotienne de l'« objective correlative »¹⁵ commença à porter ses fruits dès

14 L'expression a été forgée par Tamura Ryûichi 田村隆一 (1923-1998). Elle apparaît dans une série de douze textes critiques publiés par le poète de juin 1966 à juillet 1967 dans la revue *Gendaishi techô* 「現代詩手帖」 (Cahiers de poésie contemporaine), Tôkyô, Shichôsha. L'expression sera reprise dans le titre d'une conversation à cinq voix entre Ayukawa Nobuo, Kitamura Tarô 北村太郎 (1922-1992), Tamura Ryûichi, Nakagiri Masao 中桐雅夫 (1919-1983) et Miyoshi Toyo.ichirô 三好豊一郎 (1920-1992), intitulée « « Wakai Arechi » wo kataru » 「若い荒地」を語る」 (Raconter la « Jeune Arechi »), Tôkyô, Shichôsha, avril 1967, dans laquelle les poètes se livreront à une reconstruction des années de leur formation avant-guerre.

15 Le « corrélatif objectif » est un concept qui fut utilisé par le peintre, poète et écrivain américain Washington Allston (1779-1843) autour de 1840 dans son « Introductory Discourse » à ses *Lectures on Art*. Plus qu'un concept, il s'agit chez T. S. Eliot d'une méthode pour rendre possible l'expression des émotions sans que ces émotions se voient circonscrites dans le champ réduit d'un subjectivisme. Eliot développera sa théorie dès 1919, dans un texte intitulé « Hamlet and his Problems » (Hamlet et ses problèmes), et il donnera une définition plus élaborée de cette méthode dans le recueil de textes critiques intitulé *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism* (Le bois sacré : essais sur la poésie et la critique) (Londres, Methuen & Co, 1920), en affirmant que « le seul moyen d'exprimer l'émotion dans la forme en art est de trouver un « corrélatif objectif » ; en d'autres mots, une série d'objets, une situation, une

1937 au moment où le modernisme japonais connaît une évolution interne, mineure mais décisive, qui rendra possible sa résurrection après-guerre. Mais il est bien clair que la notion de « Terre vaine » ne se serait jamais imposée après-guerre comme une image pertinente aux yeux des poètes d'*Arechi* si ceux-ci n'avaient pas eux-mêmes fait l'expérience de la dévastation. Nous pourrions être tentés de dire que la notion latine de « vastum » d'où provient l'adjectif « waste » est une notion qui n'avait pas de réalité dans la langue et la culture japonaise avant l'expérience de la Seconde Guerre Mondiale. Ceci ne signifie pas que le Japon n'ait pas connu dans son histoire de phénomènes de destruction. Le Japon est un pays qui a bien entendu connu la guerre comme tous les autres pays. Mais il est important de se souvenir que, jusqu'à l'époque moderne, la guerre au Japon ne s'était jamais présentée comme un conflit de civilisation entre pays et nations et qu'il s'agissait de guerres internes ou de guerres entre factions et clans qui n'ont jamais réellement engendré de destructions massives. Il faut encore dire que lorsque le Japon moderne entra dans la logique d'expansion de ses territoires et de sa sphère d'influence avec la première guerre sino-japonaise (1894-1895) et le conflit russo-japonais (1904-1905), la destruction ne se porta jamais sur le territoire japonais en tant que tel. Les réelles destructions massives que connut le Japon tout au long de son histoire ne sont pas à mettre en relation avec la guerre, mais plutôt avec les puissances irascibles et indomptables de la nature.

La notion latine de « vastum » ne fait pas apparaître à son origine un lien direct avec les dévastations de la guerre. Elle renvoie plutôt à l'image d'un espace vaste et désolé, soumis à une aridité perpétuelle qui l'apparente à l'image d'un désert. Cette image du désert n'est pas elle-même présente dans l'imaginaire de la culture japonaise, dans un pays qui ne connaît pas les paysages désertiques, et où le climat est plutôt caractérisé par une humidité endémique. Certes, nous n'avons pas nous-mêmes de désert en

chaîne d'événements qui peuvent devenir la formulation d'une émotion *particulière*, de manière à ce que lorsque les faits extérieurs, qui doivent se terminer par une expérience sensorielle, sont donnés, l'émotion est immédiatement évoquée » (« the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative' ; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula for that *particular* emotion ; such that when the external facts, which must terminate in a sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked »).

France ou en Europe, mais notre imaginaire a été nourri par les références bibliques et c'est dans le désert que Jésus se retira pour prier et faire pénitence, si bien que même lorsque nous n'avions pas encore le loisir de voyager comme aujourd'hui et de rencontrer physiquement le désert, sa réalité conceptuelle relevait pour nous d'un acquis.

Il est parfaitement possible d'imaginer que la notion de « waste » telle qu'elle apparaît chez T. S. Eliot, dans laquelle s'associe aussi bien l'image du désert et de l'infertilité que celle des désolations provoquées par les ravages de la Première Guerre Mondiale, ne représentait dans le Japon de la fin des années vingt qu'une réalité relative et fort peu saisissable¹⁶. De la même manière, il est légitime se demander comment pouvait être perçue, dans ces mêmes années, ne serait-ce que la simple phrase d'incipit du texte

16 C'est vers la fin des années vingt que la poésie de T. S. Eliot, qui était encore très peu connue au Japon, commence à faire l'objet d'une attention particulière. La première traduction japonaise de la quatrième partie du recueil *The Waste Land*, « Death by Water » (Mort par noyade), fut l'œuvre de Nishiwaki Junzaburô qui avait pu lire l'ouvrage en langue originale lors de son séjour en Angleterre à l'époque de sa parution. Cette traduction apparaît dans le premier texte critique du poète intitulé « PROFANUS » 「PROFANUS」 quand le poète parle de la poésie comme une des catégories possibles de la mystique. Dès lors, la poésie d'Eliot fera l'objet, au fil des années, de diverses traductions, dont les plus abouties avant-guerre seront l'œuvre du poète Ueda Tamotsu 上田保 (1894-1980) qui publie, dans la revue *Shinryôdo* 「新領土」 (Nouveaux territoires), la première partie de *The Waste Land* en 1938 (N°3(6)) et la seconde partie en 1939 (N°5(26)). C'est à cette période que les poètes de la « Jeune Arechi », dont certains furent membres de *Nouveaux territoires*, commencent à se familiariser avec l'œuvre du grand moderniste. Les textes critiques d'Eliot commencent également à être traduits dans la fin des années vingt, à partir de 1928. Parmi les nombreuses tentatives se démarque nettement le travail du spécialiste de la littérature anglaise Fukase Motohiro 深瀬基寛 (1895-1966) dont les traductions ainsi que les commentaires permirent aux lecteurs japonais de mieux comprendre les positionnements théoriques d'Eliot et en particulier sa conception des rapports entre la personnalité du poète et la tradition littéraire dans lequel s'insère son travail, ainsi que sa conception du rôle de l'histoire en poésie. En 1937, au terme de près d'une dizaine d'années d'études, Fukase publie un ouvrage intitulé *T. S. Eliot* 『ティ・エス・エリオット』 (T. S. Eliot), Tôkyô, Kenkyûsha, et en 1939, une étude approfondie sur la littérature contemporaine anglaise, qui accorde beaucoup d'importance à l'œuvre de T. S. Eliot et qui est intitulée *Gendai eibungaku no kadai* 『現代英文学の課題』 (Les thèmes de la littérature anglaise contemporaine), Tôkyô, Kôbundô. Ces deux travaux connurent un énorme retentissement dans le monde de la poésie et constituèrent des ouvrages de première main pour les jeunes poètes d'*Arechi*. Néanmoins, la compréhension de la poésie et de la poétique d'Eliot avant-guerre était limitée à un cercle très restreint de poètes qui la plupart du temps lisaient les œuvres d'Eliot en langue originale, et la traduction intégrale de *The Waste Land* ne sera publiée qu'en 1952 par Nishiwaki Junzaburô, *Arechi* 『荒地』 (La Terre vaine), Tôkyô, Sôgensha.

de Paul Valéry (1871-1945) « La crise de l'esprit » (1919) : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles »¹⁷. Il est fort probable qu'un lecteur japonais cultivé de l'époque se soit senti pris à partie par la déclaration de Valéry et qu'il ait ressenti une grande curiosité pour ce « nous » communautaire qu'énonce Valéry dans son texte. Mais il est clair en revanche qu'une authentique compréhension de la notion même de civilisation 文明 (*bummei*) au sens où l'entendait Valéry n'était pas exactement de l'ordre de l'accessible dans ces années de l'avant-guerre, à l'exception de certains cas très isolés. La civilisation dont parle Valéry ne renvoie pas nécessairement à l'ensemble des acquisitions humaines, mais bien plutôt à une communauté qui rassemble un ensemble vaste de sociétés qui partagent des valeurs communes, ce que le Japon ne pouvait pas partager à l'époque avec l'Occident du fait de son positionnement géographique¹⁸. Par ailleurs, la civilisation dont parle Valéry relevait d'un degré de con-

17 Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, 2 vol., vol. 1, p. 988.

18 La situation géographique du Japon n'explique pas seule le drame de l'isolement de ce pays durant la période moderne car il s'agit aussi d'un isolement politique. A l'époque où le Japon entre en contact avec les grandes puissances occidentales, ce pays sort d'une très longue période de fermeture 鎖国 (*sakoku*) (1641-1853) qui l'avait isolé au sein même de l'Asie. A cette période les puissances occidentales sont des puissances coloniales présentes un peu partout sur le continent asiatique. Pour éviter de connaître le même sort que la Chine, le Japon adopte alors une stratégie radicale qui s'énonce sous le slogan « Datsua nyûô » 脱亜入欧 : « Sortir de l'Asie, s'incorporer à l'Europe ». Ce choix volontaire, qui fut assumé par la classe dirigeante de l'époque et relayé par la population, est à l'origine de la réussite de la modernisation extrêmement rapide de ce pays, mais il empêche le développement d'une approche critique des valeurs qui soutenaient la civilisation occidentale moderne. Ce choix détermina aussi un isolement radical du pays au sein de sa civilisation d'origine et portera à une forme de dénigrement des pays asiatiques environnants considérés comme sous-développés. Il facilitera le développement d'un sentiment de supériorité qui portera à la guerre d'agression du Japon en Asie.

La question de la compréhension de la notion de civilisation se pose aussi différemment. Les textes des poètes d'*Arechi* font état nombre de nombreuses fois d'un « manque de civilisation » au Japon, comme il est possible de le lire dans cette citation extraite de la première partie intitulée « Shijin no jôken » 「詩人の条件」 (La condition du poète) (1949), du texte « Gendai to wa nani ka » 「現代詩とは何か」 (Qu'est-ce que la poésie contemporaine ?) (1951) d'Ayukawa Nobuo, *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 1989, 8 vol., vol. 2, p. 57. :

われわれの生活は、ヨーロッパやアメリカのような共通理念としての〈文明〉というものを持っていなかった。伝統の根のないところによく言われる植民地的文化の雑草が生えていた

science qui était avant tout un regard sur l'histoire et sur les destructions répétées qui ont jalonné l'histoire de la civilisation occidentale. Si la destruction de Carthage (146 av. J.C.) est encore aujourd'hui évoquée, et que l'image du sel qui aurait peut-être été répandu sur la ville pour éviter qu'elle renaisse de ses cendres nous est si familière et si douloureuse, ce n'est pas seulement parce que Carthage fut la victime d'une animosité particulière de la part des Romains, mais bien aussi parce que la destruction de Carthage en est arrivée à représenter l'idée même de la destruction : une destruction qui relevait d'un acte délibéré comme l'atteste la célèbre phrase « Cartago delenda est », « Carthage doit être détruite ». En somme, quand Valéry parlait de la « mortalité » des civilisations, il ne se référait pas à une mort naturelle, mais bien plutôt à une pulsion de mort et à l'homicide érigé comme principe de civilisation et de survie.

Les dynamiques du processus de civilisation au sein de la culture japonaise sont étrangères à cette notion de destruction volontaire. Il faut se souvenir des propos que tient Kamo no Chômei 鴨長明 (1153-1216) dans son ouvrage *Notes de ma cabane de moine* 『方丈記』 (Hôjôki) (1212)¹⁹. Dans ce livre, Chômei parle des dévastations sempiternelles, des ruines de Kyôto, et de la manière dont il a choisi de se retirer du monde dans une solitude érémitique pour trouver une forme de salut. Mais l'instabilité du monde dont parle Chômei concerne la cruauté des vœux de la nature, les catas-

だけである。守らなければならないところの文明を持たない民族にとつては、戦争も天災地変のような偶然の災難であつたに過ぎない。

« Nos existences ne sont pas soutenues par la notion de « civilisation » qui est une idée commune à l'Europe ou aux Etats-Unis. Sur cette absence de tradition il n'a poussé que les mauvaises herbes de ce que l'on nomme souvent la culture coloniale. Pour un peuple qui n'a pas de civilisation à défendre, même la guerre ne peut être autre chose qu'un accident du hasard comme le serait une calamité naturelle. »

Cette absence de civilisation à laquelle se réfère Ayukawa et qui peut surprendre un lecteur occidental, habitué à voir dans la culture japonaise l'expression d'un très haut degré de raffinement, renvoie à la carence des visées universalistes des systèmes de pensée japonais et explique aussi l'attraction que purent avoir sur les intellectuels modernes toutes les formes d'humanismes, qu'ils soient inspirés du Christianisme ou du Marxisme.

19 Kamo no Chômei, *Notes de ma cabane de moine*, trad. Révérend Père Sauveur Candau, postface de Jacqueline Pigeot, Paris, Le bruit du temps, 2010, 76 pages.

trophes naturelles des tremblements de terre, des inondations ou des épidémies, et il ne s'agit jamais d'une cruauté à visage humain. Il n'est dès lors pas surprenant de voir que la conscience de ces destructions imposées par la nature aux sociétés humaines a trouvé son reflet dans une forme de méditation esthétique sur la fragilité des hommes et de leurs sociétés. Mais cette vision ne parle pas du vide auquel renvoie la notion de « vastum » et ne peut en aucun cas être apparentée à ce que nous entendons lorsque nous parlons, non pas au sens philosophique mais au sens historique terme, de *tabula rasa*.

Cette différence fondamentale explique que la poésie de T. S. Eliot ou les œuvres d'autres auteurs qui ont travaillé dans notre modernité autour des valeurs de négativité au sein de la civilisation occidentale ne pouvaient rencontrer qu'une compréhension partielle dans le Japon de l'avant-guerre. Ce n'est qu'avec la réalité de la guerre moderne et l'expérience de la destruction totale à laquelle dut faire face le Japon au sortir de la Seconde Guerre Mondiale que cette distance, qu'aucune compréhension livresque n'aurait pu combler, s'est annulée. En ce sens, il n'est pas impossible de dire que dans l'imaginaire japonais les bombardements atomiques de Hiroshima et de Nagasaki ont pris la place et la portée symbolique de la destruction d'une Carthage moderne. C'est pourquoi l'expérience de la Seconde Guerre Mondiale au Japon ne peut pas être considérée simplement comme une défaite militaire, mais bien plutôt comme une défaite culturelle. L'idée de ruine et de dévastation volontaire qui s'est imposée pour la première fois dans l'histoire de ce pays comme une réalité impossible à éluder, visible et tangible, a fatalement introduit un critère de doute profond sur l'« impensé » ou l'« impensable » au sein de la culture japonaise. C'est en ce sens que l'épreuve de la guerre s'est inscrite dans les mémoires comme une épreuve de réalité, introduisant un élément de discontinuité totale avec les héritages culturels du passé.

Le sentiment de la faillite est le fil conducteur que l'on retrouve dans toutes les productions littéraires considérées « de l'après-guerre ». Mais jamais plus qu'en *Arechi*, dans le domaine de la poésie, la notion de ruine 廢墟 (*haikyo*) n'a-t-elle acquis une centralité au point que la poésie d'*Arechi* est souvent vue comme synonyme de la poésie de l'après-guerre. Pour s'en convaincre, il suffit de voir comment, en écho à la question « Qu'est-ce que la poésie de l'après-guerre ? », qui fit l'objet d'un numéro spécial de la

revue *Kokubungaku* 「国文学」 (Etudes nationales) en 1971²⁰, la discussion entre Awazu Norio et Ôoka Makoto 大岡信 (1931)²¹ évoque dès les premiers échanges la poésie d'*Arechi*:

廃墟の青空の記憶

粟津

「戦後詩とは何か」ということなただけけれども、網羅的な話とはとてもできないだろうから、思いつくままに話していこう。いつだったかきみは戦後において詩人は、自分たちの過去の文学的遺産の意外な不毛さをたいへん「残酷で清潔」な眼でみてしまった、まるで廃墟をみるようにみてしまった、と書いていたな。あの感じはよくわかるのだけれども、ぼくの場合はちょっと違うのだ。

ということは、ぼくはきみよりちょっと年上のせいもあって、中也(中原中也)や、朔太郎(萩原朔太郎)やランボーやボードレールなどを戦争中から夢中になって読んでたからね。そういう感銘は、戦後になっても突然なくなってしまうわけじゃない。経験というやつはずっと続いているからね。ただ続きながら刻々に崩れてゆくという

20 Awazu Norio, Ôoka Makoto, « Sengoshi to wa nani ka » 「戦後詩とは何か」 (Qu'est-ce que la poésie de l'après-guerre ?), *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû* 「国文学・解釈と教材の研究」 (Etudes nationales, interprétations et travaux d'étude, Tôkyô, Gakutôsha, N°16(13), oct. 1971, p. 11-12.

21 Poète et essayiste, Ôoka Makoto est un des grands poètes japonais de la période de l'après-guerre. Il apparaît sur la scène poétique en 1953 avec un texte critique intitulé « Gendaishi shiron » 「現代詩試論」 (Essai sur la poésie contemporaine), *Shigaku*, dans lequel il aborde la question du Surréalisme et de sa compréhension au sein du courant moderniste d'avant-guerre. D'une culture extrêmement riche, concernant aussi bien la poésie moderne japonaise et occidentale que la poésie classique, l'élégance de son style et de sa pensée critique n'est pas sans rappeler la figure d'un Octavio Paz (1914-1998). En 1955, il participa, aux côtés de poètes comme Tanikawa Shuntarô ou Ibaragi Noriko à l'aventure du groupe *Kai* 「櫂」 (Aviron) qui constitua un mouvement de renouveau poétique d'inspiration surréaliste dans l'après-guerre. Il est l'auteur de très nombreux recueils de poésies et de non moins nombreux ouvrages critiques qui contribuèrent à approfondir la connaissance des différents courants poétiques de la période de l'avant-guerre de l'ère Shôwa (1926-1989) et des débuts de la poésie de l'après-guerre. Un choix de ses poèmes, sélectionnés avec le poète, a été traduit en français par Dominique Palmé, *Citadelle de lumière, anthologie personnelle de poèmes : 1956-1997*, Arles, Philippe Picquier, 2002.

奇妙な感じなんだよ。ところが現に書いている詩人、時代の動きに刻々に対応しながら書いている詩人とのかわりは、ほとんどないも同然だったわけだな。読む機会ないんだよ。だから、戦後になってみたところで、とくに清潔になったという感じはべつにしないわけだ。これは、田村(隆一)とか鮎川(信夫)とかああいう「荒地」の連中だと、またぼくよりもいくつか年上だろう。彼らは戦争中にすでにモダニズムの詩を書き、非常に若い形でそのモダニズムの破算を感じたわけでしょ。そういう彼らの「破算」という感じと、それからきみのいう、ある種の「廃墟」みたいな感じと、ぼくの経験とは少しずつちがってるんだな。ひどく閉じられた、そのくせ、おそろしくなまなましい「読書経験」があって、それが、見る見る亀裂を起こして崩れてゆくという感じなんだよ。

大岡

それは非常におもしろいと思うのですよ。ぼくも前々からそういう違いを感じるがあった。たとえばぼくだけでなく、谷川俊太郎とか飯島耕一、岩田宏とか堀川正美——入沢康夫もそういうふうなことがいえると思うのだけれども、とにかくぼくら、だいたい昭和四年から六年くらいまでの生まれの連中がもっている、たとえば「世界」についてのイメージの基盤はというと、「真青な空」であったり「茫漠と広がっている海」であったりして、地上の「生活の廃墟」ではないんですね。概していうと「自然の廃墟」というか、廃墟というよりはむしろ、生まれる前の状態そのままのようなものとしての「無色透明な自然」かな。……それとからみあって、戦争が負けた日のポカンとした青空の空白の記憶が強く残っていて、そこが出発点になっているということはどうも否定できないような気がするわけだ。ところが、いまきみが言ったように、きみの年代の人というのが——詩人でいえばたとえば中村稔だね。中村稔のもっているものというのは、きみがいま言ったことに実に正確にあてはまっている。

それから、その前の人というと、「荒地」の人たちがいるわけですね。この「荒地」の人々というのは、「空白」なんてものはまったくなかった、と言い切るところから出発している。つまり戦争に敗れて天下がひっくりかえったといたって、それで突然「廃墟」が目の前に広がったなんてことを言うのはおかしい、そんなことはわかりきって

たじゃないか、ということだね。彼らの多くはモダニズムのなかから生まれてきたが、モダニズムというもののそのものが、すでに彼らにとっては「廃墟」の経験であったようなところがあった。つまり、こう見えてくると、わずか七年ないし十年くらいの年齢差があるにすぎないいくつかの年代にあって、感受性がすでに三つくらいの層に明らかにわかれている。君のいったのは当たっている。

Le souvenir du ciel bleu au-dessus des ruines

Awazu : Il s'agit de répondre à la question « Qu'est-ce que la poésie de l'après-guerre ? », mais il n'est pas possible de faire un discours synthétique et c'est pourquoi je m'exprimerai par conséquent en suivant le fil de mes pensées telles qu'elles me viennent. Il me semble que tu as écrit quelque part que c'est avec un regard d'une extrême « cruauté immaculée » que les poètes après-guerre ont considéré la stérilité imprévue des héritages de leurs passé littéraire et qu'ils se sont retrouvés à regarder ces héritages comme des ruines. Je comprends très bien ce sentiment, mais dans mon cas les choses ont été un peu différentes.

Je veux dire par là que j'ai quelques années de plus que toi, et c'est pourquoi au milieu de la guerre je lisais avec passion Chûya (Nakahara Chûya) ou bien Sakutarô (Hagiwara Sakutarô), ou bien encore Rimbaud ou Baudelaire. L'impression [de ces lectures] n'a pas disparu tout d'un coup avec le début de l'après-guerre. L'expérience [des lectures] est quelque chose qui vous suit dans le temps. Seulement à mesure que le temps passait, j'avais le sentiment vraiment étrange d'assister à la désagrégation de ces expériences à chaque instant. Mais il faut dire que je n'avais pratiquement pas de contact avec les poètes qui écrivaient à l'époque en se confrontant, heures après heures, jours après jours, aux oscillations de l'époque. Je n'avais pas eu l'occasion de les lire. C'est pourquoi, même après-guerre, je n'ai pas vraiment eu l'impression de ce caractère immaculé. Tamura (Ryûichi) ou Ayukawa (Nobuo), disons le groupe d'*Arechi*, avaient quelques années de plus que moi. Pendant la guerre, ces poètes écrivaient déjà de la poésie moderniste et ils avaient conscience, bien que très jeunes, de la faillite du modernisme. Leur impression de « faillite », cette sorte de sentiment des

« ruines » que tu évoques sont un peu différents de ma propre expérience. Le sentiment que j'ai éprouvé personnellement est qu'il s'était créé, dans mon « expérience de lecture », terriblement close et en même temps tout à fait présente et vivace, une fissure menant à une désagrégation.

Ôoka : Ce que tu dis là est tout à fait intéressant. J'éprouve moi aussi depuis longtemps cette différence. Par exemple, il ne s'agit pas seulement de moi, mais je crois pouvoir parler pour Tanikawa Shuntarô, Iijima Kôichi, Iwata Hiroshi, Horikawa Masami ou bien encore Irisawa Yasuo. Dans tous les cas, pour les camarades nés autour des années quatre ou six de l'ère Shôwa [1929/1931], au fondement de l'image que nous avons [à l'époque] du « monde », se trouvaient celles d'un « ciel parfaitement bleu » ou d'une « mer qui s'étendait à l'infini » et non pas l'image des « ruines de l'existence » sur cette terre. D'une manière générale, on pourrait parler pour nous de « ruine de la nature » plutôt que de ruines en tant que telles, ou bien d'une « nature incolore et inodore » qui était comme un état antécédent à toute naissance... Mêlé à cette impression, le souvenir du vide du ciel parfaitement bleu de la défaite s'est inscrit profondément dans la mémoire et il me semble indéniable que cela a été notre point de départ. Or, il y avait aussi ta génération, qui en poésie serait représentée par Nakamura Minoru. Ce que l'on trouve chez Nakamura Minoru correspond très précisément à ce que tu as décrit.

Et puis on trouve une génération précédente qui est représentée par les poètes d'« Arechi ». Ces poètes ont connu leur point de départ au moment où ils ont affirmé qu'il n'y avait pour eux aucun « vide ». Pour eux, il n'est pas juste de dire que la vision des « ruines » a surgi tout d'un coup avec la défaite et le bouleversement du monde ; tout cela était déjà parfaitement connu. La majeure partie de ces poètes venait du modernisme, mais pour ces poètes le modernisme représentait déjà en un sens une forme d'expérience de la « ruine ». En somme, si l'on regarde les choses de cette manière, cette différence entre les générations, qui n'a été que de l'ordre de sept ou dix années, a produit très clairement trois strates différentes de sensibilité. Tes propos sont à ce sujet tout à fait pertinents. »

La conversation entre Awazu et Ôoka permet de saisir immédiatement l'assimilation qui peut se faire entre la poésie d'*Arechi* et la poésie de l'après-guerre. Mais on comprend ici aussi combien il est difficile de parler d'une manière globale de l'expérience de la guerre 戦争体験 (*sensô taiken*) sur laquelle a été érigé l'édifice de la poésie de l'après-guerre. Cette expérience fut tout à fait différente selon la génération à laquelle le poète appartenait et cette différence de nature s'est jouée sur une variation de quelques années. Les critiques et poètes Awazu Norio et Nakamura Minoru 中村稔²², sont nés en 1927 ; il s'agit donc d'une génération qui, durant la guerre, était entièrement occupée à se familiariser avec les premiers fondements des poétiques modernes, aussi bien japonaises qu'occidentales. Au moment où ces poètes auraient dû normalement entrer en contact avec le monde réel de la poésie qui s'écrivait à cette période, la guerre battait son plein et le régime de censure imposé par les autorités sur les publications avait déjà détruit les équilibres du monde de la poésie. La génération d'Ôoka Makoto, né en 1931, accueillit la fin de la guerre en pleine adolescence et pour elle la défaite s'est naturellement présentée sous la forme d'une potentialité et comme un authentique départ.

La génération d'*Arechi* est bien différente, car il s'agit de poètes qui étaient nés autour des années vingt et avaient par conséquent commencé à s'insérer dans le monde de la poésie dès la fin des années trente. C'est aussi la génération qui a subi de plein

22 Avocat, poète et essayiste, Nakamura Minoru occupe une place à part au sein de la poésie contemporaine en ce qu'il ne fut jamais rattaché à un groupe poétique. Il se fait connaître en 1950 avec la publication du recueil *Mugonka* 『無言歌』 (Romances sans parole), Tôkyô, Shoshi yuriika, composé de poèmes écrits sous forme de sonnets de quatorze vers sur le modèle italien. A l'époque, cette forme fixe jouit vraisemblablement d'un certain prestige puisqu'il est possible de la retrouver chez Tanikawa Shuntarô dans le recueil *Roku jû ni no sonetto* 『六十二のソネット』 (62 Sonnets), Tôkyô, Sôgensha, et chez Kishida Eriko 岸田衿子 (1929-2011) dans le recueil *Wasureta aki* 『忘れた秋』 (Un automne oublié), Tôkyô, Yuriika, 1955, mais seul Nakamura Minoru témoignera d'un attachement profond pour cette forme qui ne connaîtra chez le poète que des variations mineures. Nakamura est aussi l'auteur de divers ouvrages critiques sur les trois poètes qui eurent une influence considérable sur son œuvre : Nakahara Chûya 中原中也 (1907-1937), Miyazawa Kenji 宮沢賢治 (1896-1933) et Saitô Mokichi 齊藤茂吉 (1882-1953). Récemment le poète a publié *Watashi no Shôwa shi* 『私の昭和史』 (Mon histoire personnelle de l'ère Shôwa), Tôkyô, Seidosha, 2012, en deux volumes, dans lesquels le poète retrace les événements marquants de l'histoire littéraire de la période Shôwa d'un point de vue autobiographique. Aujourd'hui âgé de 86 ans il réside dans la ville de Saitama près de Tôkyô.

fouet la cruauté et les atrocités de la guerre car ces poètes furent réellement envoyés sur les divers front d'Asie comme simples soldats, aux alentours de 1941-1942, au moment où le conflit entrait dans sa phase d'internationalisation et de radicalisation. Il est dès lors possible de comprendre pourquoi l'appellation de poésie de l'après-guerre n'est pas adaptée pour décrire la réalité de cette forme de poésie nouvelle qui vit le jour après la guerre car la formulation laisse penser que cette forme de poésie est apparue sous la forme d'une génération spontanée dans l'immédiat après-guerre. En réalité, ce que l'on entend par poésie de l'après-guerre, au sens strict, est en fait une poésie qui a été pensée par une génération de poètes que l'on doit faire apparaître comme la génération de la période de la guerre 戦中派 (*senchû-ha*). C'est pour cette raison qu'Ôoka tient à souligner le fait que la vision des « ruines de l'existence » 生活の廃墟 (*seikatsu no haikyo*) des poètes d'*Arechi* n'est pas simplement l'image de la destruction du Japon d'après-guerre. Cette vision porte en elle un facteur d'évolution et apparaît comme un constat ou un lieu d'arrivée au terme d'un processus de mise en question qui avait déjà été solidement élaboré durant les années 1937-1942, période qui correspond aux années de formation des poètes d'*Arechi*.

La notion de « *senchû* » 戦中 (pendant de la guerre), qui vient s'intercaler entre les deux autres notions de « *senzen* » 戦前 (avant-guerre) et « *sengo* » 戦後 (après-guerre), est essentielle pour comprendre les dynamiques qui ont présidé à la formation de la poésie de l'après-guerre. A la différence de ce qui s'énonce dans les notions d'avant et d'après-guerre, qui déterminent des périodes ouvertes sur le passé et sur le futur à partir de la ligne de démarcation que représenterait la défaite, le notion de « *senchû* » apparaît comme une période qui est refermée sur elle-même et dont les bords pourraient être délimités sur la base d'une datation. En réalité, ce n'est pas exactement de cette manière qu'il faut approcher la question. Une telle datation n'est pas réellement possible, même si, bien entendu, ce « pendant » couvre les années de la guerre. Ce qu'il faut en revanche retenir de cette valeur de limitation est l'espace d'un dedans ou d'un intérieur que la notion fait apparaître. La notion de « *senchû* » doit être regardée selon la logique d'un contenant en relation avec un contenu. Ce qui est alors en jeu n'est ni plus ni moins que la question de ce qui a été vécu pendant la guerre et qui relève de la continuité qui est inhérente à toute forme d'expérience.

Dans sa conversation avec Awazu, Ôoka affirme que la vision de « cruauté immaculée » 残酷で清潔 (*zankoku de seiketsu*) des poètes d'*Arechi* ne correspondait pas à un sentiment de « vide », de parfaite limpidité ou de nettoyage, et Ôoka confronte sa propre expérience en opposant l'image d'une « mer qui s'étendait à l'infini » et d'un « ciel parfaitement bleu » qui fut le point de départ de sa propre génération. Un extrait de la troisième section d'une poésie de Tamura Ryûichi 田村隆一 (1923-1998), intitulée « L'homme qui a des visions » 「幻を見る人」 (*Maboroshi wo miru hito*), peut permettre de comprendre la singularité du positionnement d'*Arechi*²³:

空は
われわれの時代の漂流物でいっぱいだ
一羽の小鳥でさえ
暗黒の巣にかえってゆくためには
われわれのながい心を通らねばならない

Le ciel
Est encombré par les épaves de notre temps
Et pour qu'un seul petit oiseau
S'en revienne au nid de ténèbres
Il nous faut traverser notre cœur amer

Le ciel de Tamura dans l'après-guerre n'a rien à voir avec la limpidité et la fraîcheur du ciel d'Ôoka qui permit à sa génération de regarder l'après-guerre comme un point de départ riche de toutes les possibilités que peut offrir la grande mer des fertilités quand le futur nous apparaît comme une étendue incommensurable. Le ciel de

23 Cette poésie en quatre parties constitue la poésie d'ouverture du premier recueil de Tamura intitulé *Yonsen no hi to yoru* 『四千の日と夜』 (Quatre mille jours et nuits), Tôkyô, Sôgensha, 1956. Elle fut tout d'abord publiée dans *Arechi shishû 1954* 『荒地詩集1954』 (Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1954). Tamura Ryûichi, *Tamura Ryûichi zenshû* 『田村隆一全集』 (Œuvres complètes de Tamura Ryûichi), Tôkyô, Kawade Shobô shinsha, 2010, p. 16.

Tamura est différent. Il est « encombré » par la présence matérielle des « épaves de notre temps », qui sont ces vestiges inutilisables du passé et qui obstruent la vue comme des scories empêchent le cours naturel d'un fleuve. Ce sentiment est saisi chez Tamura dans la dimension communautaire du « nous » われわれ (*wareware*) et il regarde en cela une génération toute entière. Il apparaît tout aussi clairement que le présent de l'après-guerre n'était pas quelque chose qui se soit livré avec immédiateté aux poètes d'*Arechi*, mais était au contraire une réalité à conquérir. Tamura parle d'une traversée du « cœur amer » qui reste à effectuer, après la traversée de la guerre, pour rentrer dans ce « nid de ténèbres » qu'est l'après-guerre. En somme, il ne suffisait pas pour le poète que le pays ait été libéré du fléau de la guerre pour qu'il ait acquis la certitude d'être rentré quelque part. Le titre de la poésie de Tamura parle de manière exemplaire d'un « homme qui a des visions » et qui n'est en rien sûr du lieu où se trouve la réalité.

La vision de la Terre vaine ou des « ruines de l'existence » des poètes d'*Arechi* se construit sur un double mouvement qui est d'une part la vision de la destruction totale des héritages du passé, la vision de vide d'une *tabula rasa*, et d'autre part, une perception matérielle d'un encombrement des traces et des blessures qui se sont inscrites dans la continuité de la mémoire de l'expérience vécue 体験 (*taiken*). Lorsqu'Ôoka affirme qu'il ne pouvait pas exister de « vide » après-guerre pour les poètes d'*Arechi*, il situe la singularité de la position de ces poètes par rapport au vide de mémoire que tentait d'imposer à l'époque la génération des poètes modernistes aînés d'*Arechi*, qui n'avaient pas eu la même expérience dramatique de la guerre et qui reprenaient leur activité comme si la guerre n'avait été qu'une simple catastrophe naturelle. Quand Tamura parle d'une traversée à effectuer pour reconquérir le sens d'une réalité praticable, il évoque le processus de réflexion et de mise en question dans lequel s'engagea *Arechi* pour donner une interprétation et un sens à l'expérience de la guerre. C'est ici le point de départ de ce que l'on appelle au Japon le discours sur la « responsabilité de la guerre » 戦争責任 (*sensô sekinin*) auquel *Arechi* apporta une contribution tout à fait décisive sur le plan de la poésie.

Dans les premiers mois de l'après-guerre, Miyamoto Yuriko 宮本百合子 (1899-1951), écrivain marxiste, prit la parole, dans un texte demeuré célèbre, « Utageo yo,

okore » 「歌声よ、おこれ」 (Que les voix s'élèvent !)²⁴, pour inciter ses concitoyens, qui n'étaient pas pleinement convaincus par leur liberté retrouvée, à saisir la plénitude de ce qu'elle considérait être un authentique moment d'opportunité pour le Japon. Les poètes d'*Arechi* partagèrent aussi cette conviction qu'il était possible de s'engager vers un nouveau départ et ils défendirent avec autant de force les valeurs de la démocratie. Mais l'expérience de la guerre pour Miyamoto Yuriko, qui appartient à une toute autre génération, avait été bien différente de celle des poètes d'*Arechi*. Engagée par nécessité dans un bras de fer avec les autorités dès les années vingt, ayant souffert pendant dix années de l'incarcération de son mari (1932-1942)²⁵, Miyamoto Yuriko pouvait légitimement avoir le sentiment de sa liberté et l'espoir qu'avec la défaite le Marxisme pourrait, pour la première fois de son histoire au Japon, jouir d'une véritable liberté d'expression. Mais ce qui ne pouvait être accessible à Miyamoto Yuriko était la nature même de l'expérience qu'avaient faite les poètes d'*Arechi* pendant la guerre. Comme l'établit Awazu Norio dans un essai sur la poésie de Tamura Ryûichi²⁶, la singularité de l'expérience de ces poètes se trouve être dans la manière dont ils furent contraints de développer une stratégie de survie pendant la période de la guerre, en se retirant dans leur propre intériorité et dans ce que Kitamura Tarô 北村太郎 (1922-1992) appellera l'« entrepôt de l'individualité » 個の倉庫 (*ko no sôko*)²⁷. Durant la guerre, af-

24 *Shin Nihon bungaku* 「新日本文学」 (Nouvelle littérature japonaise), janv. 1946, Tôkyô, Shin Nihon bungaku kai.

25 Miyamoto Kenji 宮本顕治 (1908-2007) rejoignit le Parti communiste japonais 日本共産党 (*Nihon kyôsantô*) en 1931 et fut arrêté par la police militaire en 1933, accusé d'avoir frappé à mort un policier durant une opération de répression menée par les autorités. Miyamoto fut reconnu coupable de conspiration et condamné à la prison à vie. Il fut incarcéré jusqu'en 1945 et libéré par décret de l'empereur Hirohito. En 1958 il devint secrétaire général du Parti jusqu'en 1977.

26 Awazu Norio, « Naimensei to sekai » 「内面性と世界」 (L'intériorité et le monde) dans : Tamura Ryûichi, *Zoku Tamura Ryûichi shishû* 『続・田村隆一詩集』 (Recueil de poésies de Tamura Ryûichi, suite), Tôkyô, Shichôsha, 1993, p. 151-160.

27 Kitamura Tarô, « Shidan jiyô - Kodoku e no sasoi - Tôtei no imi » 「詩壇時評・孤独への誘ひ・投影の意味」 (Actualités du monde poétique - Invitation à la solitude - La signification de l'ombre portée), *Junsuishû* 「純粹詩」 (Poésie pure), Tôkyô, Junsuishisha, N° 4, 5, 6, février - mars - avril 1947.

firme Awazu dans son texte, une forme d'« union » de crise avait été trouvée entre l'intériorité de l'individu et la force qui tentait de l'opprimer. Mais avec la défaite, « chacun se retrouva soudainement dépossédé de cette force extérieure qui avait soutenu les intériorités », les « divers éléments qui façonnaient l'intériorité des individus reçurent une poussée insolite et allèrent à vau-l'eau », et les « personnes furent entraînées dans un démembrement ». En lieu et place d'un sentiment de libération les personnes eurent plutôt la sensation d'être enfermée dans l'univers carcéral de leur propre « absence d'ordre », à la dérive comme des épaves²⁸.

Miyamoto Yuriko avait appelé de ses vœux la libération de l'expression mais elle n'avait pas conscience de la singularité de l'expérience de cette « génération de la guerre » pour laquelle le retour à la normalité ne fut possible qu'au prix d'un immense travail de reconstruction des équilibres entre le sujet et le monde. Il n'y a rien de surprenant dans le fait que la poésie des poètes d'*Arechi* ait une atmosphère aussi lugubre quand on envisage l'après-guerre de cette manière, non pas sous la forme d'une rupture, mais plutôt sous la forme d'une continuité avec la période de la guerre. Une des caractéristiques majeures de la poésie d'*Arechi*, quand celle-ci est saisie au moment de ses premières manifestations, est de n'avoir laissé aucune place au sentiment de joie et de libération. Cette poésie est littéralement hantée par l'angoisse et par la mort qui y rôde comme un fantôme. L'amour terrestre, l'éros, y est un sentiment totalement inexistant. Ce sont bien entendu les circonstances particulières qui ont présidé à la naissance de la poésie d'*Arechi* qui expliquent sa « noirceur » 暗さ (*kurasa*). Le devoir de mémoire auquel se sont pliés en toute conscience les poètes d'*Arechi* a donné à leur poésie un aspect réflexif, voire conceptuel, et l'épreuve du réel, le passage obligé sous les fourches caudines de la réalité de la guerre, a informé à tous les niveaux leur poésie. Ce moment de crise fut pour la poésie un moment de transition, celui d'une innocence perdue, qui est le plus souvent regardé comme une évolution d'une poésie chantée

Gendai shiron taikei 1 『現代詩論大系 1』 (Bibliothèque complète des textes critiques de la poésie contemporaine), 6 vol., vol. 1 éd. Ayukawa Nobuo, Tōkyō, Shichōsha, 1966, p. 30.

28 *Op. cit.*, p. 151-152.

歌う詩 (*utau shi*) à une poésie pensée 考える詩 (*kangaeru shi*)²⁹. La noirceur d'*Arechi* ne peut être pour cela considérée sous le couvert de la passivité. Cette « noirceur » n'est pas simplement un reflet des années de guerre, elle est aussi une imposition voulue et sciemment élaborée. Les poètes d'*Arechi* se sont en fait volontairement « plongés dans l'élément de la destruction »³⁰. La place que tient la mort dans cette poésie n'est en rien anodine. Ces poètes ne se sont pas simplement sentis « morts » après la guerre, comme on peut se sentir au sortir de toute expérience qui a blessé et souillé la candeur de l'âme, mais ils ont aussi et avant tout défendu la mort, en prenant la position du mort, et en choisissant une position d'énonciation d'outre-tombe qui s'exprime sous la proposition « Je suis mort ».

Le travail qui est présenté ici se propose comme une interprétation du choix de cette position d'énonciation. Lorsque nous nous référons à la « critique de la civilisation » qui a été menée par les poètes d'*Arechi*, il ne s'agit pas de prendre en compte uniquement les déclarations que ces poètes ont fait sur la civilisation moderne et sur la situation de l'homme contemporain au sortir de la guerre. Cet aspect est certes très important et le travail de ces poètes s'intègre en ce sens pleinement dans l'histoire de la poésie moderne et contemporaine, et plus précisément dans le grand courant de la tradition critique du modernisme anglo-saxon qui avait été inauguré par des poètes

29 Cette distinction est souvent évoquée pour rendre compte du changement de nature qui s'opère entre la poésie moderne et la poésie contemporaine de l'après-guerre. La notion de « poésie pensée » situe alors l'acte de réflexivité non pas au niveau d'une activité purement intellectuelle, comme cela pouvait être le cas dans la poésie moderniste d'avant-guerre, mais plutôt comme une activité de la pensée au sens contemporain du terme qui convoque aussi bien l'esprit que le corps en se situant le plus souvent à un niveau existentiel. La distinction est reprise par exemple par Ayukawa Nobuo dans son étude sur la poésie lyrique japonaise : *Nihon no jojôshi, Tôson, Hakushû kara Yoshimoto Takaaki, Tanikawa Shuntarô made* 『日本の抒情詩 藤村、白秋から吉本隆明、谷川俊太郎まで』 (La poésie lyrique japonaise, de Tôson et Hakushû, à Yoshimoto Takaaki et Tanikawa Shuntarô), Tôkyô, Shichôsha, 1970, p. 12-15.

30 La phrase est empruntée au poète Stephen Spender (1909-1995) et apparaît à diverses reprises dans les textes des poètes d'*Arechi* et notamment dans la première partie intitulée « Shijin no jôken » 「詩人の条件」 (La condition du poète) (1949) du texte « Gendai to wa nani ka » 「現代詩とは何か」 (Qu'est-ce que la poésie contemporaine ?) d'Ayukawa Nobuo daté de 1951 : *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 1989, 8 vol., vol. 2, p. 57.

comme T. S. Eliot, T. E. Hulme (1883-1917) ou Ezra Pound (1885-1972). Mais la Terre vaine des poètes d'*Arechi* n'acquiert son sens et sa spécificité qu'au moment où nous situons cette vision des ruines de l'existence au sein de sa dimension culturelle, comme une prise de conscience critique des faillites et des manques de la modernité poétique de ce pays, et simultanément, comme un retour de la conscience sur les motifs de l'« impensé » ou plus exactement de l'« évité » de la culture japonaise au sein de laquelle la question de la mort, comme structure, se présente avec une centralité incontournable.

Ce travail de thèse se présente comme une reconstruction du parcours emprunté par les poètes d'*Arechi* pour donner naissance à la poésie de l'après-guerre. Une démarche de type archéologique a été adoptée car elle semblait la plus appropriée pour rendre compte de l'évolution que connut la poésie moderniste entre le milieu des années vingt et 1945. Il s'agit d'interpréter, en suivant une dynamique historique chronologique, la nécessité dans laquelle se trouvèrent les poètes d'*Arechi* au sortir de leur expérience de la Guerre des quinze ans de reporter la poésie sur le terrain de l'existence pour redonner au langage poétique une chair et un sang. Au fil des analyses il sera possible de dégager l'importance qu'acquiert la notion d'« expérience vécue » dans cette redéfinition de la fonction et des enjeux du poétique. Nous verrons comment le statut nouveau accordé à l'existence sera à même de remettre en cause radicalement les fondements essentiellement formalistes de la poésie moderniste d'avant-guerre. Il sera également possible de vérifier comment le critère existentiel fut à l'origine d'un nouveau positionnement de la subjectivité et d'une conscience du soi qui porta les poètes d'*Arechi* à affronter la question de la responsabilité des poètes pendant la guerre. Ce travail tente principalement de situer la place de la poésie d'*Arechi* dans l'histoire de la poésie moderne japonaise, mais il a également pour ambition de replacer cette forme de poésie au sein des inquiétudes qui ont travaillé la poésie contemporaine depuis la Seconde Guerre Mondiale.

Dans le détail, le travail de réflexion se développera en trois temps.

Dans le premier chapitre seront présentées les caractéristiques de la poétique de l'école *Arechi*. Nous évoquerons d'abord le fond commun de la poésie de l'après-guerre : le besoin ressenti à l'époque par une grande majorité de poètes de donner à la

poésie un ancrage social (1.1 Les notions de communauté et de solidarité). Cette vue générale permettra de détacher de l'ensemble de la poésie de l'après-guerre ce qui fit la spécificité de la poésie d'*Arechi* : une attitude nouvelle par rapport au médium langage, caractérisée par un scepticisme structurel sur la nature du langage et ses capacités à représenter la totalité du monde (1.2 *Arechi* et la question du langage). La problématique de cette défiance sera par la suite replacée dans le contexte de la défiguration que subit le langage poétique avec l'expérience de la Seconde Guerre Mondiale. Il s'agit de regarder comment l'expressivité littéraire fut affectée par cette expérience qui introduisit un doute sur la possibilité de représenter le traumatisme et la blessure (1.3 La poésie et la mort : la destitution des prétentions du logos). Au fil des analyses de textes poétiques, se dessinera la manière dont la gravité existentielle de la poésie d'*Arechi* se lie à la question de l'indicible. Ceci donnera l'occasion de saisir comment la poésie d'*Arechi* se manifeste sous la forme d'une représentation du corps (1.4 La physiologie du langage d'*Arechi*). Hantée par la présence de la mort comme substance ou matière organique, la poésie d'*Arechi* se construit également sur une certaine idée de la mort. Il s'agit ici d'analyser la place qui est réservée à la mort comme obstacle ou moyen de subversion (1.5 L'idée de la mort « en pied »). Afin de comprendre quels étaient les fondements critiques de la communauté poétique d'*Arechi*, une traduction intégrale du manifeste du groupe sera proposée. Ceci permettra d'interpréter l'importance qu'occupe chez *Arechi* la question du destin de l'homme contemporain et donnera également l'occasion de définir le rôle unique qu'occupait le poète Ayukawa Nobuo comme « idéologue » du groupe. (1.6 « Dédicace à X », manifeste du groupe *Arechi* et le rôle d'Ayukawa Nobuo). Enfin, sera illustrée la manière dont la vision extrêmement pessimiste de la Terre vaine comme lieu d'une désillusion finale après-guerre connaît dans la pensée d'*Arechi* une transfiguration qui en fait une vision utopique concernant aussi bien la reconstruction de la société japonaise après-guerre que le devenir de la poésie contemporaine (1.7 La Terre vaine en tant que territoire de frontière).

Le deuxième chapitre sera destiné à présenter le modernisme de *Shi to shiron* 「詩と詩論」 (Poésie et ars poetica), lignée à laquelle appartient la poésie d'*Arechi*. Dans un premier temps, la dualité de la position d'*Arechi* par rapport au modernisme sera mise en évidence. Descendants légitimes du modernisme japonais, ces poètes en furent

aussi les détracteurs les plus sévères. Il s'agit de montrer comment l'héritage moderniste chez *Arechi* doit plutôt être rapproché de celui que laissa le modernisme de type anglo-saxon (2.1 *Arechi* et l'école moderniste). Une vue d'ensemble sur la spécificité du modernisme japonais sera ensuite tentée. On rappellera l'exceptionnelle hétérogénéité qui caractérise ce courant de la poésie et la difficulté d'opérer une différence théorique nette entre une première vague d'avant-garde et le modernisme en tant que tel (2.2 Modernisme et avant-garde). L'avènement du modernisme pourra toutefois être daté du milieu des années vingt et être rapporté au développement d'une authentique culture citadine. Une caractéristique du modernisme sera mise en évidence dans la recherche nouvelle d'autonomie de la poésie qui assume alors une fonction inédite mettant au cœur de son activité la recherche critique de fondements théoriques (2.3 L'éclosion moderniste : la revue *Shi to shiron*). Seront alors considérées les places que tiennent au sein de la poésie moderniste les notions de méthode et de jugement critique. Il s'agit de regarder comment le modernisme se situe par opposition à la poésie moderne subjective qui l'avait précédé, pour revendiquer une autonomie du poétique sous la forme d'une objectivité pure (2.4 La notion de méthode et de jugement critique). Le modernisme apparaîtra alors comme le mouvement qui a totalement modifié la fonction du poétique en faisant de la poésie un artefact : le produit d'une intellectualité pure (2.5 La question de la poésie pure). Une place particulière sera réservée à Nishiwaki Junzaburô. Ceci donnera la possibilité de comprendre comment l'idéalité d'une forme pure chez ce poète surnaturaliste composait avec un souci de modération se présentant comme une intentionnalité vouée à l'incomplétude. (2.6 La poétique de l'incomplétude de Nishiwaki Junzaburô). Il sera alors nécessaire de considérer brièvement le schisme qui advint au sein de la revue *Shi to Shiron* avec la formation d'une revue dissidente du nom de *Shi - Genjitsu* 「詩・現実」 (Poésie - réalité). Ainsi sera illustré le malaise que ressentirent certains poètes par rapport au formalisme doctrinaire du modernisme de *Shi to shiron* qui faisait de la poésie une production du nouveau ex nihilo n'entretenant plus aucun rapport dialectique avec le monde de la réalité (2.7 Le schisme de *Shi - genjitsu*). Une analyse plus approfondie sera réservée à l'intellectualisme de la lignée de *Shi to shiron*. La question sera abordée à partir de la problématique du sens en poésie. En confrontant les positions de Nishiwaki et d'Haruyama Yukio, il sera possible de

comprendre comment l'autonomie du poétique par rapport à la signification exposée dans la théorie du «non-sens» d'Haruyama a conduit la poésie vers la conception d'un absolu arbitraire faisant de la forme en tant que forme le projet du poétique (2.8 L'intellectualisme de *Shi to shiron* et la théorie du non-sens). Ceci donnera l'occasion de comprendre comment le degré de rationalisation intellectualiste du modernisme de *Shi to shiron* reposait essentiellement sur une confusion entre les notions de méthode et de technique. (2.9 La prévalence de la technique). Enfin, il faudra considérer comment l'enfermement doctrinaire du formalisme de *Shi to shiron* mena les poètes à une conception élitiste du statut du poète qui mettait l'emphasis sur la notion de personnalité (2.10 La question du privilège du poète).

Le troisième chapitre constituera la partie interprétative de ce travail dans laquelle sera reconstruit le parcours d'éloignement que connurent les poètes d'*Arechi* par rapport aux positionnements théoriques du modernisme. Il s'agit de suivre l'évolution de la poésie moderne avant-guerre dans le courant des années trente et le début des années quarante. Dans un premier temps sera plus clairement présenté l'éclairage totalement négatif que les poètes d'*Arechi* donnèrent de l'héritage moderniste. Nous verrons comment la problématique de la *tabula rasa* portera à une remise en cause fondamentale de la notion de progrès en poésie et à une redéfinition des rapports entre la poésie, l'histoire et la tradition (3.1 Le « passif » de l'héritage moderniste). Il s'agira ensuite d'évoquer les phénomènes d'amnésie qui frappèrent les poètes aînés d'*Arechi* au sortir de la guerre quand ceux-ci décidèrent d'archiver la période de la guerre comme une « mauvaise période » ou période de « blanc ». Nous verrons comment les poètes d'*Arechi* dénoncèrent la vulgarité de l'existence fictionnelle de ce « blanc » dans la conscience en lui opposant la continuité de leur expérience vécue (3.2 « Y a-t-il eu un blanc ? » : la continuité de l'expérience vécue). Nous analyserons ensuite comment la notion d'expérience vécue se lie à la question de la représentation du corps chez *Arechi*. Nous évoquerons pour ce faire les rapports qui existent entre les notions de corps, d'intérieur et de continuité et la manière dont l'expérience se constitue avant tout comme une perception intériorisée du temps remettant en cause le statut de l'abstraction (3.3 La corporéité de l'expérience vécue). Il faudra alors, pour mieux comprendre l'origine des phénomènes d'oblitération du passé caractéristiques de la période de l'immédiat

après-guerre, analyser les modalités des conversions des poètes modernes à l'idéologie nationaliste. Nous prendrons l'exemple du poète Kitazono Katsue 北園克衛 (1902-1978) pour illustrer la manière dont la collaboration des poètes avec l'écriture de « poésies de guerre » ou « patriotiques » s'explique par une perte de conscience du soi. Nous relèverons tout particulièrement, avec une étude du concept de « poésie du pays natal » que forgea Kitazono, comment le revirement spiritualiste et le retour à un particularisme culturel chez les poètes modernes furent en réalité entièrement conditionnés par la structure dualiste de la pensée universaliste (3.4 La poésie de la guerre et la perte du soi). Nous évoquerons ensuite la solitude dans laquelle se retrouva la génération des poètes d'*Arechi* durant ces années de formation pour comprendre comment ces jeunes poètes, d'origine libérale, se retrouvèrent contraints d'engager un processus de déconstruction : d'un positionnement anti-lyrique, vers un positionnement antihumaniste, jusqu'à la vision d'un *Nil Admirari*. Il s'agit de comprendre comment l'irruption violente de l'Histoire dans la vie de ces poètes décida de leur engagement à affronter sans filtre la « noirceur » de la fin des années trente (3.5 La solitude de la fin des années trente). Sera alors convoquée la notion de *kairos* pour rendre compte de la manière dont ces poètes s'exposèrent à la cruauté du moment d'incandescence de la fièvre nationaliste. Ceci donnera l'occasion de différencier l'exil dans l'intériorité que connut la grande majorité des intellectuels pendant la guerre de l'enfermement vécu dans le bastion de l'individualité que l'on trouve chez les poètes d'*Arechi*. Il s'agira de comprendre comment, chez *Arechi*, la notion de continuité issue de l'expérience vécue ne fait aucunement l'impasse sur le moment de rupture qu'introduisit l'éventualité d'une mort en sursis (3.6 Le *kairos* de l'expérience de la guerre). De ce face à face avec la mort naîtra chez *Arechi* la conscience d'un « commun » partageable par les êtres humains. Avec la traduction de textes poétiques et du texte en prose « Terre d'enclavement » d'Ayukawa Nobuo, seront retracées les dynamiques d'une expérience intérieure qui porta les poètes d'*Arechi* vers un nouveau positionnement de la subjectivité et à une remise en cause du statut du sujet moderne. Il s'agit d'envisager comment à travers l'expérience des années de guerre se construisit une intériorité qui avait fait structurellement défaut à la poésie moderne (3.7 « Terre d'enclavement » : la communauté retrouvée). Enfin, avec la citation d'extraits des *Notes écrites pendant la guerre* d'Ayukawa Nobuo l'occasion sera

donnée de voir comment la notion de Terre Vaine sera remémorée et réactualisée chez ce poète en vue de l'après-guerre, non pas uniquement comme image de la désolation du monde moderne, mais aussi comme la métaphore d'une expérience possible de vérité orientée vers la terre promise d'un futur trouvant sa force de propulsion dans une conviction d'ignorance.

Chapitre I
Le langage et la pensée
d'*Arechi* 「荒地」

1.1. Les notions de communauté et de solidarité

Il n'est sans doute pas exagéré de dire que la poésie de l'après-guerre est née avec le groupe *Arechi* 「荒地」 (Terre vaine). L'importance de ce groupe de poètes est telle qu'elle tend à éclipser les autres groupes qui étaient actifs durant la même période. Toutefois, il serait erroné de considérer la poésie d'*Arechi* comme une poésie de l'après-guerre en tant que telle car cette poésie a son origine dans la période de la fin des années trente. La revue qui commence ses publications en septembre 1947 est en réalité la seconde version de la revue *Arechi*. En 1939, la revue avait connu une première version en tant que petite publication d'un groupe de jeunes étudiants de l'Université de Waseda. Ayukawa Nobuo 鮎川信夫 (1920-1986), sous le nom de Uemura Ryûichi 上村隆一, vrai nom du poète, en était le rédacteur en chef. Il fut aussi l'unique survivant de cette revue étudiantine car ses onze membres furent décimés pendant la guerre, mourant soit sur les divers fronts de bataille, soit de maladie, soit de suicide. Le groupe connu sous le nom d'*Arechi*, qui rassemblait au moment de sa fondation sept membres (Ayukawa Nobuo, Tamura Ryûichi 田村隆一 (1923-1998), Miyoshi Toyochirô 三好豊一郎 (1920-1992), Nakagiri Masao 中桐雅夫 (1919-1983), Kitamura Tarô 北村太郎 (1922-1992), Kuroda Saburô 黒田三郎 (1919-1980) et Kihara Kôichi 木原孝一 (1922-1979)), est en réalité issu d'une autre revue du nom de *LUNA* qui avait été fondée en 1937 par Nakagiri Masao à Kôbe au sein du CLUB LUNA qui eut aussi une antenne sur Tôkyô¹.

1 La deuxième version de la revue *Arechi* connut 6 numéros de septembre 1947 à juin 1948. Les deux premiers numéros furent dirigés par Tamura Ryûichi (Tôkyô, Iwatani Shoten) ; les numéros 3, 4 et 5, par Kuroda Saburô ; le numéro 6 par Kitamura Tarô (Tôkyô, Tôkyô Shoten). De 1951 à 1958, le groupe fit paraître une anthologie annuelle *Arechi shishû* 『荒地詩集』 (Anthologie des poèmes d'*Arechi*), ainsi que deux anthologies intitulées *Shi to shiron* 『詩と詩論』 (Poésies et ars poetica), ouvrages publiés aux éditions Arechi Shuppansha (Tôkyô), à l'exception de la première anthologie de 1951 qui fut publiée aux éditions Hayakawa Shobô (Tôkyô). Collaborèrent aussi aux publications d'*Arechi* les poètes : Takahashi Munechika 高橋宗近 (1927), Kajima Shôzô 加島祥造 (1923), Kisaragi Shin

Ce qui est appelé « la poétique d'*Arechi* » constitue du point de vue du langage un ensemble tout à fait identifiable. Le ton, l'usage d'un certain vocabulaire, l'homogénéité des images, les thématiques abordées, et surtout ce qu'il est possible de considérer, avec Yoshimoto Takaaki 吉本隆明 (1924-2012), comme un renversement méthodologique de l'ordre naturel des choses ou d'une « sensibilité naturelle du quotidien » 日常の自然感 (*nichijō no shizenkan*)², sont des éléments qui contribuent à donner l'impression d'une authentique communauté poétique. L'apparente uniformité de la poésie d'*Arechi* ne peut faire oublier les différences qui existaient inévitablement dans chacune des poétiques des différents poètes. Néanmoins, il sera possible d'affirmer que pour un temps, les premières années de l'après-guerre, ces différences ont été mises de côté et que les poètes d'*Arechi* ont travaillé ensemble, d'une manière exceptionnellement solidaire, au sein de ce qu'ils appelaient la « communauté anonyme » 無名なる共同体 (*mumei naru kyōdōtai*) de la Terre vaine de l'époque contemporaine 現代の荒地 (*Gendai no arechi*).

En réalité, ces poètes n'étaient pas les seuls dans l'immédiat après-guerre à ressentir le besoin d'une solidarité entre les individus. Toutes les évolutions nouvelles que connaît alors la poésie contemporaine ont été pensées dans le cadre de groupes de poètes, rassemblés autour de revues, dont les principales furent aussi *Rettō* 「列島」 (Archipel) et *Chikyū* 「地球」 (Terre). Il est certain que les exigences d'une époque 時代 (*jidai*) sont à l'origine de ce phénomène de regroupement. Devant l'ampleur de la destruction et devant la tâche de la reconstruction qui incombait aux survivants, l'individu devait vraisemblablement se sentir bien peu de chose, inadapté et inopérant pour penser

衣更着信 (1920-2004), Hotta Yoshie 堀田善衛 (1918-1998), Noda Riichi 野田理一 (1907-1987), et plus tardivement Takano Kikuo 高野喜久雄 (1927-2006), Nakae Toshio 中江俊夫 (1933), Yoshimoto Takaaki 吉本隆明 (1924-2012) et Ishihara Yoshirō 石原吉郎 (1915-1977). Les publications d'*Arechi* réservèrent aussi une place importante aux œuvres de poètes qui avaient trouvé la mort pendant la guerre comme Kusuda Ichirō 楠田一郎 (1911-1938), Makino Kyotarō 牧野虚太郎 (1920-1941) et Morikawa Yoshinobu 森川義信 (1918-1942).

2 Yoshimoto Takaaki, « Sengoshi no taiken » 「戦後詩の体験」 (L'expérience vécue de la poésie de l'après-guerre) dans : *Sengoshi shiron* 『戦後詩史論』 (Essais sur l'histoire de la poésie de l'après-guerre), Tōkyō, Yamato Shobō, 1978 (1979), p. 134.

seul l'organisation d'une nouvelle société. Les trois grandes ramifications de la poésie de l'après-guerre sont pour cela traversées par une même exigence d'un ancrage social.

Cette revendication d'un ancrage social peut être considérée comme allant de soi dans le cas du groupe *Rettô* issu de la lignée de la poésie prolétarienne³. La poésie de *Rettô* était animée par l'idéal d'une poésie du peuple et naturellement centrée sur la notion de solidarité. Cette solidarité n'était pas entendue uniquement au sens d'une solidarité de classe, mais aussi comme une solidarité territoriale qui entendait s'étendre aux collectivités locales et régionales. Le mérite de *Rettô* fut de réformer la poésie prolétarienne en introduisant dans ses discours une réflexion sur l'autonomie de l'art, mais la trop grande idéalité qui soutenait l'idée de solidarité avec le peuple chez ces poètes dut se confronter avec la réalité de la société japonaise d'après-guerre et finit par apparaître comme une forme de poésie par trop idéaliste. Au sein de ce groupe, seuls deux poètes surent réellement dépasser cette contradiction : Hasegawa Ryûsei 長谷川龍生 (1928) qui, dans le sillage du travail opéré pendant la guerre par Ono Tôzaburô 小野十三郎 (1903-1996), réussit à satisfaire son besoin de solidarité en maintenant une lucidité sur la séparation qui existe entre la conscience individuelle du poète et la conscience du peuple ; et Kuroda Kio 黒田喜夫 (1926-1984) qui nourrit sa poésie d'une réflexion sur

3 La revue *Rettô*, née de la fusion des revues *Zôkei bungaku* 「造形文学」 (Littérature plastique) et *Geijutsu zen.ei* 「芸術前衛」 (Avant-garde artistique), fut fondée en mars 1952 et connut 12 numéros jusqu'en mars 1955. Le groupe publia aussi en 1953 une anthologie du nom de *Rettô shishû* 『列島詩集』 (Anthologie du groupe *Archipel*) aux éditions Chika Shobô (Yokohama). Le comité de rédaction à l'époque du premier numéro était constitué d'écrivains et de poètes : Abe Kôbô 安部公房 (1924-1993), Izumi Keiya 出海溪也 (1928-2013), Ide Norio 井手則雄 (1916-1986), Kijima Hajime 木島始 (1928-2004), Shiina Rinzô 椎名麟三 (1911-1973), Sekine Hiroshi 関根弘 (1920-1994), Noma Hiroshi 野間宏 (1915-1991), Fukuda Ritsurô 福田律郎 (1922-1965), Muramatsu Takeshi 村松武司 (1924-1993). La revue profitait aussi de la collaboration de poètes qui se trouvaient en province comme Itô Shôsai 伊藤正斎 (1923-1994), Hasegawa Ryûsei 長谷川龍生 (1928), Hamada Chishô 浜田知章 (1920-2008) ou Mishô Hiromi 御庄博実 (1925). Par la suite collaborèrent aussi Sugawara Katsumi 菅原克己 (1911-1988), Tsuboi Shigeji 壺井繁治 (1897-1975), Hanada Kiyoteru 花田清輝 (1909-1974), Akagi Kensuke 赤木健介 (1907-1989), Kubokawa Tsurujirô 窪川鶴次郎 (1903-1974), Yamanokuchi Baku 山之口貳 (1903-1963), Tsurumi Shunsuke 鶴見俊輔 (1922), Andô Tsuguo, Kinoshita Junji 木下順二 (1914-2006), Tôge Sankichi 峠三吉 (1917-1953), Okamoto Jun 岡本潤 (1901-1978), Shimao Toshio 島尾敏雄 (1917-1986), Kuroda Saburô, Ôe Mitsuo 大江満雄 (1906-1991), Onchi Terutake 遠地輝武 (1901-1967), Itô Shinkichi 伊藤信吉 (1906-2002).

les phénomènes de marginalisation des réalités paysannes⁴.

Si l'ancrage social du groupe *Rettô* peut être considéré comme allant de soi, il n'en va pas nécessairement de même pour le groupe de poètes lyriques rassemblés autour de la revue *Chikyû* qui s'était constitué, à l'instar du groupe *Arechi*, durant les années de guerre⁵. Ce groupe assumait des positions définies comme néoromantiques, mais la question que se posèrent ses membres fut celle de la dignité de l'existence humaine au milieu de la dévastation de l'après-guerre. Ces poètes étaient profondément influencés par les nouveaux romantiques anglais de la période de la guerre, poètes souvent anonymes, mais ils l'étaient tout autant par l'ancrage social de poètes comme Cecil Day-Lewis (1904-1972), Wystan Hugh Auden (1907-1973) et Stephen Spender (1909-1995).

4 La revue *Rettô* fut aussi le lieu d'une controverse très animée, « Ôkami ronsô » 「狼論争」 (La controverse du loup), qui éclata en 1954, entre le poète Sekine Hiroshi d'une part, l'écrivain et poète Noma Hiroshi et les poètes Tsuboi Shigeji et Okamoto Jun d'autre part, au sujet du bien-fondé de la notion de « poésie de résistance » 抵抗詩 (*teikô-shi*) que défendaient ces poètes. S'opposant à ce que la poésie devienne un instrument de la politique, Sekine eut gain de cause en soulignant qu'il pouvait être très dangereux de crier au loup pour un oui pour un non, car cela pouvait aboutir, comme dans la fable d'Ésope, à ce que les personnes se soient plus en mesure de réagir quand le moment serait réellement opportun.

5 Fondée en 1943, publiée aux éditions Chikyûsha (Saitama), la première version de la revue interrompit ses publications à cause de la mobilisation de son fondateur Akiya Yutaka 秋谷豊 (1922-2008). En juillet 1947, la revue connaît une seconde version mais, du fait de la maladie de son fondateur, elle ne publia que deux numéros. La fondation de la troisième version de la revue est datée d'avril 1950 et, contrairement aux revues *Arechi* et *Rettô*, qui appartiennent à la période de l'après-guerre au sens propre, la revue continue aujourd'hui d'avoir une forme d'actualité, malgré la disparition de son fondateur en 2008, à travers l'activité d'un site internet dédié à Akiya Yutaka (<http://www.akiya-yutaka.com>). Outre Akiya, la revue comptait parmi ses membres fondateurs Karakawa Tomio 唐川富夫 (1921-2002), Ogawa Kazusuke 小川和佑 (1930) ou bien encore Matsuda Yukio 松田幸雄 (1927-2013). Par la suite Maruyama Yutaka 丸山豊 (1915-1989), Kinoshita Yûji 木下夕爾 (1914-1965) devinrent aussi membres de la revue ; à partir du dixième numéro collaborèrent les poètes : Isomura Hideki 磯村英樹 (1922-2010), Saitô Yôichi 斎藤庸一 (1923-2010), Sugimoto Haruo 杉本春生 (1926-1990), Matsunaga Goichi 松永伍一 (1930-2008), Shinkawa Kazue 新川和江 (1929), Shimaoka Shin 嶋岡晨 (1932), Anzai Hitoshi 安西均 (1919-1994), Kataoka Fumio 片岡文雄 (1933), Shiraishi Kazuko 白石かずこ (1931), Osada Hiroshi 長田弘 (1939), Takahashi Mutsuo 高橋睦郎 (1937) ; collaborèrent extérieurement des poètes tels que : Murano Shirô 村野四郎 (1901-1975), Makabe Jin 真壁仁 (1907-1984), Tanikawa Shuntarô, Kawasaki Hiroshi 川崎洋 (1930-2004), Nakae Toshio 中江俊夫 (1933), Kanai Choku 金井直 (1926-1997), Terayama Shûji 寺山修司 (1935-1983), Ishihara Takeshi 石原武 (1930).

Ils mirent en cause le manque de réflexivité et de rapport avec la réalité de la poésie lyrique des années trente du groupe *Shiki* 「四季」 (Quatre saisons)⁶. Par opposition au repli identitaire qu'avait représenté la période de la poésie lyrique des années trente, les poètes du groupe *Chikyû* prônèrent une forme de lyrisme social et militant qui mettait au cœur de ses préoccupations la question de la dignité humaine, comme laissent apparaître ces considérations de Akiya Yutaka 秋谷豊 (1922-2008), fondateur de la revue⁷ :

僕達の「地球」の運動は第三ネオ・ロマンチズムの運動として、人間生活の背景や存在の意義を追求し、社会的拡充として自己を主張する。それは、一步一步と進みながらたえず新しい精神の領域を求めるために、僕達はこの荒廃の砂漠において現実と対決することをもって僕達の出発としなければならないのである。

Notre activité au sein de *Chikyû*, constitue la troisième phase du mouvement du néoromantisme qui a pour ambition de mettre en lumière ce qui se trouve en arrière-plan de la vie quotidienne des hommes et le sens de leurs existences en revendiquant l'existence d'un sens du soi qui sait

6 La poésie lyrique de forme libre n'est pas née au Japon dans les années trente puisque la majorité des productions poétiques du début de la modernité peuvent être regardées comme des productions d'essence proprement lyrique. Mais lorsqu'on se réfère à l'appellation idiomatique de « *jojôshi* » 抒情詩 (poésie lyrique) on entend parler d'un nouveau courant de la poésie moderne qui se situa en parallèle des courants de la poésie moderniste et de la poésie prolétarienne et anarchiste. Son organe de diffusion fut la revue *Shiki*, mais son esprit était aussi relayé par la revue *Kogito* 「コギト」 (Cogito) dans laquelle publiait Yasuda Yojûrô 保田與重郎 (1910-1981), idéologue de l'École romantique japonaise 日本浪漫派 (*Nihon roman-ha*), qui appelait à un retour vers la tradition japonaise, dont les textes furent déterminants pour asseoir les fondements théoriques en poésie d'une restauration du lyrisme 抒情の復興 (*jojô no fukkô*). Née pour contraster les excès formalistes et les exotismes gratuits du courant moderniste et pour restituer une forme de naturalité à la poésie, proposition qui n'était pas dénuée de bien-fondés, la poésie lyrique produisit de nombreux chef-d'œuvres, mais elle évolua ultérieurement en une poésie de guerre et contribua à renforcer les contenus idéologiques de la propagande militariste par un détournement du sens de la mort individuelle en une mort idéologique et communautaire esthétisée.

7 *Gendaishi monogatari, gekidô no jidai wo tsuranuku jojô no keifu* 『現代詩物語 激動の時代を貫く抒情の系譜』 (La poésie contemporaine racontée : filiation du lyrisme à travers les révolutions des époques), éd. Bundô Junsaku 分銅惇作, Yoshida Hiroo 吉田熙生, Tôkyô, Yûhikaku, 1978, p. 266.

se nourrir d'une expansion sociale. Pour pouvoir découvrir, étape après étape et avec constance, ces nouveaux territoires de l'esprit, il s'agit pour nous d'entreprendre une démarche de confrontation avec la réalité dans le désert de cette dévastation.

Ces brèves considérations permettent de comprendre combien la question sociale fut centrale dans la poésie de l'après-guerre. Chez *Arechi*, issu de la branche moderniste de la poésie moderne, la question sociale portera à une redéfinition de la place de l'individu dans le monde et à l'articulation d'un rapport nouveau entre le sujet et celui-ci. Par opposition à ce mouvement général que connaît alors la poésie, les préoccupations de nature essentiellement formelle du groupe de *Machine poetiku* 「マチネ・ポエティク」 (*Matinées poétiques*) représentent une exception⁸. L'intention de ce groupe fut d'opérer une révolution poétique 詩の革命 (*shi no kakumei*) sur la base d'une récupération d'éléments musicaux qui devaient s'exprimer dans une poésie de forme fixe rimée 押韻定型詩 (*ôinteikei-shi*). Ces poètes travaillaient sous l'influence directe de la poésie occidentale mais utilisaient aussi des éléments lexicaux appartenant à la tradition lyrique héritée de l'anthologie impériale du *Kokin wakashû* 『古今和歌集』 (Recueil de poèmes japonais de jadis et de maintenant) (905-913 ?). La tentative de *Matinées poétiques* n'était pas nécessairement dénuée de sens, comme le remarqua après-guerre Miyoshi Tatsuji⁹, mais les résultats formels auxquels parvinrent ces poètes furent décevants. Les raisons de cet échec sont probablement liées à une forme de précipitation et à un défaut de réflexion critique sur la nature même de la rime qui n'est pas un

8 Le groupe de *Matinées poétiques* se constitua en 1942 à partir de séances de lecture à voix haute de poésies, essentiellement, mais aussi de romans, de pièces de théâtre et même d'essais critiques, dans une période où le régime militariste imposait un contrôle très strict sur les publications. Le groupe était composé, entre autre, de Fukunaga Takehiko 福永武彦 (1918-1979), Nakamura Shin.ichirô 中村真一郎 (1918-1997), Katô Shûichi 加藤周一 (1919-2008) et Shirai Kenzaburô 白井健三郎 (1917-1998). En 1948, le groupe fera paraître une anthologie intitulée *Machine poetiku shishû* 『マチネ・ポエティク詩集』 (Recueil de poésie de *Matinées poétiques*), Tôkyô, Shinzenbisha.

9 Dans un texte publié dans la revue *Sekai bungaku* 「世界文学」 (Littératures du monde) daté d'avril 1948 intitulé « Machine poetiku no shisaku ni tsuite » 「マチネ・ポエティクの試作に就て」 (Au sujet de la tentative de *Machine poetiku*).

élément qui appartient à la tradition poétique de ce pays. Mais il est aussi évident que la tentative purement formelle de *Matinées poétiques* n'était en rien adaptée aux exigences d'une époque qui voulait que soit posée avant tout la question du rôle de l'individu au sein de la société.

Née dans une période historique bien déterminée, dans laquelle l'idée de liberté ne se dissociait pas d'une idée de contrainte, la poésie de l'après-guerre ne posera la question de la forme en poésie qu'à partir d'une réflexion sur la légitimité et la fonction du poétique. Les projets d'*Arechi*, de *Retto* et de *Chikyû* partagent cette sève commune. Mais les réponses données à ce qui se présente comme une urgence historique après-guerre sont bien différenciées. Ceci s'explique par le fait que ces trois ramifications de la poésie contemporaine ne sont pas nées d'une génération spontanée. Il s'agit en fait des trois grandes familles de la poésie moderne (modernisme, poésie prolétarienne, poésie lyrique) qui renaissent après-guerre à travers de nouvelles générations. Dans la mesure où ces trois groupes appartenaient à des lignées poétiques de traditions diverses qui étaient bien consolidées avant-guerre, il est tout à fait naturel que ces projets aient été divergents. Mais la problématique de l'après-guerre se pose encore une fois comme un terrain de rassemblement car ces trois écoles poétiques furent contraintes d'affronter, avec la défaite, un même constat d'échec.

Durant la période de la guerre, la poésie moderne, à de très rares exceptions près, avait abdicé sous la pression du régime militariste et avait de surcroît participé de manière active à l'effort de guerre en écrivant des poésies de guerre. Pour cette raison, le phénomène de rassemblement des poètes en groupe avait après-guerre une valeur bien différente de celle qui liait avant-guerre les poètes à des groupes pour des raisons essentiellement théoriques. Ce phénomène est à mettre directement en relation avec la faillite des institutions littéraires. La solidarité qui s'exprime dans la poésie de l'après-guerre a pour cela une portée plus profonde, qui s'inscrit dans un mouvement général de relecture du passé, orienté vers le questionnement de l'Histoire et celui des déficiences structurelles de la modernité poétique japonaise. Penser la fonction sociale de la poésie signifiait, pour l'ensemble de ces poètes, revenir dans un élan communautaire de nature le plus souvent éthique, sur le rôle qu'avait tenu la poésie pendant la guerre pour repenser la question de l'indépendance de la poésie par rapport au politique.

1.2. *Arechi* et la question du langage

L'importance du groupe *Arechi* au sein de la poésie de l'après-guerre est indiscutable. Chez ces poètes la question de la liberté et de la contrainte, qu'elle concerne les rapports entre l'individu et la société ou la poésie avec la réalité, a été posée à partir d'une interrogation sur la nature et les possibilités du langage. On reconnaît pour cela une primauté à *Arechi*, qui n'est d'ailleurs pas seulement le fait de l'après-guerre, mais plutôt de l'ensemble de l'histoire de la poésie moderne de ce pays. Aucun poète, aucun groupe de poète du genre *shi* 詩 (poésie de forme libre) n'avait précédemment réfléchi aussi scrupuleusement à ce qu'est le langage, instrument de la sociabilité et du rapport avec le monde, pour un poète. Le mérite d'*Arechi* est essentiellement d'avoir affronté la question de l'arbitraire du sens qui n'avait pas intimement touché la poésie moderne japonaise. Ceci constituait un retard tout à fait étonnant dans la mesure où la poésie moderne était née sous les auspices et s'était inspirée de tous les courants poétiques de la modernité occidentale qui avaient fait, de près ou de loin, de la question de l'arbitraire le pivot de leurs réflexions. Toutefois, le mérite réel d'*Arechi* n'est pas seulement celui d'avoir posé cette question essentielle à toutes les formes de poésie contemporaine, mais d'avoir aussi opéré, conjointement, une forme remarquable de dépassement de la question de l'arbitraire qui prit le nom de « recouvrement du sens » 意味の回復 (*imi no kaifuku*).

Ce « recouvrement » ne consistait pas en une restauration naïve ou ingénue de la dimension du signifiant en poésie. Comme le terme le suggère littéralement, cette intention doit être perçue comme une volonté de rétablissement, d'un état sain 健康さ (*kenkôsa*) ou d'un état d'équilibre, comme s'il était agi de guérir d'une maladie. Cette nécessité d'un retour à une proportion et à une harmonie doit être abordée de deux manières. D'un côté, la nécessité d'un recouvrement du sens concerne directement les expériences qu'avait connues par le passé la poésie moderniste, à partir du milieu des années vingt, avec la multiplication des expérimentations linguistiques qui avait séparé de manière hermétique la poésie du monde de la réalité. C'est à ces expériences que ces poètes se réfèrent lorsqu'ils parlent de la gratuité 無償性 (*mushôsei*) du geste poétique moderniste tel qu'il s'était constitué comme un formalisme pur. Par opposition, les

poètes d'*Arechi* revendiquent après-guerre une non gratuité 有償性 (*yūshōsei*) pour leur geste poétique qui se conçoit comme un investissement, autant spirituel que physique, de la personne du poète dans l'acte du faire poétique. Mais l'intérêt de la poésie d'*Arechi* ne se limite pas à cette critique des excès de formalisme de la poésie moderniste dont ces poètes étaient les héritiers. C'est la méthode avec laquelle s'est opérée cette mise en cause qui fait de la proposition d'*Arechi* une authentique nouveauté dans l'histoire de la poésie moderne de ce pays et qui inscrit cette proposition dans un projet plus général que connut la poésie contemporaine dans le monde.

La critique du modernisme chez *Arechi* n'est absolument pas interprétable comme une simple réaction selon les procédés négativistes que connaît d'ordinaire l'avant-garde qui agit par effet de rebond. Les réflexions d'*Arechi* sur la non gratuité du faire poétique sont beaucoup plus modérées et reposent sur une confrontation avec le paradoxe que fait naître en l'homme l'utilisation du médium langage. Ces poètes ne réagirent pas d'une manière pavlovienne aux excès de « non-sens » qu'avait connu par le passé la poésie et ils affrontèrent la question du recouvrement du sens dans une double dimension : la dimension de ce qui peut être dit par le langage et par l'expression, et la dimension de ce qui ne peut pas se dire, de ce qui se dérobe à l'expression et qui demeure celé dans un en deçà ou un au-delà de toute forme d'expressivité. L'impuissance à dire est au cœur de la poétique d'*Arechi* qui est habité de l'intérieur par le silence au point que Tamura Ryūichi pouvait dire de la poésie qu'elle était « un produit du silence ».

Il y a par conséquent chez *Arechi* un renversement de perspective dans la manière avec laquelle le poète se rapporte avec l'instrument langage. Ces poètes mirent en cause la capacité du langage à représenter la totalité du monde. Les poètes d'*Arechi* ne concevaient pas le langage comme un don, gracieusement offert, comme il pouvait l'avoir été chez un poète de l'âge de Paul Valéry. Chez *Arechi* le langage est avant tout pensé comme un obstacle, faisant écran à la réalité du monde, et nécessitant un exercice de conscience appliquée qui n'appartient pas seulement à une rigueur intellectuelle mais tout autant à une intégrité relevant d'un souci existentiel. C'est à cette utilisation suspicieuse du langage, que traduit l'expression « kotoba e no fushin » 言葉への不信 (défiance à l'égard du langage), qu'on se réfère lorsque l'on parle de la difficulté de lecture et de compréhension des poèmes d'*Arechi* 難解性 (*nankaisei*).

Cette tentative de recouvrement du sens est un mérite certain qui a été immédiatement reconnu à la poésie d'*Arechi* et ce mérite ne fut jamais remis en question par la suite. Mais il arriva pourtant assez souvent que soit reproché aux poètes d'*Arechi* leur rapport cérébral avec le langage. Pour Tanikawa Shuntarô¹⁰, les textes d'*Arechi* ne sont, « à l'exception de deux ou trois exemples », pas autre chose que du « charabia »¹¹. Le poète n'a pas tout à fait tort, car en un sens le « charabia » d'*Arechi* existe, mais plutôt que de parler de « charabia » il faudra parler d'idiome dont l'utilisation était disciplinée par la vision commune que ces poètes avaient du monde moderne comme une « Terre vaine ». Tanikawa Shuntarô et les poètes de la revue *Kai* 「權」 (Aviron) pouvaient entreprendre, en 1953, une reconquête de la dimension sensorielle, vitale pour le langage poétique, qui avait été exclue de la poésie d'*Arechi*¹². Ceci était possible parce qu'à par-

10 Né à Tôkyô, poète, traducteur, auteur de pièces de théâtre, scénariste et parolier, fils du philosophe Tanikawa Tetsuzô 谷川徹三 (1895-1989), Tanikawa Shuntarô fait ses débuts dès 1950 en publiant dans la revue *Bungakukai* 「文学界」 (Le monde littéraire) une série de poésies sur la recommandation de Miyoshi Tatsuji qui était un ami de son père. En 1951, il publie dans la revue *Shigaku*, qui fut une des revues poétiques les plus importantes de l'après-guerre, dans l'espace dédié aux jeunes poètes. En 1952, il fait paraître son premier recueil intitulé *Nijûoku kônen no kodoku* 『二十億光年の孤独』 (Une solitude de deux milliards d'années-lumière), Tôkyô, Sôgensha. En 1953, il participera, à partir du deuxième numéro, à la revue *Kai*. Tanikawa a publié tout au long de sa carrière de nombreux recueils de poésie et son œuvre témoigne aujourd'hui encore d'une intense activité. Sa poésie est marquée par un sentiment de joie lumineuse qui saisit dans l'instantanéité des perceptions une forme de totalité cosmique, une éternité qui entre en fusion avec la nature. Ses œuvres ont fait l'objet de nombreuses traductions en France et dans le monde.

11 Kokai Eiji, *Nihon sengoshi no tenbô* 『日本戦後詩の展望』 (Panorama de la poésie de l'après-guerre au Japon), Tôkyô, Kenkyûsha shuppan, 1973, p. 11.

12 La revue *Aviron* fut fondée en mai 1953 par Ibaragi Noriko et Kawasaki Hiroshi 川崎洋 (1930-2004) aux éditions Kai no kai, Tôkyô. Cette revue ne se présentait pas comme l'organe d'une école défendant un credo esthétique, mais plutôt comme un lieu de publications ouvert à la multiplicité des individualités. La revue connut tout d'abord une première version (onze numéros de mai 1953 à avril 1955) à laquelle participèrent, entre autres, les poètes Tanikawa Shuntarô, Ôoka Makoto, Yoshino Hiroshi 吉野弘 (1926), Nakae Toshio. Le numéro dix vit la participation de Tanigawa Gan 谷川雁 (1923-1995), Iijima Kôichi 飯島耕一 (1930), Mure Keiko, Yamamoto Tarô. Au mois de décembre 1965, se constitua la deuxième version de la revue dont le comité de membres était composé d'Ibaragi Noriko, Ôoka Makoto, Kawasaki Hiroshi, Tanigawa Gan, Tomotake Tatsu 友竹辰 (1931-1993), Nakae Toshio, Mizuo Hiroshi 水尾比呂志 (1930), Yoshino Hiroshi, Iwata Hiroshi 岩田宏 (1932) et connut

tir du début des années cinquante la réalité du monde et de la société japonaise avait trouvé une nouvelle forme d'équilibre et il apparaissait tout à fait légitime de tenter de redonner au langage une naturalité et une sensualité qui pouvaient aussi accueillir ce qu'il y avait de spontané, de bon et de lumineux dans l'existence. Mais il faut dire que la reconquête brillante des sensations et du plaisir des mots que l'on trouve dans la poésie du groupe *Kai* n'a été rendue possible que grâce au travail de recouvrement du sens que menèrent les poètes d'*Arechi*. La poésie du groupe *Kai* doit pour cela être regardée comme une forme d'accomplissement, de recouvrement complet, qui est toujours l'étape successive à toute forme de rétablissement dans le processus d'une maladie. La luminosité 明るさ (*akarusa*) de *Kai* appartient à son époque, la noirceur d'*Arechi* aussi.

1.3. La poésie et la mort : la destitution des prétentions du logos

D'une génération cadette à celle des poètes d'*Arechi*, les poètes de *Kai* n'avaient pas eu la même « expérience vécue de la guerre » 戦争体験 (*sensô taiken*). Leur vision au moment de la défaite, comme il a été souligné en introduction, fut celle d'un « ciel parfaitement bleu » et d'« une mer qui s'étendait à l'infini », c'est-à-dire le sentiment d'une authentique libération et non pas une vision des « ruines de l'existence » d'une « cruauté immaculée » qui fut le propre d'*Arechi*. Cette vision terrifiante avait déjà été en partie préfigurée dès l'avant-guerre, dans la fin des années trente, sous l'influence notamment des écrits de T. E. Hulme et de T. S. Eliot¹³. Mais l'ensemble de ces ex-

la participation de Iijima Kôichi. Au cours des publications de la deuxième version le groupe se solidarisa autour du concept de poésie en chaîne 連詩 (*renshi*) qui fut une tentative de réappropriation, par la poésie contemporaine, d'une méthode de composition collective ayant appartenu à l'héritage des formes de poésies traditionnelles du *tanka* et du *haïku* (連歌・連句, *renka / renku*). Ce travail donna lieu, en 1979, à une publication collective, *Kai renshi* 『権・連詩』 (Aviron - poésie en chaîne), Tôkyô, Shichôsha.

13 Comme le fait apparaître le nom même du groupe *Arechi*, l'influence de T. S. Eliot fut décisive sur ces poètes, en particulier durant leur période de formation avant-guerre. Cette influence se fit sentir notamment dans la méthode de composition et dans l'utilisation de la méthode de l'« objective correlative », comme correction apportée à la dimension fermée du subjectif pour ouvrir le texte poétique au monde de l'émotion. Cette influence apparaît aussi dans le choix des images et de la pensée de la mort. Il est à titre d'exemple possible d'en mesurer la prégnance dans cet extrait d'une poésie de Tamura

périences livresques n'aurai jamais pu atteindre dans une intimité aussi profonde les

Ryūichi, intitulée « Imeji » 「イメジ」 (Image) (*Quatre mille jours et nuits*, 1956), qui reprend un passage très célèbre de « The burial of the dead » (L'enterrement des morts), première partie de *The Waste Land* :

The Waste Land :

Unreal City
 Under the brown fog of a winter dawn,
 A crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many.

Quatre mille jours et nuits, « Image » :

死の滴り、
 この鶯色の都会の、
 雨の中のねじれた腸の群れ、
 黒い蝙蝠傘の、死滅した経験の流れ。

Gouttes de mort,
 De cette grande ville couleur fauve,
 Foules de boyaux tordus sous la pluie,
 Des parapluies noirs, l'écoulement d'une expérience morte.

L'influence d'Eliot se fit aussi sentir chez les poètes d'*Arechi* à travers la conception que ce poète se faisait du rôle de l'individualité du poète comme expression d'une synthèse culturelle et historique. L'influence du poète et critique, traducteur d'Henri Bergson (1859-1941), Thomas Ernest Hulme fut, sur un plan philosophique, toute aussi capitale et en particulier les thèses de celui-ci sur la fin de l'Humanisme, développées dans son ouvrage *Cinders* (Cendres) (autour de 1906-1907), publié de manière posthume. Les poètes d'*Arechi* furent très impressionnés par la conception que Hulme se faisait du langage comme une maladie de « calcul » (counter) et de sens. Pour Hulme, le monde n'était organisé qu'en parties, de manière transitoire, et la totalité appartenait « aux cendres ».

« There is a gossamer web, woven between the real things, and by this means the animals communicate. For purposes of communication they invent a symbolic language. Afterwards this language, used to excess, becomes a disease, and we get the curious phenomena of men explaining themselves by means of the gossamer web that connects them. Language becomes a disease in the hands of the counter-word mongers. It must constantly be remembered that it is an invention for the convenience of men ; and in the mists of Hegelians who triumphantly explain the world as a mixture of « good » and « beauty » and « truth », this should be remembered. »

« Il existe une toile d'araignée, tissée entre les choses réelles, et par ce moyen les animaux communiquent entre eux. Pour communiquer ils inventent un langage symbolique. Après quoi, ce

jeunes poètes d'*Arechi* s'ils n'avaient connu un contact physique avec la monstruosité de la guerre. C'est l'expérience de la défiguration qui est à l'origine de la défiance que ces poètes ont manifestée à l'égard du langage. Le soupçon concernait la possibilité de représentation par le langage poétique du traumatisme et de la blessure. Yves-Marie Allieux met très justement en relation la défiance d'*Arechi* avec le problème soulevé par Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903-1969) lorsqu'il se demandait si la poésie était encore possible après l'expérience du désastre¹⁴. Le travail des poètes d'*Arechi* se situe pour cela au cœur des problématiques qui affectèrent la poésie contemporaine dans le monde et qui concernèrent la question du réalisme, dans le sillage des inquiétudes soulevées par l'expressionnisme historique.

Tamura Ryûichi s'exprimera à ce sujet dans un texte intitulé « Chizu no nai tabi, *Ayukawa Nobuo shishû* ni tsuite » 「地図のない旅 鮎川信夫詩集について」 (Un voyage qui ne connaît pas de plan : au sujet du recueil *Poésies d'Ayukawa Nobuo*), que le poète écrivit en 1955, à l'occasion de la publication du premier recueil d'*Ayukawa Nobuo*¹⁵ :

langage, utilisé avec excès, devient une maladie, et nous arrivons au phénomène tout à fait singulier de voir les hommes expliquer ce qu'ils sont au moyen de cette toile d'araignée qui les met en relation les uns avec les autres. Le langage devient une maladie dans les mains des marchands du comptoir des mots. Il est important de toujours se remémorer qu'il s'agit d'une invention qui sert aux hommes ; il faut se souvenir de cela au milieu des brouillards des hégéliens qui expliquent triomphalement le monde comme un mélange de « bien », de « beau » et de « vrai ». »

Thomas Ernest Hulme, *Cinders* (Cendres) in *The Collected Writings of T. E. Hulme*, éd. Karen Csengeri, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 8.

14 Yves-Marie Allieux, dossier « *Arechi* ou la Terre vaine » dans : *Du Japon, NRF*, n°599-600, sous la direction de Philippe Forest, Gallimard, Paris, 2012, p. 204-232, cit. p. 204.

15 Il s'agit du recueil intitulé *Ayukawa Nobuo shishû 1945-1955* 『鮎川信夫詩集 1945-1955』 (Poésies d'*Ayukawa Nobuo* 1945-1955), Tôkyô, Arechi Shuppansha, 1955, qui rassemblait une sélection des œuvres poétiques d'*Ayukawa* écrites durant la première décennie de l'après-guerre. Tamura Ryûichi, *Shi to hihyô A* 『詩と批評A』 (Poésies et textes critiques A), Tôkyô, Shichôsha, vol. 1 (1969), p. 55.

半世紀の間に、二つの大戦を経験しなければならなかったわれわれの文明が、この地上でもっとも破壊したものはなんでしょうか。無数の人間、おびただしい物量、そして多くの都市と寺院、その他いろいろなものと考えられます。それにもかかわらずあなたが詩人なら、それは言葉と想像力だときっと答えてくれるでしょう。崩壊し、廃墟と化した言葉と想像力の戦場で、全体としての生の意味を問おうとするものは、「直喩」をもたない旅、つまり「地図」のない旅をするものにほかなりません。今世紀においては、エリオット以後の英国の詩人にかぎらず、われわれと文明を同じくする世界のいたるところの詩人にとって、「直喩」から投げ出されて、ひたすら「暗喩」のなかで、危険な言葉と戦いながら歩いてゆくのが、その運命のようがあります。しかし、地図のない旅は目的のない旅だということではありません。まったく逆のことだ。おそらく真の目的を知っているものはできあいの地図を必要としないでしょう、大きな全体の地図を得るためには。詩人は直喩から見離され、また、真に勇気のある詩人はあえて直喩を自らすすんで放棄します。

En un demi-siècle, qu'est-ce que notre civilisation, qui a connu deux grandes guerres, a le plus détruit sur cette terre ? Une quantité incalculable d'hommes, des biens matériels incommensurables, et puis de nombreuses villes et monastères, et tant d'autres choses, pourra-t-on répondre. Mais si tu es poète, il te viendra certainement de répondre : le langage et l'imagination. Sur ce champ de bataille d'un langage et d'une imagination détruits, réduits à des ruines, poser le sens de la vie dans sa totalité signifie partir pour un voyage qui ne peut pas connaître de « comparaison », c'est-à-dire, un voyage qui ne connaît pas de « plan ». Le destin de tous les poètes du monde de ce siècle, non pas seulement pour les poètes anglais depuis Eliot, mais de tous ceux qui partagent la communauté d'une même civilisation, semble être d'être exclus de la « comparaison » et, en demeurant au cœur de la « métaphore », de marcher en luttant contre un langage en état de danger. Mais, ce voyage qui ne connaît pas de plan n'est pas un voyage sans destination. Au contraire. Ceux qui connaissent les véritables buts n'ont pas besoin de cartes toutes faites pour acquérir un vaste plan de la totalité. Le poète a été abandonné par la comparaison, et

d'ailleurs le poète qui possède un authentique courage abandonne de sa propre volonté tout recours à la comparaison.

« Poser le sens de la vie dans sa totalité » fut la fonction éminente que les poètes d'*Arechi* attribuèrent à la poésie. Tamura parle ici d'un « champ de bataille » 戦場 (*senjô*), qui n'est plus celui de la guerre en tant que telle, mais qui lui ressemble amèrement. Le poète évoque l'immensité de la dévastation que porta la guerre, non pas seulement avec la mort de millions de personnes ou les destructions matérielles sans précédent, mais aussi dans l'intimité du poète, avec la dévastation du langage et la destruction des pouvoirs de l'imagination. Tamura situe son propos dans une dimension historique en indiquant le début de cette nouvelle histoire moderne dans la poésie d'Eliot et des poètes anglais qui lui succédèrent. Mais il apparaît également dans le propos de Tamura que cette situation de crise ne regardait plus seulement les poètes occidentaux, comme cela était le cas avant-guerre, mais bien tous les poètes contemporains et les poètes japonais qui, avec l'expérience de la Seconde Guerre Mondiale, se sont retrouvés mobilisés dans la « communauté de ceux qui partageaient » désormais « une même civilisation ». Il est clair que lorsque Tamura se réfère à la destruction des pouvoirs de l'imagination il évoque alors la situation de crise dans laquelle se retrouva le langage qui n'était pas en mesure d'exprimer et de témoigner de l'ampleur d'une destruction qui était allée au-delà de toute forme d'imagination.

Tamura parle du voyage du poète contemporain après l'expérience du désastre comme d'« un voyage qui ne connaît pas de plan » et qui doit être conduit au cœur de la métaphore à travers un renoncement à toute forme de « comparaison ». L'intention de la comparaison est un rapport d'analogie dans lequel les termes du rapport sont toujours clairement explicités. Comme l'affirme Paul Ricœur (1913-2005), le « trait essentiel de la comparaison est son caractère discursif » voué à expliciter un rapprochement sous-jacent qui relève de la théorie de la « preuve » et de la conviction, comme cela apparaît dans le premier livre de la *Rhétorique* d'Aristote¹⁶. Le but d'une comparaison n'est jamais de rapprocher par analogie ce qui serait des plus distants, ce qui ne pourrait

16 Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997, p. 34.

tenir du point de vue d'une logique hermétique, comme il advient dans la métaphore qui conduit à la multiplicité et à la relativité des interprétations des mondes possibles. Au contraire, la comparaison est un univers clos, qui fige le rapport d'analogie dans une relation de complémentarité exclusive et nécessairement cohérente, s'attachant au domaine de ce qui est retenu « probable » et qui peut se justifier du point de vue d'une démonstration.

L'expérience de la dévastation et du traumatisme appartient à un univers qui ne peut trouver de terme de comparaison car cette expérience est habitée en son cœur par le gouffre que creuse en nous la présence-absence de la mort. Tamura parle, dans une poésie intitulée « Shizumeru tera » 「沈める寺」 (Le temple qui sombre) de la stupeur dans laquelle nous projette la mort, unique parmi toutes les choses de ce monde, en ce qu'elle ne peut trouver d'explication comme de représentation¹⁷ :

沈める寺

全世界の人間が死の論証を求めている　しかし誰一人として
死を目撃したものはいないのだ　ついに人間は幻影にすぎず　現
実とはかかるものの最大公約数なのかもしれん　人間にとってか
わって逆に全事物が問いはじめる　生について　その存在につい
て　それが一個の椅子から発せられたにしても俺は恐れねばなら
ぬ　現実とはかかるものの最小公約数なのかもしれん　ところで
人間の運命に憂愁を感じ得ぬものがどうしてこの動乱の世界に生
身を賭けることができるだろうか　ときに天才も現れたが虚無を一
層精緻なものとしただけであった　自明なるものも白昼の渦動を
深めただけであった

彼はなにやら語りかけようとしたのかもしれない　だが私は事

17 Poésie publiée dans *Arechi shishû 1951* 『荒地詩集 1951』 (Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1951), Tôkyô, Kokubunsha, qui fut la première des anthologies annuelles publiées par le groupe *Arechi* jusqu'en 1958. Cette poésie appartient au premier recueil de Tamura Ryûichi intitulé *Quatre mille jours et nuits*, Tôkyô, Sôgensha, 1956. Tamura Ryûichi, *Tamura Ryûichi zenshû* 『田村隆一全集』 (Œuvres complètes de Tamura Ryûichi), Tôkyô, Kawade Shobô shinsha, 6 vol. (2010-2011), vol. 1 (2010), p. 20-21.

実についてのみ書いておこう はじめに膝から折れるように地について彼は倒れた 駆けよってきた人たちのなかでちょうど私くらいの年ごろの青年が思わずこんな具合に呟いた「美しい顔だ それに悪いことに世界を花のごとく信じている！」

Le temple qui sombre

Les hommes de la terre entière sont à la recherche d'une démonstration logique de la mort Mais aucun d'entre eux n'a assisté à la mort En définitive l'homme n'est qu'une illusion La réalité pour lui est vraisemblablement le plus grand commun diviseur Se substituant à l'homme à rebours toutes les choses se mettent à poser des questions Au sujet de la vie au sujet de son existence Même si ces questions sont posées à partir d'une chaise je dois en avoir peur La réalité pour lui est vraisemblablement le plus petit commun multiple Or comment pourraient-ils ceux qui ne savent être sensibles à l'amer destin de l'homme jouer leur chair dans ce monde de tumultes et de guerres ? Parfois des hommes de génie purent apparaître mais pour ne faire du néant qu'une chose plus raffinée encore Pour que toutes les évidences ne rendent que plus profond le vortex du plein jour

Il voulait sans doute raconter quelque chose Mais je n'écrirai que sur des faits Au commencement il tomba à terre comme s'il avait cédé des genoux Une des personnes qui accoururent était un jeune homme du même âge que moi qui murmura de cette manière : « Son visage est magnifique Quel dommage qu'il croie le monde comme une fleur ! »

Cette poésie appartient à la série des neuf poèmes en prose du premier chapitre du recueil *Yon sen no hi to yoru* 『四千の日と夜』 (Quatre mille jours et nuits) qui furent composés dans les premiers mois de l'après-guerre, l'automne et l'hiver qui suivirent l'été de la défaite¹⁸. On assiste ici à une illustration des propos que tenait Tamura sur

18 Il s'agit des poèmes intitulés « Fukokuga » 「腐刻画」 (Eau-forte), « Shizumeru tera » 「沈める寺」 (Le temple qui sombre), « Ôgon gensô » 「黄金幻想」 (Illusion d'or), « Aki » 「秋」 (Automne), « Koe » 「声」 (Voix), « Yokan » 「予感」 (Pressentiment), « Imeji » 「イメージ」 (Image),

le voyage du poète contemporain. L'image du « temple qui sombre » doit être regar-

« Kôtei » 「皇帝」 (Empereur), « Fuyu no ongaku » 「冬の音楽」 (Musique d'hiver). Une première ébauche de la traduction intégrale du recueil *Quatre mille jours et nuits* est disponible en français dans le mémoire de DEA intitulé « La personne en question : une étude des poèmes en prose de *Quatre mille jours et nuits* de Tamura Ryūichi », Karine Arneodo sous la direction d'Anne Bayard-Sakai, INALCO, 2003-2004.

Dans le texte intitulé « Ma douleur est une chose simple » Tamura faisait état du souvenir de la « douleur émotionnelle » 感情のいたみ (*kanjō no itami*) qui accompagna les premiers mois de la défaite et il déclarait au sujet de la composition de cette série de poèmes en prose :

『腐刻畫』について、『沈める寺』『黄金幻想』『秋』『声』『予感』『イメージ』『皇帝』『冬の音楽』という作品を書いたが、この九篇の散文詩には「彼」が詩のなかに、詩のどこかにいる。そして、これらの散文詩群の季節は、秋からはじまって冬におわる、あの敗戦の年の、荒涼とした時代のものである。ぼくの『地獄の季節』は、これらの散文詩群からはじまったのだ。そして、『腐刻畫』の最終行にあらわれている「美しく発狂した」という詩句の重層化と拡大化に、その後のぼくの詩業があったということは、注意深い読者なら、気づいてくれるかもしれない。「美しく」「美しい」という修飾語が、『腐刻畫』以外の散文詩にも、いくどか使用されている。たとえば、『沈める寺』の「美しい顔だ それに悪いことに世界を花のごとく信じている!」『黄金幻想』では、「美しいものは必ず人間を殺す」、『声』では「雨の日の彼女は美しい」、『予感』では「かつて母は美しく」、『皇帝』では「欧州の美女は幻影にすぎず」となっている。ところで、「詩」のなかでは、できるだけ形容詞を排除するというのが、ぼくの詩作法の原則であって、とくに「美しい」というような形容詞は、それが特殊な効果を発揮する以外には、その使用はタブーといってもいいだろう。

« A la suite du poème « Eau-forte », je composai les poèmes « Le temple qui sombre », « Illusion d'or », « Automne », « Voix », « Pressentiment », « Image », « Empereur », « Musique d'hiver » ; dans ces neuf poèmes en prose « il » est dans la poésie, « il » se trouve quelque part dans les poèmes. Et la saison dans laquelle évolue cette série de poèmes correspond à la période désolée de l'année de la défaite qui commença avec l'automne et s'acheva en hiver. Ma « saison en enfer » commença avec l'écriture de ces poèmes en prose. Un lecteur attentif aura remarqué qu'il y a dans l'épaisseur et le phénomène d'amplification du dernier vers de « Eau-forte » qui dit « entra magnifiquement en folie », l'essence de ce que deviendra mon faire poétique par la suite. Les qualificatifs de « magnifiquement » ou de « magnifique » ont aussi été utilisés dans les autres poèmes. Par exemple, dans « Le temple qui sombre » : « Son visage est magnifique Quel dommage qu'il croie le monde comme une fleur ! » ; dans « Illusion d'or » : « Les choses magnifiques tuent nécessairement les hommes » ; dans « Voix » : Elle est magnifique par un jour de pluie » ; dans « Pressentiment » : « Jadis la mère était magnifique » ; dans « Empereur » : « La magnifique femme Europe n'est qu'une illusion ». Or, le principe méthodologique utilisé dans ces poèmes repose, dans la mesure du possible, sur une exclusion des adjectifs et c'est pour cette raison précisément que l'utilisation de l'adjectif « magnifique » est, peut-on dire, un tabou, sauf quand il déploie des effets remarquables. »

« Boku no kurushimi wa tanjun na mono da » 「ぼくの苦しきは単純なものだ」 (Ma douleur

dée comme celle d'un engouffrement qui concerne tout aussi bien la croyance en la capacité du langage à rendre compte, par une « démonstration logique », de ce qui a été appelé la « grande mort », que de la fiction du monde de la « fleur » 花 (*hana*) qui représenterait très vraisemblablement dans ce poème un renvoi à une vision esthétique de la mort¹⁹. Les « hommes de la terre entière sont à la recherche d'une démonstration logique » des morts nombreuses auxquelles ils ont assisté pendant la guerre, ils sont à la recherche d'un raisonnement qui pourrait expliquer la folie meurtrière et la monstruosité de la Seconde Guerre Mondiale. Ce sens qu'ils cherchent désespérément est intimement lié à la question de la signification qu'ils peuvent donner à leurs existences en tant que survivants. Mais de la raison, comme du langage, aucune signification recevable ne peut être élaborée parce qu'il n'existe aucune justification logique de la présence du mal dans le monde qui fait irruption de manière frontale et coupe court à toute forme d'argumentation discursive : « Il voulait sans doute raconter quelque chose mais je n'écrirai que sur des faits ». Même l'« homme de génie » ne peut être d'aucun soutien, car il est enfermé dans son intelligence dont le raffinement ne peut porter qu'à une perception majorée du « néant » et du « vortex du plein jour » qui broie les êtres dans l'« illusion » de leur existence informe. Ce rapport vertical avec la mort comme image d'un mal absolu qu'aucune fiction culturelle ne peut amadouer est sans issue. C'est une fin de non-recevoir. Il n'existe pas de démonstration logique de la mort qui est le point aveugle de toute théorie de la connaissance qu'aucune sophistication de la pensée ne peut et n'a pu jusqu'à ce jour élucider. Mais la mort existe bel et bien dans le monde, elle n'est pas une fiction ou une croyance mais un « fait », et même, l'unique

est une chose simple) dans : Tamura Ryûichi, *Shi to hihyô A* 『詩と批評A』 (Poésies et textes critiques A), Tôkyô, Shichôsha, 5 vol. (1969-1978), vol. 1 (1969), p. 16-17.

19 Dans cette poésie deux visions du monde s'opposent : celle qui soutient qu'il n'y a pas d'explication logique de la mort et qui met l'homme en face d'un abysse, et une autre vision du monde qui est affrontée ici comme une fiction quand elle est évoquée comme une croyance, « croire le monde comme une fleur ». L'interprétation ne s'appuie sur aucun texte critique, mais il n'est certainement pas erroné de penser que Tamura se réfère ici à la manière dont la mort pendant les années de propagande nationaliste fut esthétisée pour renfoncer la fiction de sens d'une mort essentiellement identitaire, pour la patrie et pour l'empereur.

sur lequel l'homme puisse réellement s'appuyer, comme on s'appuie sur une « chaise », et cette autorité lui donne une lumière, un aspect sublime, un visage « magnifique » malgré sa terrible étrangeté et cruauté.

Il est possible de saisir, à partir d'un autre angle de vue, le renversement de perspective auquel a donné forme la poésie d'*Arechi* en déplaçant le centre de gravité du monde. Ce n'est plus l'homme désormais qui est libre de poser les questions, d'interroger le monde, c'est le monde, « toutes les choses » du monde, qui se mettent « à rebours » à poser des questions et renvoient l'homme à sa propre solitude. La mort le retranche dans sa position, « il est cloué au fond de la chaise comme un individu »²⁰, contraint à interioriser le monde. Quelques mois après avoir écrit ce poème en prose, Tamura plongera littéralement dans le monde des métaphores, en abandonnant le poème en prose et sa vocation narrative pour entrer dans la poésie de vers libre et dans un voyage qui ne connaissait plus de plan. Il donnera une représentation par l'image du huis clos dramatique et de la panique auxquels nous astreint la « mort à vif » dans la poésie intitulée « Maboroshi wo miru hito » 「幻を見る人」 (L'homme qui a des visions)²¹ :

幻を見る人

空から小鳥が墜ちてくる

誰もいない所で射殺された一羽の小鳥のために

野はある

20 « Kare wa kojīn toshite isu no soko ni oshikomerareru » 「彼は個人として椅子の底に押しこめられる」, vers extrait du poème en prose « Yokan » 「予感」 (Pressentiment).

21 Il s'agit de la poésie d'ouverture, composée de quatre parties comme un quatuor, du recueil *Quatre mille jours et nuits* (1956). Cette première partie fut publiée pour la première fois dans *Arechi shishū 1952* 『荒地詩集1952』 (Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1952), Tōkyō, Arechi Shuppansha, 1952, p. 18. Une traduction intégrale de la poésie « L'homme qui a des visions » est disponible en français dans le dossier intitulé « *Arechi* ou la Terre vaine » dirigé par Yves-Marie Allieux : *Du Japon, NRF*, n°599-600, sous la direction de Philippe Forest, Gallimard, Paris, 2012, p. 204-232, cit. p. 224-226. Une interprétation de cette poésie avait déjà été tentée dans l'article : Karine Arneodo, « “Genzai” », ici et maintenant : notes pour une représentation sur les valeurs du “présent” dans la poésie de Tamura Ryūichi et d'Ayukawa Nobuo », éd. Anne Bayard-Sakai, Michael Lucken, Emmanuel Lozerand, *Le Japon après la guerre*, Philippe Picquier, Arles, 2007, p. 155-182.

窓から叫びが聴えてくる
誰もいない部屋で射殺されたひとつの叫びのために+
世界はある

空は小鳥のためにあり 小鳥は空からしか墜ちてこない
窓は叫びのためにあり 叫びは窓からしか聴えてこない

どうしてそうなのかわたしには分らない
ただどうしてそうなのかをわたしは感じる

小鳥が墜ちてくるからには高さがあるわけだ 閉されたものがある
わけだ
叫びが聴えてくるからには

野のなかに小鳥の屍骸があるように わたしの頭のなかは死でい
っぱいだ
わたしの頭のなかに死があるように 世界中の窓という窓には誰
もいない

L'homme qui a des visions

Du ciel tombe un petit oiseau
Pour un petit oiseau tué d'un coup de feu dans un lieu sans personne
Il y a la plaine

De la fenêtre parvient un cri
Pour un cri tué d'un coup de feu dans une chambre sans personne
Il y a le monde

Le ciel est pour le petit oiseau Le petit oiseau ne peut que tomber du ciel
La fenêtre est pour le cri Le cri ne peut que parvenir de la fenêtre

Pourquoi il en est ainsi je ne le comprends pas
Je ressens simplement pourquoi il en est ainsi

Pour que le petit oiseau tombe c'est qu'il y a une hauteur C'est qu'il y a
quelque chose de clos

Pour que le cri parvienne jusqu'ici

De même qu'il y a dans la plaine la dépouille du petit oiseau

Ma tête est pleine de mort

De même qu'il y a la mort dans ma tête

A absolument toutes les fenêtres
du monde il n'y a personne

La solitude est le thème central de cette poésie comme l'est aussi la vulnérabilité représentée par la petite créature qui a été touchée en plein vol, « tuée d'un coup de feu », et qui chute verticalement de toute sa hauteur dans un ciel dramatiquement inanimé. Le sujet est ici entièrement rejeté sur lui-même, enfermé dans une dimension autistique d'incommunicabilité qui ne connaît plus que la dimension d'un cri muet, d'une douleur absolue. La symétrie et le parallélisme maniaque témoigné par cette poésie jusque dans sa disposition formelle sont l'expression d'une volonté désespérée d'invalider par la logique la toute-puissance du mal qui s'est manifesté dans le monde et qui a creusé en négativité dans le sujet une angoisse paranoïaque. Mais la logique n'a ici aucun pouvoir et doit déposer les armes devant la stupeur qui jaillit dans la véhémence interrogative d'un « pourquoi » qui ne peut trouver de justification dans un ordre moral. C'est l'intentionnalité qui est atteinte dans cette poésie. Les espaces d'ouverture que seraient le monde et la plaine en tant que visées objectives idéales ont été entièrement introjectés dans le sujet en tant que simples théâtres de visions hallucinatoires ; ils sont devenus des espaces purement abstraits sans plus aucun horizon, des angles obtus et le monde s'est entièrement dépeuplé.

L'enfermement dans la solitude d'une souffrance incommunicable, le retranchement ou la séparation d'avec le monde, le dépeuplement, ne sont pas uniquement des caractéristiques de la poésie de Tamura Ryûichi, même si, chez ce poète, elles acquièrent une intensité inégalée qui pourrait faire sans aucune hésitation l'objet d'une nosographie canonique²². Cette blessure de l'intériorité appartient à l'ensemble des poètes

22 Il est tout à fait possible d'évoquer la notion d'autisme à propos de la poésie de Tamura qui parle essentiellement de ce que Eugène Minkowski (1885-1972) nommait une « perte de contact vital

d'*Arechi*, elle est à l'origine du silence que l'on trouve dans leurs poèmes, à l'origine de

avec la réalité du monde », *Le temps vécu, étude phénoménologique et psychopathologique* (1933), Paris, PUF, Quadrige, 1995, p. 256. La schizophrénie, la manie, la paranoïa sont des éléments constitutifs de la période dite « verticale » que connut Tamura Ryûichi, comme il peut apparaître dans cette poésie intitulée « Hosoi sen » 「細い線」 (Une ligne étroite) qui appartient elle aussi au recueil *Quatre mille jours et nuit* (traduction Karine Arneodo, publiée dans le dossier intitulé « *Arechi* ou la Terre vaine » dirigé par Yves-Marie Allieux dans : *Du Japon, NRF*, n°599-600, sous la direction de Philippe Forest, Gallimard, Paris, 2012, p. 204-232, cit. p. 227.)

細い線

きみはいつもひとりだ
涙をみせたことのないきみの瞳には
にかい光りのようなものがあって
ぼくはすきだ

きみの盲目のイメージには
この世は荒涼とした獵場であり
きみはひとつの心をたえず追いつめる
冬のハンターだ

きみは言葉を信じない
あらゆる心を殺戮してきたきみの足跡には
恐怖への深いあこがれが
ぼくはたまらなくなる

きみが歩く細い線には
雪の上にも血の匂いがついていて
どんなに遠くへはなれてしまっても
ぼくにはわかる

きみは撃鉄を引く!
ぼくは言葉のなかで死ぬ

Tu es toujours tout seul
Dans tes prunelles qui n'ont jamais montré de larmes
Il y a cette chose comme une lumière amère
Ça me plaît

Dans ton image aveugle
Ce monde est un terrain de chasse désolé
Tu traques sans répit un cœur

cette lumière blafarde qui reluit dans leur langage, comme dans cette poésie d'Ayukawa Nobuo intitulée « Fûkei » 「風景」 (Paysage)²³ :

ひとりぼっちで橋にもたれ
 夕暮のなかで煙草をすっている男がいる
 そして彼の背中のように淋しい風景がそこにある
 重たい誰かの靴音が
 彼の病んだ肋骨のなかを
 未来の一步々々のようにこつこつと遠ざかってゆく
 今日も都会の窓に灯がともし
 昨日のように空は濁った河のうえにある

アーケ灯のかげで多くの骸骨が
 抱きあった若い男女になって
 廢墟のなかを踊り狂っているのが見えないわけではない
 とおいビルの屋上で
 聾の老人が世界に向って何か叫んでいるのが
 かすかに聞えぬわけでもないのである

Toi le chasseur d'hiver

Tu n'as aucune foi dans les mots
 Dans les empreintes de tes pas qui ont massacré tous les cœurs
 Il y a une fascination profonde pour la peur
 Ça m'est insupportable

Sur la ligne étroite sur laquelle tu marches
 Et sur la neige aussi s'est attachée une odeur de sang
 Aussi loin que tu t'éloignes
 Je le comprends

Tu tires au fusil !
 Je meurs dans les mots

23 Ayukawa Nobuo 鮎川信夫, *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 8 vol. (1989), vol. 1, p. 46-47.

孤独な彼の横顔は
じぶんの不幸を悲しんでいるわけではない
まして夢を見ているわけでもない
橋にもたれてぼんやり煙草をすっている
明日もなければ今日もない
それだけの運命である
ときに河明りが彼の額を照らしだし
風景はいつそう青ざめてくるのみである

Tout seul accoudé au pont
Il y a un homme qui fume une cigarette dans le couchant
Et il y a à cet endroit un paysage aussi désolé que son dos
Des bruits écrasants de bottes de quelqu'un
Au travers de ses côtes meurtries
S'éloignent continuellement comme chacun des pas du futur
Aujourd'hui encore des lumières s'allument aux fenêtres de la ville
Comme hier le ciel est au-dessus de la rivière boueuse

Comment ne pas voir les nombreux squelettes dans l'ombre de la lampe à arc
Qui sont des jeunes hommes et jeunes filles enlacés
Qui dansent en transe au milieu des ruines ?
Comment ne pas entendre aussi imperceptible que cela soit
Sur les toits des buildings dans le lointain
Le vieillard sourd qui crie quelque chose au monde ?

Le profil de cet homme solitaire
Ne pleure pas sur son propre malheur
Il ne rêve pas non plus
Accoudé au pont il fume une cigarette perdu dans ses pensées
Il n'y a pas de demain pas d'aujourd'hui non plus
Un destin qui se résume à ça
Par moment la réverbération de l'eau éclaire son front
Cependant le paysage se fait encore plus blême

Cette poésie est datée de 1948. Le paysage dont parle le poète n'a rien à voir avec un paysage naturaliste. Un homme se trouve au-dessus d'un pont, tout seul, loin du monde de la société, et de ses yeux il ne voit jamais qu'un panorama réduit à bien peu de chose : quelques lumières qui s'allument aux fenêtres de la ville et la rivière boueuse des souillures du temps de l'Histoire qui s'écoule au-dessous d'un ciel dont l'absence de réalité descriptive donne force à un sentiment d'étrangeté. Ce paysage ne se situe pas dans le monde extérieur, mais à l'« endroit » précis où se trouve l'homme, là où s'écoule en lui la tristesse, le long de sa colonne vertébrale. La profondeur intérieure de ce paysage se compose avec les échos lointains mais toujours audibles de bruits écrasants de bottes qui sont l'évocation des soldats morts à la guerre qui viennent marcher sur le présent de l'après-guerre et occuper la distance de tous les horizons possibles de futur. Sans futur, il n'y a pas de présent, il n'y a pas de participation affective au monde, il n'y a que des buildings très lointains, et ce « destin », cette prison du paysage de ruines du monde intérieur où toutes les formes humaines prennent les semblances maudites de « squelettes qui dansent en transe ». L'isolement est total, comme l'indique une autre fois le cri de ce « vieillard » dont la surdité raconte la violence d'une douleur qui ne peut pas se dire avec les mots. Et quand les réverbérations bien réelles de l'eau viennent éclairer le front du vieillard de vingt-sept ans, qui a vieilli avant l'âge (mais dans certaines circonstances, pour le dire avec Maurice Blanchot (1907-2003), « on vieillit vite »²⁴), ce n'est jamais que pour affaiblir un peu plus la lumière blafarde qui illumine très faiblement l'obscurité du cœur. Ayukawa parle ici d'un « destin » 運命 (*unmei*) pour définir la condition de celui qui a survécu à la guerre mais il parle aussi de la condition du poète confronté à la défiguration du monde au cœur du langage.

1.4. La physiologie du langage d'*Arechi*

L'attachement à certains mots est chez *Arechi* viscéral. Il reflète très fidèlement,

24 Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort* (1994), Paris, Gallimard, NRF, (2002), p. 10. Il s'agit de la réflexion que fait le narrateur pour évoquer la perte d'ingénuité qui transfigure l'existence de celui qui a été tout près de mourir.

et sans aucune entremise, une souffrance qui est du corps tout autant que de l'âme ou de l'esprit. La récurrence de certains mots crée un tissu de références au sein du corpus d'*Arechi*, dans lequel les mots fonctionnent comme des points d'ancrage de la pensée mis en mouvement par l'émotion à l'image de capitons qui tiendraient ensemble une surface matelassée. Ces mots dessinent consciencieusement des points sur une carte, invente un topos, qui est celui que représente l'image de la Terre vaine, avec son climat et sa luminosité bleue blafarde 蒼白い (*aojiroi*). Les mots sélectionnés comme des points de repères sont des petites vérités, des lumières d'étoiles disséminées au cœur de l'illusion qui créent le champ magnétique d'une constellation irradiant une vision pessimiste du monde et parfois apocalyptique.

La poésie d'*Arechi* émet ses effets de langue à partir de l'usage d'un vocabulaire commun à tous les poètes. Il s'agit d'une communauté idiomatique qui se construit essentiellement autour de noms. Ceci a introduit dans la langue japonaise une sensible rigidité qui faisait parler de « charabia » à Tanikawa Shuntarô et donnerait à penser à une forme d'orthodoxie. Mais ces noms sont avant tout des images qui traduisent une passion, car ils sont toujours lestés par un poids qui leur est spécifique : un sens de la pesanteur, une gravité existentielle qui passe par le mouvement du corps. Les termes de « mort », sous les deux sens de mort en tant que « celui qui est mort » 死人 (*shinin*) et mort en tant qu'idée de la mort 死 (*shi*) sont omniprésents dans la poésie d'*Arechi*. Les cadavres abondent et en particulier les noyés 水死人 (*suishinin*) qui rappellent ceux de *The Waste Land*. Les ténèbres 暗黒 (*ankoku*), les ombres 影 (*kage*) sont toujours avoisinantes ; elles enveloppent des « yeux sombres possesseurs de l'ombre » 物蔭の暗い眼 (*monokage no kurai me*). Le désespoir 絶望 (*zetsubô*) et l'angoisse 不安 (*fuan*), le doute 懷疑 (*kaigi*), la cruauté 残酷 (*zankoku*), la peur 恐怖 (*kyôfu*), sont plus que des sentiments : des émotions à l'état brut 生の (*nama no*). Le vivre est un mal rongé par le sentiment de la souillure 穢れ (*kegare*), de l'humiliation 汚辱 (*ojoku*) et de la honte 恥 (*haji*). La chute peut se décliner verticalement comme une chute brutale 下降 (*kakô*), dans des visions de falaises ou de précipices 断崖・懸崖・崖 (*dangai, kengai, gake*), ou s'accomplir en un mouvement lent et continu mais toujours irrémédiable, dans les rythmes de l'effondrement 崩壊 (*hōkai*), de la ruine 破滅 (*hametsu*), de l'anéantissement 滅び (*horobi*), du coucher de soleil 黄昏 (*tasogare*) d'un après défaite 敗北 (*hai-*

boku). Dans un désert halluciné, sans autres points de repère que des encadrements de fenêtres 窓 (*mado*) et de portes ドア (*doa*) : le règne de l'évidence 自明性 (*jimeisei*) et de la preuve 証明 (*shōmei*) par-delà une cécité 盲目さ (*mōmokusa*) qui n'a d'autre recours que celui du témoignage 証言 (*shōgen*) de celui qui a assisté 目撃者 (*mokugekisha*) à ce qui ne trouve aucune justification, qui ne peut connaître de vengeance 復讐 (*fukushū*). Le décor incertain おぼろげな (*oborogena*) des ruines est le théâtre dans lequel se manifestent des illusions et des visions 幻影・幻 (*gen.ei, maboroshi*) qui sont regardées comme les apparences du possible. Le vague, le brouillard, le confus, ce qui n'a pas de contour net, ce qui se présente à la vue « dans le vague » ou qui se tient « vaguement » ぼんやりと姿を現す・ぼんやり立っている (*bonyari to sugata wo arawasu - bonyari tatteiru*), dans une présence liminaire, est tout aussi important chez *Arechi*. Les effets et l'intensité de ce champ magnétique rayonnent à partir de ce très peu de mots qui émettent une lumière semblable à une phosphorescence et font vivre par l'absence tout ce qui n'est pas évoqué, en creux, dans des cavités 穴・窪み (*ana, kubomi*).

Le resserrement autour de l'utilisation de ce vocabulaire a alimenté les critiques qui ont été adressées par la suite à *Arechi* concernant une utilisation excessive que ces poètes faisaient de la signification des mots et des images. Kitagawa Tōru 北川透 (1935) parle, dans son étude sur le groupe *Arechi*, de « communauté rhétorique » 修辭的共同性 (*shūjiteki kyōdōsei*)²⁵. Le projet initial d'*Arechi*, qui fut porté à accomplissement, était de lutter contre la fermeture du sens en rétablissant un rapport d'équilibre dans le langage poétique entre le dire et l'indicible. Mais l'usage emphatique d'un même vocabulaire a donné au langage de ces poètes une forme de redondance qui a pu produire, avec le temps, un sentiment d'écart avec le réel. Il faut dire toutefois que ce qui a créé l'écart dans la poésie d'*Arechi* ne concerne pas nécessairement l'usure du temps, mais peut-être plus essentiellement l'étrangeté du langage poétique d'*Arechi* au sein de la langue japonaise. Il est assurément possible de parler d'un niveau de rhétorique. Il

25 Kitagawa Tōru, *Arechi ron : sengoshi no seisei to hen.yō* 『荒地論 戦後詩の生成と変容』 (Essai sur le groupe *Arechi* : formation et évolutions de la poésie de l'après-guerre), Tōkyō, Shichōsha, 1983, p. 40. Il s'agit ici d'un ouvrage critique essentiel sur la poésie du groupe *Arechi* du poète et critique Kitagawa Tōru auteur de nombreux recueils de poésie et essais critiques sur la poésie moderne et contemporaine.

suffit de penser à l'image du désert. Cette image n'était pas à l'époque immédiatement accessible à un lecteur japonais, elle n'appartenait pas encore à l'imaginaire poétique de ce pays et il ne s'agissait certainement pas d'une image plausible pour la poésie moderne jusqu'à la défaite de 1945. La difficulté qu'un lecteur japonais a pu trouver dans la lecture et la compréhension de la poésie d'*Arechi* vient pour une grande part de cet écart avec un imaginaire poétique plus commun et partagé par la communauté.

Le degré d'intégration de l'image du désert dans la poésie d'*Arechi* témoigne d'une absorption complète des fondamentaux de la civilisation occidentale. Dans la Terre vaine japonaise le pain パン (*pan*) a pris la place du riz et avec le jus de raisin 葡萄の汁 (*budô no shiru*), le vin, ils deviennent « chair » 肉 (*niku*) et « sang » 血 (*chi*) comme dans un langage de civilisation purement chrétienne. Ces poètes n'étaient pas chrétiens mais ils avaient trouvé, dans la force des idées de matière organique et de chair telles qu'elles se présentent dans l'imaginaire d'un monde occidental chrétien, une réalité qui leur faisait défaut dans leur propre culture à ce moment de l'histoire. La substitution qu'ont fait ces poètes du riz par le pain ne s'explique par un simple goût pour l'imitation ou par un phénomène d'entichement かぶれ (*kabure*) comme ce qui avait pu exister avant-guerre, et en particulier à partir du milieu des années vingt, quand la poésie moderniste avait opéré une conversion totale vers les images et un imaginaire importés d'Occident. La poésie d'*Arechi* est suffisamment grave ; elle est née dans une situation historique suffisamment austère pour qu'il soit possible d'appréhender en des termes aussi superficiels cette transfusion de sang exceptionnellement abondante.

Il faudrait pouvoir approfondir avec beaucoup de circonspection cette question de la matière 物質 (*bushitsu*) car le rapport viscéral dont témoigne la poésie d'*Arechi* avec des images qui communiquent une idée de matière, qu'il s'agisse de la matière minérale ou de la matière organique, témoigne sans aucun doute d'une nécessité qui ne peut trouver d'explication que dans la sphère culturelle à laquelle appartient cette forme de poésie. Il n'est pas du tout certain que la notion de matière, qui fut formulée en tant que telle à partir de la traduction du terme « matter » à l'époque Edo 江戸時代 (*Edo jidai*) (1603-1868) par les spécialistes de études hollandaises 蘭学 (*rangaku*)²⁶,

26 Les études hollandaises constituèrent, à l'époque Edo une nouvelle discipline du savoir. Durant

n'ait pas eu au Japon une importance comparable à celle qu'elle occupe dans notre civilisation, indépendamment du fait qu'elle ait fait ou non l'objet d'un même degré de conceptualisation. Mais il est certain en revanche que si les poètes d'*Arechi* se virent contraint de réagir, en portant le langage du côté de la matière et de la physiologie, ce n'était probablement pas pour témoigner d'une lacune culturelle. Il semble plutôt que cette relation obsessionnelle du langage avec la matière, et en particulier la matière organique, puisse être considérée comme l'expression d'une opposition à la direction que le Japon moderne avait prise. Le Japon militariste depuis les années trente s'était prêté à présenter les fondements cardinaux de l'identité culturelle japonaise en leur donnant une formulation exclusivement spirituelle et en excluant sciemment de tout discours de propagande la notion de matière, trop exposée dans la conception de ce que le Japon voyait à juste titre comme une menace : le matérialisme occidental. La substitution volontaire du riz par le pain ne peut trouver d'explication que replacée dans le contexte d'une critique du spiritualisme propre à la période du nationalisme japonais. En imposant un langage essentiellement physiologique, les poètes d'*Arechi* opposaient en réalité une résistance contre l'interprétation spirituelle qui avait été faite de la poésie dans le but de restaurer un rapport de complémentarité entre les deux pôles du spirituel et du matériel. Cette orientation critique a sans aucun doute contribué à renforcer l'impression de complexité que transmet la poésie d'*Arechi* à un lecteur japonais. La défiance que ces poètes ont manifestée à l'égard du langage créait en soi une complexité en portant la poésie vers le lieu d'une réflexion sur la structure du langage. Par surcroît, le rappel de l'importance de la matière, qui fut imposé avec une violence proportionnelle à l'intensité avec laquelle le régime militariste avait exclu toute forme de renvoi à la matérialité du monde, constituait un facteur d'aggravation qui portait la poésie vers le lieu d'une autocritique que la société d'après-guerre n'était pas réellement disposée à affronter.

Pour le lecteur français, et pour le traducteur, cette difficulté apparaît comme

cette période, seuls les Hollandais étaient autorisés à commercer avec le pays dans le comptoir de Dejima au Sud du Japon. Ce contact favorisa le développement d'études, en langue hollandaise, de toutes les disciplines scientifiques occidentales les plus importantes telles que la médecine, l'astronomie, les sciences militaires, la physique ou la chimie.

relative car il n'y a peut-être pas de textes poétiques japonais qui se prêtent aussi facilement à la traduction vers une langue occidentale. La majeure partie des textes d'*Arechi* ont une syntaxe élémentaire. Plutôt que de parler de difficulté, il vient à l'esprit de parler d'effrayante nudité, et la difficulté de la traduction se trouvera plutôt dans la recherche du dépouillement. La relative facilité que l'on trouve à traduire ces poésies est vraisemblablement liée au fait que de tous les langages celui de la souffrance est de loin le plus universel. Le langage d'*Arechi* pourrait sembler abstrait, tellement limité est le vocabulaire des adjectifs et des adverbes dont il fait usage, mais, étant toujours rattaché à une souffrance qui est contenue dans l'expressivité, c'est un langage qui a une profondeur, qui se mesure le plus souvent à l'aune de silences et de ce qui, de la souffrance, ne peut être clairement communiqué. C'est pourquoi ce langage privilégie la dimension synchrétique de l'image. Ces images sur lesquelles se focalise l'expressivité fonctionnent comme des nœuds de tension d'une douleur qui est chez *Arechi* celle d'un deuil qui ne peut pas se faire.

Il n'y a pas de poèmes joyeux dans l'immédiat après-guerre, mais il n'y a pas d'autre poésie que celle d'*Arechi* qui ait parlé avec autant d'insistance de la mort comme d'une ombre qui planait sur le grand désert des solitudes de l'homme qui avait survécu à la guerre. Une série de poèmes de Miyoshi Toyo.ichirô s'intitule proprement « Kage » 「影」 (Ombre) et parle d'une existence précaire qui a du mal à lutter contre le pouvoir d'attraction et l'autorité des ténèbres²⁷ :

影 I

闇のなかを墓地へ降りてゆく靴音が 　いつまでもかすかにふるえ
ている
階下から 祈りのように 懺悔のように 寂寥たる会話が聴こえて
ふとと絶える

27 Poésie qui appartient au premier recueil de Miyoshi Toyo.ichirô intitulé *Shūjin* 『囚人』 (Le prisonnier), Tôkyô, Iwatani Shoten, 1949, p. 125. *Sengoshi taikai* 『戦後詩大系』 (Bibliothèque de la poésie de l'après-guerre), éd. Shimaoka Shin 嶋岡晨 (1932), Ôno Jun.ichi 大野順一 (1930), Ogawa Kazusuke, Tôkyô, San.ichi Shobô, 4 vol. (1970-1971), vol. 4 (1971), p. 265.

私は灯を点す 闇が私を奪わないように
 周りだけを明るくして
 せめてものなぐさめに 煙草を吹かす
 不精髭のはえて 頬のこけた 悲しげな それでも懐しい顔が
 向うのつめたい闇からじっと視ている
 淋しい主——
 光が拡げてくれる小さな円い私の領土！
 ——灯を消す 私は墜落する
 私は自分を見失う 闇のなかで 私は誰かの顔を撫でる
 真黒な死を手探るように。

Ombre I

Le son de bottes qui descendent au cimetière dans les ténèbres tremble
 faiblement pour toujours
 De l'étage inférieur comme une prière comme une confession se fait
 entendre une conversation solitaire qui soudain s'interrompt
 J'allume la lumière Pour que les ténèbres ne me ravissent
 Je fais un peu de lumière autour de moi seulement
 Pour piètre consolation je fume une cigarette
 Une barbe de deux jours des joues creusées un visage affligé et
 pourtant familier
 Me regarde fixement depuis les ténèbres froides qui me font face
 Pauvre maître ——
 De ce petit territoire rond que me déploie la lumière !
 —— J'éteins la lumière Je chute
 Je me perds dans les ténèbres je caresse le visage de quelqu'un
 Comme pour tâter la mort noire

La conversation est solitaire parce qu'elle se fait de soi à soi dans un huis clos avec la mort au cœur des « ténèbres ». C'est une conversation de sous-sol. L'existence ne tient qu'à un fil, celui d'une modique « cigarette ». Le monde extérieur n'existe pas ou il n'est pas plus étendu que ce petit cercle de lumière rétréci qui déploie un périmètre tout à fait limité sur lequel règne un « pauvre maître » aussi terrifié qu'un petit enfant

qui demande à être rassuré avec un peu de lumière dans ce noir de la nuit qui lui fait si peur quand il sent qu'il pourrait l'absorber. La dimension est proprement hallucinatoire, cauchemardesque, mais elle est aussi réellement physique. Car ce qui vient à la rencontre, à travers l'opacité des « ténèbres », c'est le masque « familial » de la mort qui vient se poser sous les doigts du damné pour lui faire toucher une physionomie qui serait la sienne, celle d'un vivant. Le masque n'est pas rigide. La barbe est de deux jours. Elle renvoie à cette réelle croissance des phanères qui se prolongent dans la mort malgré l'interruption de la vie. Les poils qui continuent de pousser, les joues qui semblent encore se creuser, la profondeur de l'affliction et la peur panique témoignent très clairement d'une mort qui ravine, qui est alors en plein travail, qui persiste dans l'envers du sommeil. Ayukawa Nobuo en parle lui aussi comme d'un autre côté du réveil²⁸:

見よ!
 午後四時の黄いろい太陽
 海が熱い体温のなかで燃えたぎっている、
 下降 そして不吉な上昇カーブ
 内と外と 高鳴る波の響きを聴け!
 なまぐさい葡萄酒を口から喀き、
 寝台のうえに倒れ、死んだ真似をして
 神様をだます時が来た。
 しずかに 静かにして
 あとでこっそり眼を覚ますことだ、
 虹彩から光が消えうせ
 ぼんやりとデス・マスクが肉眼に見えてくる。
 影 終生よりそって離れぬ影
 「そいつは黄色だ まるであの穢らわしい魂のように」

28 Poésie intitulée « Byôin senshitsu » 「病院船室」 (Cabine du navire-hôpital) publiée dans le numéro 5 de la revue *Yûtopia* 「ゆうとぴあ」 (Utopie), mars 1947. Ayukawa Nobuo, *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 8 vol. (1989), vol. 1, p. 18-19.

Regarde !
 Soleil jaune de 16 heures
 La mer brûle et se consume dans la température haute de son corps,
 Descende Et après une courbe sinistre en montée
 Le dedans et le dehors Ecoute ! L'écho des vagues qui hurlent
 De cracher le vin qui pue,
 De tomber sur la couche, de simuler la mort
 Ce temps où l'on trompe Dieu est venu.
 Tranquille rester tranquille
 Ensuite se réveiller en cachette
 De l'iris des yeux la lumière disparaît
 Et dans le vague apparaît à l'œil nu le masque de la mort.
 Ombre Ombre qui toute une vie reste proche ne s'éloigne
 « Ce type est jaune Exactement comme ces âmes-là souillées »

Il s'agit du réveil d'un malade en plein après-midi qui, dans la torpeur, ouvre tranquillement, en « restant tranquille », les yeux sur un nouveau monde de lumière qui n'est autre que celui de l'après-guerre. Mais au lieu de rencontrer les images vivifiantes d'une nouvelle réalité, le « soleil de 16 heures » est un soleil « jaune », phtisique, au-dessus d'une mer qui continue d'incuber dans une forte fièvre sa maladie. Les yeux s'ouvrent sur un monde où s'épuise et se retire des « iris » la lumière et c'est encore une fois le « masque de la mort » qui vient s'interposer et interrompre l'idée de la rémission.

On est ici très loin d'un sentiment de résurrection et de libération qui aurait pu être légitime après-guerre. Les ombres s'accrochent à la vie comme une condamnation à une éternité de ténèbres, faite de descentes et de chutes. Une autre poésie d'*Arechi*, très célèbre, évoque autrement l'enfermement dans la condition carcérale que provoque la présence envahissante de la mort²⁹:

29 Il s'agit d'une autre poésie de Miyoshi Toyo.ichirô intitulée « Shûjin » 「囚人」 (Le prisonnier) du recueil homonyme *Shûjin* 『囚人』 (Le prisonnier), Tôkyô, Iwatani Shoten, 1949. *Sengoshi taikai* 『戦後詩大系』 (Bibliothèque de la poésie de l'après-guerre), éd. Shimaoka Shin, Ôno Jun.ichi, Ogawa Kazusuke, Tôkyô, San.ichi Shobô, 4 vol. (1970-1971), vol. 4 (1971), p. 264.

囚人

真夜中 眼ざめると誰もいない ——
犬は驚いて吠えはじめる 不意に
すべての睡眠の高さに躍りあがろうと
すべての耳はベッドの中にある
ベッドは雲の中にある

孤独におびえて狂奔する歯
とびあがってはすべり落ちる絶望の声
そのたびに私はベッドから少しずつ落ちる

私の眼は壁にうがたれた双ツの孔
夢は机の上で燐光のように凍っている
天には赤く燃える星
地には悲しげに吠える犬
(どこからか かすかに還ってくる木霊)
私はその秘密を知っている
私の心臓の牢屋にも閉じ込められた一匹の犬が吠えている
不眠の蒼ざめたvieの犬が

Le prisonnier

En pleine nuit Je me réveille il n'y a personne ——
Le chien surpris commence à aboyer Soudainement
Voulant bondir sur la hauteur de tous les sommeils
Toutes les oreilles sont dans le lit
Le lit est dans les nuages

Des dents qui s'agitent effrayées par la solitude
Voix du désespoir qui bondit pour retomber en glissant
A chaque fois un peu plus je glisse du lit

Mes yeux deux trous creusés dans le mur

Le rêve est gelé sur la table comme une phosphorescence
 Au ciel les étoiles qui brûlent rougeâtres
 Sur la terre le chien qui aboie plaintivement
 (De quelque part un écho presque imperceptible me revient)
 Je connais son secret
 Dans la geôle de mon cœur aussi un chien enfermé aboie
 Le chien de la *vie* blême de l'insomnie.

L'« insomnie » est un terme qui revient toujours dans la poésie d'*Arechi*. Ce terme est là pour parler de la temporalité dans laquelle évolue cette poésie qui est celle du présent invariable de la mort. Insomnie comme image d'un temps qui ne passe pas, qui est toujours identique à lui-même et qui gèle les rêves comme des « phosphorescences », qui en fait des luminescences d'étoiles lointaines. Insomnie comme cette lumière dans les ténèbres qui n'est jamais une ouverture sur le monde, mais une lumière qui rougeoit comme une blessure ouverte sur la terre. L'insomnie, comme un règne de solitude pour celui qui, réveillé en pleine nuit, se retrouve banni de la communauté des sommeils du monde. Et dans l'insomnie il y a aussi une idée d'aggravation, de ce qui s'appesantit d'heures en heures, de nuits en nuits, si bien qu'à chaque fois c'est « un peu plus que l'on glisse du lit ».

Une autre image très présente chez *Arechi*, celle de la pluie 雨 (*ame*), souligne également l'idée d'une réalité assujettie à un présent d'éternité. Chez *Arechi* la pluie n'est pas une image sensuelle comme elle pouvait apparaître dans la poésie du moderniste Nishiwaki Junzaburô dans laquelle, telle une « déesse », elle « mouillait les temples, les bains et les théâtres », pour fertiliser le monde et dont l'humidité érotique finissait par « mouiller la langue » du poète dans un baiser³⁰. La pluie chez *Arechi* est tout autre

30 Il s'agit d'une poésie de Nishiwaki Junzaburô qui appartient à la première section intitulée « LE MONDE ANTIQUE » du recueil *Ambarvalia* 『Ambarvalia』 (1933). Nishiwaki Junzaburô, *Nishiwaki Junzaburô zenshû* 『西脇順三郎全集』 (Œuvres complètes de Nishiwaki Junzaburô), Tôkyô, Chikuma Shobô, 11 vol. (1971-1973), vol. 1 (1971), p. 8. Une traduction de cette poésie en français par Jeanne Sigée est disponible dans : *Anthologie de poésie japonaise contemporaine*, trad. Jeanne Sigée et Yves-Marie Allieux, préface d'Inoue Yasushi, Kiyooka Takayuki, Ôoka Makoto, Paris, Gallimard, Nrf, 1986, p. 41 ; nous en proposons ici une autre version :

chose, elle a l'« odeur de la gaze », elle « tourne », obsessionnelle « comme un bandage »³¹, et tombe incessamment pour tout noyer sous ses eaux, uniformément et sans distinction. Elle ressemble à la condamnation des grandes inondations bibliques. Kitamura Tarô en a fait le titre d'une de ses poésies³²:

雨

春はすべての重たい窓に街の影をうつす。
街に雨はふりやまず、

雨

南風は柔い女神をもたらした。
青銅をぬらした、噴水をぬらした、
ツバメの羽と黄金の毛をぬらした、
潮をぬらし、砂をぬらし、魚をぬらした。
静かに寺院と風呂場と劇場をぬらした、
この静かな柔い女神の行列が
私の舌をぬらした。

Pluie

Le vent du sud a porté des déesses moelleuses.
Il a mouillé le bronze, mouillé les fontaines,
Mouillé les ailes d'hirondelles et les toisons d'or,
Mouillé la marée, mouillé le sable, mouillé les poissons.
Silencieusement il a mouillé les temples et les bains et les théâtres,
Ce cortège silencieux de déesses moelleuses
A mouillé ma langue.

31 D'après Tamura Ryûichi : « Dans la pluie il y a une odeur de gaze » 雨にはガーゼのにおいがする (*ame ni wa gâze no nioi ga suru*) de la poésie intitulée « Ame no hi no geka.i no burûsu » 「雨の日の外科医のブルース」 (Le blues du chirurgien par un jour de pluie) du recueil *Un monde sans les mots* ; et « La pluie tournait en faisant un bandage » 繃帯をして雨は曲っていた (*hôtai wo shite ame wa magatteiru*) du poème en prose « Aki » 「秋」 (Automne) du recueil *Quatre mille jours et nuits*. Tamura Ryûichi, *Tamura Ryûichi zenshû* 『田村隆一全集』 (Œuvres complètes de Tamura Ryûichi), Tôkyô, Kawade Shobô shinsha, 6 vol. (2010-2011), vol. 1 (2010), p. 61 et p. 22.

32 *Arechi shishû 1951* 『荒地詩集 1951』 (Anthologie des poèmes d'Arechi 1951), Tôkyô, Kokubunsha, p. 20-21.

われわれの死のやがてくるあたりも煙っている。
丘のうえの共同墓地。
墓はわれわれ一人ずつの眼の底まで十字架を焼きつけ、
われわれの快樂を量りつくそうとする。
雨が墓地と窓のあいだに、
ゼラニウムの飾られた小さな街をぼかす。
車輪のまわる音はしずかな雨のなかに、
雨はきしる車輪のなかに消える。
われわれは墓地をながめ、
死のかすれたよび声を石のしたにもとめる。
すべてはそこにあり、
すべての喜びと苦しみはたちまちわれわれをそこに繋ぐ。
丘のうえの共同墓地。
煉瓦づくりのパン焼き工場から、
われわれの屈辱のためにこげ臭い匂いがながれ、
街をやすらかな幻影でみたく。
幻影はわれわれに何をあたえるのか。
何によって、
何のためにわれわれは管のごとき存在であるのか。
橋の下のブロンドのながれ、
すべてはながれ、
われわれの腸に死はながれる。
午前十一時。
雨はきしる車輪のなかに、
車輪のまわる音はしずかな雨のなかに消える。
街に雨はふりやまず、
われわれは重たいガラスのうしろにいて、
横たえた手足をうごかす。

Pluie

Le printemps projette les ombres de la ville sur toutes les fenêtres épaisses.
Sur la ville la pluie n'a de cesse,
Et fume jusqu'aux alentours où viendra bientôt notre mort.

Le cimetière commun en haut de la colline.
 Les tombes gravent jusqu'au fond des yeux de chacun des croix,
 Comme pour prendre la pesée de nos jouissances.
 La pluie entre le cimetière et les fenêtres,
 Noie la petite ville égayée de géraniums.
 Le son des roues qui tournent dans la pluie silencieuse,
 Et la pluie dans les roues qui grincent disparaissent.
 Nous regardons le cimetière,
 Nous cherchons sous la pierre le cri rauque de la mort.
 Tout se trouve là,
 Toutes les joies et les souffrances nous rattachent immédiatement à ce lieu.
 Le cimetière commun en haut de la colline.
 De l'usine à pain construite en brique,
 Se répand pour notre humiliation l'odeur nauséabonde du brûlé,
 Et sature la ville d'une illusion tranquille.
 L'illusion, que nous apporte-t-elle ?
 Par quelle force,
 Et pourquoi sommes-nous des existences semblables à des tubes ?
 Les eaux blondes qui coulent sous le pont,
 Tout coule,
 Dans nos tripes la mort coule.
 Onze heures du matin.
 La pluie dans les roues qui grincent,
 Et le son des roues qui tournent dans la pluie silencieuse disparaissent.
 Sur la ville la pluie n'a de cesse,
 Nous, derrière les vitres lourdes,
 Remuons nos membres étendus.

Même le printemps en *Arechi*, qui est le plus souvent une saison inexistante dans l'univers de ces poètes, ne peut porter autre chose que des ombres. Ce n'est pas un printemps rythmé mélodieusement par des ondées passagères qui aideraient la terre à accomplir sa renaissance. La pluie est ici pour le printemps une calamité. Elle dégrade et ruine même ces fleurs les plus résistantes que sont les « géraniums ». La pluie ne tintinnabule pas, mais aigre et dissonante, elle est stridente et métallique comme un

« grincement de roues ». Quand elle soulève les pierres c'est pour se faire écho des voix sourdes et déchirantes des morts. Elle ne ruisselle pas dans un paysage extérieur mais bien à l'intérieur du corps, à travers les viscères, dans les tripes.

Le langage d'*Arechi* est un langage physiologique qui fait un usage constant de toutes les métaphores des tissus, des cellules de l'organisme : les ongles, les dents, les intestins, les vaisseaux sanguins. C'est un langage qui est saisi de l'intérieur du corps, qui parle celui de la chair³³. Cette physiologie provient de la mort qui est célébrée en *Arechi* avant tout du point de vue de sa substance. La souffrance de l'âme est elle aussi conçue dans son rapport de complémentarité inextricable avec la matière. Le temps lui-même n'est pas chez *Arechi* une idée mais un mouvement physiologique, une usure. L'ouverture d'une poésie de Tamura Ryûichi, au nom évocateur de « Matière putrescible » 「腐敗性物質」 (*Fuhaisei busshitsu*), évoque magistralement cette vision intériorisée du monde de la matière dans lequel « toutes les choses » sont plongées et « précipitent » vers un centre de gravité unique qui est celui de la mort³⁴ :

腐敗性物質

魂は形式
 魂が形式ならば
 蒼ざめてふるえているものはなにか
 地にかがみ耳をおおい
 眼をとじてふるえているものはなにか
 われら「時」のなかにおいて
 時間から遁れられない物質
 われら変質者のごとく
 都市のあらゆる窓から侵入して

33 Dans le domaine du roman on a pu aussi parler à la même époque d'une littérature de la chair 肉体文学 (*nikutai bungaku*).

34 Publiée dans : Tamura Ryûichi 田村隆一, *Tamura Ryûichi shishû* 『田村隆一詩集』 (Poésies de Tamura Ryûichi), Tôkyô, Shichôsha, 1966. Tamura Ryûichi, *Tamura Ryûichi zenshû* 『田村隆一全集』 (Œuvres complètes de Tamura Ryûichi), Tôkyô, Kawade Shobô shinsha, 6 vol. (2010-2011), vol. 1 (2010), p. 79-81.

しかも窓の外にたたずむもの
われら独裁者のごとく
感覚の王国を支配するゴキブリのひげ
われら
さかさまにしか世界を観察しない鳥の眼
やさしい殺人者の鳶色の眼
針の先端にひかる歯科医の瞳孔
われら
蜻蛉の細い影
一枚の木の葉
一粒の小石
われらひとしなみ蒼ざめてふるえるもの
ふるえるものはすべて秋のなかにある
秋の光りのなか
流動する「時」と血のなか
涸れることのない涙のなかへ
すべてのものは行く
すべてのものは落下する
われら
ふるえるものすべては高所恐怖症
一篇の詩を読むだけで
はげしい目まいに襲われるものはいないか
一篇の詩を書こうとするだけで
眼下に沈む世界におびえるものはいないか
どんな神経質な天使にだつて
この加速度は気持ちがいいにきまつている
天使の快樂はわれらの悲惨
精神は病めるもの
この暗い感覚の王国には
熱性の秘密がある
動かないもの
不動のもの
変化しないものは
この王国になにひとつとしてない

死者でさえ死にむかつて動く
 死にむかつて変化する
 死にむかつて分解し溶解する
 おお 瞬時に消えるもの
 われら瞬時に消え
 分解し
 溶解するもの
 だがそれは
 変化のなかの変化にすぎない

L'âme est forme
 Si l'âme est forme
 Qu'est-ce que cette chose qui blêmit et tremble ?
 Qu'est-ce que cette chose courbée vers la terre
 Les oreilles bouchées, les yeux fermés ?
 Nous sommes dans le « Temps »
 Matière prisonnière des heures
 Nous tels des maniaques
 Choses qui s'infiltrèrent par toutes les fenêtres des villes
 Qui plus est debout au-dehors des fenêtres
 Nous tels des despotes
 Barbes de blattes qui gouvernent sur un royaume de sensations
 Nous
 Yeux d'oiseaux qui n'observent le monde qu'à l'envers
 Yeux auburn d'assassins affables
 Pupilles de chirurgien qui reluisent à la pointe de l'aiguille
 Nous
 Ombre tenue d'agrion
 Une feuille d'arbre
 Un caillou
 Nous tous choses qui blêmissent et qui tremblent
 Tout ce qui tremble est dans l'automne
 Dans la lumière de l'automne
 Vers le dedans du « Temps » qui est en mouvement et vers le dedans du sang

Vers le dedans de larmes qui jamais ne se sèchent
Toutes les choses vont
Toutes les choses précipitent
Nous
Toutes les choses qui tremblent sont symptômes d'acrophobie
N'y a-t'il personne saisi d'un vertige frénétique
A la simple lecture d'une poésie ?
N'y a-t'il personne pour s'effrayer devant le monde qui sombre sous nos yeux
A la simple volonté d'écrire une poésie ?
Pour tous les anges fébriles quels qu'ils soient
Cette vitesse d'accélération est certainement heureuse
Le plaisir de l'ange notre misère
L'esprit est chose malade
Dans ce royaume de sensations obscures
Est le secret de la fièvre
Dans ce royaume il n'y a rien
Qui ne bouge pas
Qui est sans mouvement
Qui ne change pas de forme
Même les morts se meuvent vers la mort
Vers la mort ils se transforment
Vers la mort ils se décomposent et se dissolvent
Oh ! Les choses qui disparaissent en un instant
Nous choses qui disparaissions en un instant
Qui nous décomposons
Qui nous dissolvons
Mais cela
N'est rien qu'un changement dans le changement

La physiologie du langage d'*Arechi* tire son origine de cette vision du monde saisi comme un intérieur, un « dedans », comme si le monde dans sa totalité n'était pas autre chose qu'un unique corps en mouvement, qui change de forme, qui se décompose, et se dissout dans la direction de son épuisement qui est le point de convergence de tout mouvement. La forme n'est pas un extérieur, elle ne se donne pas au regard, elle est une

âme, une participation émotionnelle et physique à la fièvre du monde : une « fièvre ». Tamura dit aussi dans la poésie « Un monde sans les mots » que les « pierres », la « lave », les « rythmes », les « couleurs » ne sont que des « cadavres d'énergie », livrés, comme « toutes les choses » de ce monde, à un unique destin. L'esprit lui-même peut « tomber malade », il peut souffrir, mais dans sa chair. Le pâle tremblement de la créature : l'expression d'un vertige, un « symptôme d'acrophobie » dans cette chute inéluctable que les choses font « à l'intérieur » d'elles-mêmes.

1.5. L'idée de la mort « en pied »

L'emprise de l'ombre et de la mort doit être appréhendée chez *Arechi* sous la forme d'une condamnation existentielle et d'une condition à laquelle l'homme participe au même titre que les créatures de ce monde, au même titre que les minerais, au même titre que la terre ou que l'ensemble de l'univers. C'est ici le premier sens que l'on doit attribuer à l'image de la mort dans la poésie d'*Arechi* : celle d'une horizontalité qui affecte toutes les choses de ce monde d'une même manière. Mais la mort chez *Arechi* se présente également comme une idée. Le sujet d'énonciation qui apparaît, par exemple, dans la poésie « Pluie » de Kitamura Tarô, n'est pas un « je » qui renverrait à une compréhension individuelle, mais plutôt un « je » qui s'inscrit dans la communauté d'un « nous » われわれ (*wareware*). Ce « nous » est tout à fait caractéristique de la poésie d'*Arechi*, qui fait aussi un usage très marqué des formes de « personæ »³⁵ à travers un foisonnement de sujets d'expression, de toutes les formes possibles du « je » 僕・私・おれ (*boku, watashi, ore*) et du « nous » 僕たち・われわれ・われら (*bokutachi, wareware, warera*), du « tu » あなた・きみ (*anata, kimi*), du « il » 彼 (*kare*), du « elle » 彼女 (*kanojo*). Tous ces sujets, tous ces personnages, participent à la création d'une « communauté anonyme » qui est toujours présente même quand le sujet d'élocution est un « je ».

Cette communauté s'est construite autour d'une vision de la mort que les poètes d'*Arechi* partageaient. Ces poètes reconnaissaient l'existence d'un « cimetière commun »

35 Selon l'expression latine *dramatis personae*, signifiant littéralement « masques du drame » utilisés pour indiquer les personnages.

共同墓地 (*kyôdô bochi*) qui les liait à « ce lieu » *soko* : leur vision de la Terre vaine. Le « cimetière commun » d'*Arechi* n'est pas celui autour duquel se retrouve d'ordinaire la communauté quand elle vient célébrer ses morts. C'est un cimetière qui se trouve en « haut de colline », qui domine et s'impose par son autorité, que ces poètes ont choisi sciemment de faire vivre ensemble, de manière séparée des villes par une « vitre lourde ». Une autre poésie tout aussi célèbre de Kitamura Tarô est édifiante à cet égard³⁶:

墓地の人

こつこつと鉄柵をたたくのはだれか。
魔法の杖で
彼をよみがえらせようとしても無益です。
腸詰のような寄生虫をはきながら、
一九四七年の夏、彼は死んだ。
(つめたい霧のなかに、
いくつも傾いた墓石がぬれている。)
苦痛と、
屈辱と、
ひき裂かれた希望に眼を吊りあげて彼は死んだ。
やさしい肉欲にも、
だるいコーヒーの匂いにも、
彼のかがやかしい紋章は穢されはしなかった。
犬の死骸。
(死んだ建築家との退屈な一日。)
ああ、彼の仮面が、
青銅の眼でいつも人類をみつめているとだれが言うのか。
その重たい墓石のしたで、
暗い土のなかで、
腸結核で死んだ彼の骨がからみあっているだけです。
幼年時代に、

36 *Arechi shishû 1951* 『荒地詩集 1951』 (Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1951), Tôkyô, Kokubunsha, p. 16-17.

柘榴をかんだ白い歯が朽ちているだけです。
 それなのに、
 尖った爪を血だらけにして敷石を掘りかえすのはだれか、
 錆びたシャヴェルで影をさがすのはだれですか。
 (棺をのせた車輪がしずかにきしりながら、
 しめった土のうえに止った夏の朝。)
 ああ、彼は死んだ。
 埋葬人は記録書に墓の番号をつけました。
 すべては終わりました。
 犬とともに、
 夕ぐれの霧のなかに沈む死者よ。
 さよなら。

L'homme du cimetière

Toc toc ! Qui frappe à la grille de fer ?
 Quand d'une baguette magique
 Tu voudrais le ressusciter cela serait inutile.
 Vomissant des vers parasites comme des saucisses,
 L'été 1947, il est mort.
 (Dans le brouillard froid,
 Autant de pierres tombales inclinées sont mouillées.)
 Levant vers la souffrance,
 Et vers l'humiliation,
 Vers les espoirs déchiquetés, les yeux, il est mort.
 Dans ses doux désirs charnels,
 Comme dans l'odeur pesante du café,
 Son blason étincelant jamais ne fut souillé.
 Cadavre de chien.
 (Morne journée en compagnie d'un architecte mort.)
 Ah ! Qui donc dit
 Que son masque,
 Avec ses yeux de bronze fixe pour toujours le genre humain ?
 Sous la lourde pierre tombale,

Dans la terre sombre,
 Il n'y a plus que ses os de mort de tuberculose intestinale qui s'entrelacent.
 Ses dents blanches qui, du temps de sa jeunesse,
 Mordaient dans la grenade, désormais pourries
 Et pourtant,
 Qui est celui qui retourne la dalle avec des ongles effilés couverts de sang ?
 Qui est celui qui cherche l'ombre d'une pelle rouillée ?
 (Dans le grincement silencieux des roues qui portent le cercueil
 Matin d'été figé au-dessus de la terre humide.)
 Ah ! Il est mort.
 Les fossoyeurs ont attribué un numéro à la tombe dans le registre.
 Tout est fini.
 Avec le chien,
 Ô mort qui sombre dans le brouillard au crépuscule !
 Je te salue.

Les bruits et le silence de la mort, ses odeurs, dominent tout autant que les images dans la poésie de Kitamura. Cette écoute qui se dresse dans l'axe, évoquée ici par les sons de la « grille de fer » et de la « pelle rouillée » est une attention portée aux bruits reconnaissables de la mort. La détection des odeurs est également très forte. Ces capacités auditives et olfactives sont la propriété du « chien » 犬 (*inu*) d'*Arechi*, qui est un des personnages de cette poésie. Cette attention portée à la reconnaissance sensorielle de la mort rappelle les mots de Rainer Maria Rilke (1875-1926) dans un de ses *Sonnets à Orphée* : « Seul qui avec les morts / a mangé du pavot, du leur / plus jamais ne perdra / le moindre son »³⁷.

La physiologie du langage d'*Arechi* s'exprime aussi par un ordre de sensations qui sont essentiellement celles de la peur et de l'effarement. Cette physiologie soutient

37 Nur wer mit Toten vom Mohn
 aß, von dem ihren,
 wird nicht den leisesten Ton
 wieder verlieren.

la voix physique de la mort qui parle et qui est un langage d'éternité et de bronze. Mais l'immobilité du masque de la mort est dans la poésie « L'homme du cimetière » de Kitamura rendue plastique dans l'interrogation sur « celui qui parlerait ». Et dans cette poésie, on ne sait plus très bien d'ailleurs qui parle réellement. Nous sommes en 1947 et la mort est théoriquement déjà passée. Mais le mort de l'été 1947, au cœur de l'après-guerre, est bien un autre mort que celui qui trouva la mort pendant la guerre, il est une ingérence, un obstacle, un questionnement au cœur de la vie qui ne semble pas pouvoir reprendre son cours normal. Tout devrait être fini, les « fossoyeurs ont attribué un numéro à la tombe dans le registre » et pourtant « quelqu'un », qui n'est ni vraiment le mort ni vraiment un vivant mais, plutôt, un autre, se trouve encore au côté de la mort comme un chien le serait au côté du cadavre de son maître. Ce quelqu'un n'a pas trouvé de repos, il retourne la dalle avec des « ongles effilés ensanglantés » et « sonde l'ombre » avec une « pelle rouillée » par le temps qui est déjà passé. Le temps de la « récolte de la mort »³⁸ est révolu, mais le mort ici est plus que jamais vivant, à travers sa plainte faite d'« humiliation et d'espoirs lacérés ».

Le « chien », personnage de la poésie d'*Arechi*, est la représentation d'une position. L'image du chien au Japon n'est pas bien différente de celle que nous nous en faisons et qui divise ses jugements en de grandes qualités mais aussi en de grands défauts. Comme l'a noté Michael Lucken³⁹, le chien est associé au Japon, comme dans la majeure partie des cultures, au monde des morts, des enfers et des univers chthoniens en général, et apparaît sous une forme bienveillante qui viendra guider les âmes des morts et leur assurer une forme de renaissance dans l'au-delà. Chez *Arechi* cette image de la protection est essentielle, le chien est celui qui veille sur la maison du mort jusqu'à veiller sur l'intégrité de son corps. L'image du chien a ici le sens de gardien du mort, d'une existence qui veille le mort pour veiller sur son souvenir. Le chien d'*Arechi* est pour cela l'image d'une mort en éveil, au milieu du sommeil et de l'oubli, en état

38 D'après une poésie d'Ayukawa Nobuo intitulée « Heishi no uta » 「兵士の歌」 (Le chant du soldat).

39 Michael Lucken, « Arechi, une voix d'après-guerre » Dans : *POÉSIE*, N°100, « Poésie japonaise », Paris, Belin, 2000, p. 229.

d'insomnie, à l'écoute du moindre bruit comme l'est cet animal domestique sensible, toujours aux aguets et qui ne connaît pas de relâchement.

La mort qui habite les poèmes d'*Arechi* est l'idée d'une mort qui ne passe pas et qui donne à celui qui la ressent au fond de lui le devoir d'une attention de tout moment, et le rend prêt à « bondir », comme un « chien », sur chaque détournement possible du sens originel et élémentaire de la mort, contre l'oubli. Ici réside aussi la difficulté que l'on attribue à la poésie d'*Arechi*. Le degré de physiologie des textes d'*Arechi* provient de la fréquentation par ces poètes de la mort, côtoyée quotidiennement durant la guerre et qui est avant tout une promiscuité avec les odeurs de la mort, un contact tactile et physique avec la matérialité de l'ombre de la mort qui recouvre indistinctement tout ce qu'elle touche. Mais il y a chez *Arechi* un renversement logique de l'idée de mort. Quand la mort est évoquée comme une idée, elle n'est plus uniquement de l'ordre du tangible. C'est pour cette raison que ces poésies ne s'ouvrent jamais sur le registre de l'élégie. Le poète d'*Arechi* se situe au sein de la société d'après-guerre comme un « chien », non pas parce que son existence serait misérable comme on pourrait le croire de prime abord, mais parce qu'il choisit de tenir la place du mort au sein d'un « cimetière commun » qui n'est pas celui de la communauté, mais celui d'une autre communauté, plus réservée et dissidente, faite d'hommes qui se disaient morts avant que de se dire vivants, qui se décrivaient comme des « cadavres de chiens ».

La condition d'enfermement dans une réalité de misère et d'aveuglement est en réalité chez *Arechi* une prison volontaire, choisie de manière follement et désespérément délibérée, comme lorsqu'un homme qui se reconnaît malade signe pour son propre internement. Ce choix est l'expression de la révolte existentielle qui appartient à l'univers des poèmes d'*Arechi*. La mort y est saisie comme un acte d'adhésion volontaire, un masque que l'on se colle au visage librement. En ce moment du premier après-guerre, ces poètes ne cédaient pas à la chimère et au désir de fuite, mais choisissaient de lier leur existence à la solitude à laquelle les avait conduits la pensée de la mort. Pour éviter que l'on fasse glisser trop rapidement la pierre tombale au-dessus des nombreux morts de la guerre, ils choisissaient de rester aux côtés du mort, dans l'axe de son écoute. Ayukawa évoque, dans une poésie de 1947, déjà citée plus haut, la nature de cette mort-obstacle

ou de cet empêchement⁴⁰ :

闇に扉はないだろうか
 執拗に手が把手を求めて痙攣する、
 これ以上血を流すからには
 人間はチューブのようなものであったらよい
 「誰かが覗いている」
 あの鍵穴はまばたきしない眼……
 扉のひろさで立ちふさがる沈黙……
 そしてじりじりと胸の上に倒れかかってくる。
 出口を求める熱っぽい瞳で
 こっちを見凝めている鍵穴を必死に覗きかえす
 「脱走したい、——海よ 母よ」
 把手のない扉。
 小さな鍵穴。

Dans les ténèbres n'y aurait-il pas de porte ?
 La main avec obstination cherche convulsée la poignée,
 Pour faire circuler encore plus de sang
 L'homme devrait être un tube
 « Quelqu'un épie »
 Ce trou de la serrure est un œil qui ne bat pas du cil...
 Un silence qui obstrue l'encadrement de la porte...
 Et qui tombe avec impatience sur la poitrine.
 Par des prunelles fiévreuses qui cherchent la sortie
 Rendre désespérément un regard à celui du trou de serrure qui me fixe
 « Je veux fuir, — Ô mer ! Ô mère ! »
 Une porte sans poignée.
 Un petit trou de serrure.

40 *Op. cit.* p. 19-20, extrait de la poésie « Byôinsenshitsu » 「病院船室」 (Cabine du navire-hôpital).

Les poètes d'*Arechi* n'étaient pas des ascètes de la mort mais bien des hommes qui désiraient de tous leurs êtres une grande mer de fertilité. Ce n'est pas sans « convulsions » qu'ils réfrénaient en eux le désir légitime de vivre mais « quelqu'un » 誰か (*dareka*) s'intercalait entre ce désir, cette pulsion et le monde, pour faire tomber un lourd silence qui obstruait la porte de sortie du pénitencier. Ce « quelqu'un » ne venait pas de l'extérieur, comme en témoignent toutes les poésies d'*Arechi*, mais d'un rapport au soi, d'une discussion intérieure qui ne se s'était pas interrompue avec la fin de la guerre. Ce « quelqu'un » était un autre que soi mais tout autant « familier » qui lançait un regard depuis un « petit trou de serrure ». Un regard fait d'un seul « œil ne battant pas du cil » et qui était l'œil de la conscience qui, comme une ombre, « de toute une vie, ne s'éloigne », ou pour le dire avec Victor Hugo (1802-1885) : « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn »⁴¹.

Le sens de la culpabilité et du devoir traverse obliquement la représentation de la mort dans la poésie d'*Arechi*. Il est possible d'en mesurer l'intensité dans cette expression tout à fait singulière que ces poètes utilisent très souvent qui dit en japonais : « shi ni sokonau » 死にそこなう, qui se traduit par « avoir manqué de mourir », comme on peut avoir manqué de se noyer, mais qui fait apparaître aussi l'idée d'une affectation de la mort, qui a créé un dommage, qui a creusé un vide, évidé les yeux, entaillé la cavité d'une blessure. Cette expression transmet aussi un sentiment d'échec de deux manières : elle parle sans détour d'un sens de la culpabilité de n'avoir pas trouvé la mort là où d'autres l'avaient trouvée et elle parle aussi du sentiment d'impuissance dans laquelle est placé l'homme devant la mort et ses ravages. Cette notion de préjudice est morale, mais elle est aussi, et encore une fois, de nature matérielle, de l'ordre de la trace que la mort a laissée, d'un dommage, comme d'un prix à payer. Toutefois, l'idée de sacrifice 犠牲 (*gisei*) qui est très présente dans la poésie d'*Arechi* est bien différente de celle qui avait été diffusée durant les années de guerre par la propagande du régime militariste. Le sacrifice ici n'est pas celui d'un regret qui hanterait le sentiment d'une existence qui ne se s'était pas magnifiée dans une mort juste, mais plutôt dans la passivité, du côté du dommage qui été porté. Cette solidarité avec la mort préjudiciable s'oppose chez *Arechi* avec la solidarité qui s'était exprimée dans la mort sacrificielle. Le renversement logique

41 Vers final de la poésie intitulée « La conscience » du recueil *La légende des siècles* (1859-1877).

qui s'exprime dans la poésie d'*Arechi* de l'idée de mort est la représentation d'une forme de révolte contre une idée de la mort qui avait détruit la réalité de la mort individuelle. C'est une image composite et verticale de la mort, comme l'est l'image du « cercueil en pied » 立棺 (*rikkan*) dans la poésie de Tamura qui s'oppose à toute forme de volonté totalisante des morts individuelles dans une idée collective de mort identitaire. C'est une mort qui se prononce rigoureusement contre toute tentative de récupération⁴² :

I
 わたしの屍体に手を触れるな
 おまえたちの手は
 「死」に触れることができない
 わたしの屍体は
 群衆のなかにまじえて
 雨にうたせよ
 (略)

II
 わたしの屍体を地に寝かすな
 おまえたちの死は
 地に休むことができない
 わたしの屍体は
 立棺のなかにおさめて
 直立させよ

I
 Vous ne porterez pas la main sur mon cadavre
 Vos mains ne peuvent toucher la « mort »

42 Poésie intitulée « Rikkan » 「立棺」 (Cercueil en pied) publiée dans : *Arechi shishû 1952* 『荒地詩集1952』 (Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1952), Tôkyô, Arechi Shuppansha, 1952, p. 20-21, qui appartient au recueil *Quatre mille jours et nuits* (1956). Tamura Ryûichi, *Tamura Ryûichi zenshû* 『田村隆一全集』 (Œuvres complètes de Tamura Ryûichi), Tôkyô, Kawade Shobô shinsha, 6 vol. (2010-2011), vol. 1 (2010), p. 45-46.

Mon cadavre
 Vous le mêlerez à la foule
 Qu'il soit battu par la pluie !
 (...)

II
 Ne faites pas dormir mon cadavre sur la terre
 Votre mort
 Ne peut reposer sur la terre
 Dressez !
 Mon cadavre
 Dans un cercueil en pied

La mort chez Tamura comme chez tous les poètes d'*Arechi* parle et prononce un interdit. Elle s'oppose à l'idée de la mort naturelle qui serait dans l'imaginaire le plus commun le lieu du repos. C'est en empruntant une image dénuée de toute forme de naturalité, celle d'un « cercueil » dans lequel la mort est tenue verticalement « en pied » qu'elle renverse « la sensibilité naturelle du quotidien » et apparaît comme quelque chose d'extrêmement fastidieux sous la forme d'un obstacle à la vie tranquille et insouciant. Cette utilisation séditeuse de la mort, qui n'a son sens que replacée dans le contexte des années de l'après-guerre et d'une volonté d'oubli, est pour une très grande partie responsable de l'effet de conceptualisme que fait naître le langage d'*Arechi*. Cette représentation est le produit de ce que l'on appelle communément l'« expérience de la guerre » qui a affecté l'ensemble de la poésie de l'après-guerre, même si seuls les poètes d'*Arechi* ont érigé une représentation de la mort comme obstacle, comme question posée aux survivants qui devaient affronter la reconstruction de la société. Dans son essai intitulé « L'expérience vécue de la guerre », Yoshimoto Takaaki a abordé la question de la représentation de la mort chez *Arechi* en rapport avec l'idée d'une méthode⁴³ :

43 Yoshimoto Takaaki, « Sengoshi no taiken » 「戦後詩の体験」 (L'expérience vécue de la poésie de l'après-guerre) dans : *Sengoshi shiron* 『戦後詩史論』 (Essais sur l'histoire de la poésie de l'après-guerre), Tôkyô, Yamato Shobô, 1978 (1979), p. 135.

戦後詩と呼ぶものは、戦争をくぐりぬける方法を詩のうえで考えることを強いられた詩のことであるといえ、いくらか当たっている。べつの言葉でいえば戦乱によって日常の自然感性を根こそぎ疑うことを強いられた詩といってよかった。認識ないしは批評をたえず感性や感覚のなかに包括しながら詩が展開されるので、日常の自然感性に類するものは、すくなくとも表面から影を払ってしまった。(略)詩に安堵感をもたらすよりも、詩に考え込むことを強いるという具合にならざるをえなかった。戦後詩はその尖端の感性的な水準でいえば詩から慰安をうけとろうとするもの、詩とはリズムに乗った言葉による解放感や快感であるとするものを、みずから拒んだ世界へ入りこんでしまったのである。日常的な生存や生理的な自然死の世界のほかにも、生や死の体験(を強えられる)世界がありうることを、詩人たちは体験し、その体験を詩的な比喩となしえないかぎり作品は成立しなかったのである。

Nous ne serions pas très loin de la vérité si nous définissions ce que l'on nomme « poésie de l'après-guerre » comme une poésie obligée de forger une méthode pour survivre à la guerre. En d'autres termes, nous pourrions dire à son propos qu'il s'agit d'une poésie contrainte, de par les effets de la guerre, à remettre en question la sensibilité naturelle du quotidien. Cette poésie se développe par conséquent en fondant constamment la perception et la sensibilité dans une dimension critique et cognitive, en éradiquant, du moins de sa superficie, tout ce qui est associable à une sensibilité naturelle du quotidien. (...) Il n'y avait pas d'autre choix possible pour la poésie que d'imposer à la place du [traditionnel] sentiment de soulagement, une attitude de réflexion. La poésie de l'après-guerre, à la pointe de sa sensibilité, est donc entrée dans un univers dans lequel elle se refusait de considérer la poésie comme un plaisir, un sentiment de libération provoqué par les mots embarqués sur un rythme, elle s'auto disciplinait à ne pas demander à la poésie d'être un confort ou un divertissement. Les poètes qui avaient expérimenté le fait que, outre l'univers de la vie quotidienne et de la mort physiologique, il existait un univers de contrainte de l'expérience directe de la vie et de la mort, n'écrivirent d'œuvres que dans la mesure où elles devenaient la métaphore poétique de cette expérience.

L'ensemble de la poésie d'*Arechi* peut être regardée du point de vue de ce détour par l'expérience vécue de la guerre qui a éloigné, sous l'idée de la « contrainte » 強いられる (*shiirareru*), le poète de la quiétude du monde de la « sensibilité naturelle du quotidien » dans laquelle l'image de la mort ne peut apparaître que comme le terme raisonnable de la fin d'une vie. Les poètes d'*Arechi* ont choisi de maintenir en place, sciemment, ou comme le dit Yoshimoto, du point de vue de la méthode 方法 (*hōhō*), un renversement de l'idée de la mort pour approfondir la dimension allégorique et édifiante, le *pathei mathos* (apprendre par la souffrance), de leur expérience de la guerre. Ceci a produit dans l'expression poétique des « énonciations d'outre-tombe »⁴⁴, tout à fait singulières, dans lesquelles ce sont les morts qui parlent beaucoup plus que les vivants et dans lesquelles les vivants se reconnaissent dans la communauté des morts, littéralement « comme des morts » 死人のように (*shinin no yō ni*), plutôt que dans la communauté des vivants à laquelle ils appartiennent. Ce renversement de la logique, qui est un renversement insurrectionnel de l'ordre habituel des choses apparaît toujours avec la même exemplarité dans cette autre poésie de Tamura intitulée « Mitsuo no koe » 「三つの声」 (Trois voix)⁴⁵:

その声をきいて
 ついにわたしは母を産むであろう
 その声をきいて
 われわれの屍体は禿鷹を襲うであろう
 その声をきいて
 母は死を産むであろう

A l'écoute de cette voix

44 L'expression est empruntée à Dominique Rabaté (1960), *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, Les essais, 1999, voir en particulier la quatrième section intitulée « Énonciation d'outre-tombe (Poe, Faulkner, Beckett, Bernhard) » de la première partie de l'ouvrage intitulée « Poser sa voix ».

45 Poésie qui appartient à la quatrième et conclusive partie du recueil *Quatre mille jours et nuits*, Tôkyô, Sôgensha, 1956. Tamura Ryûichi, *Tamura Ryûichi zenshû* 『田村隆一全集』 (Œuvres complètes de Tamura Ryûichi), Tôkyô, Kawade Shobô shinsha, 6 vol. (2010-2011), vol. 1 (2010), p. 54.

Je mettrai finalement au monde une mère
 A l'écoute de cette voix
 Nos cadavres assailliront les vautours
 A l'écoute de cette voix
 La mère enfantera la mort

La mort d'*Arechi* est une mort révolutionnaire qui oppose son pouvoir subversif à un ordre établi du monde. Cette révolte s'adresse directement à l'utilisation politique qui avait été faite de la mort pendant la guerre, mais elle concerne, dans ce présent de l'après-guerre, les modalités sur lesquelles la société japonaise se reconstruit en évitant d'affronter réellement la question de la responsabilité de la guerre. Cette mort accomplit aussi une autre révolution, qui est plus importante du point de vue du poétique, et qui rapproche la poésie d'*Arechi* de tous les courants majeurs de la poésie contemporaine qui se sont heurtés à l'idée de l'insensé qui ne peut trouver de représentation à travers les méthodes de l'intelligence et de la logique. Le langage d'*Arechi* porte la poésie au lieu du paradoxe, où les choses coexistent et n'ont jamais une interprétation définitive, comme la mort coexiste, dans sa réalité physiologique avec la vie. Aussi malsaine que puisse paraître la poésie d'*Arechi* par certains aspects, le recouvrement du sens qui est à l'origine de son projet parle d'un retour douloureux mais possible à un rapport différent avec le monde qui ne s'épuise pas par la logique ou par la signification. La poésie d'*Arechi* trouve pour cela sa place de manière majestueuse au sein de la poésie contemporaine qui, depuis l'expérience de la guerre et du désastre, n'a cessé de débattre de toutes les formes de débordements.

1.6. « Dédicace à X », manifeste du groupe *Arechi* et le rôle d'Ayukawa Nobuo

La communauté poétique d'*Arechi* a resserré ses liens autour d'un usage commun d'un certain vocabulaire. Un tel langage n'a pu s'établir en tant que communauté idiomatique que parce que les poètes d'*Arechi* partageaient une vision commune de l'époque contemporaine et de la réalité dans laquelle ils vivaient. Ayukawa Nobuo a

joué un rôle de catalyseur dans le resserrement de la communauté autour d'une intention et d'un esprit partagés. Mais il ne joua pas un rôle d'instigateur et de promoteur, comme celui qu'avait tenu Haruyama Yukio 春山行夫 (1902-1994) pour la revue *Shi to shiron* 「詩と詩論」 (Poésie et ars poetica)⁴⁶. Le rôle fédérateur que ce poète tint se situe plutôt au niveau de l'articulation conceptuelle et de la cristallisation de l'idée 理念 (*rinen*) de « Terre vaine ». Pour autant, il ne faudra pas dire qu'Ayukawa Nobuo a théorisé la notion de Terre Vaine car, on l'aura compris, l'idée même de rationalisation théorique est étrangère à la poétique d'*Arechi*, qui s'opposa à toute forme de systématisation de la pensée par le langage. Ce n'est pas à partir d'une vision de l'Art pour l'Art que les textes d'*Arechi* ont été produits. En ce sens, il n'y pas d'antériorité programmatique de la pensée sur l'acte poétique chez *Arechi*. Chez ces poètes ce n'est pas la réflexion théorique a priori qui donne naissance à la forme poétique. Les poésies d'*Arechi* ne se présentent pas comme des produits d'une élaboration intellectuelle mais, plutôt, comme des représentations formelles de la pensée qui n'a pas de prétention à la perfection et cherche, dans le mouvement, une approximation de la vérité. Le fait que les poètes d'*Arechi* employaient le terme de « shisô » 思想 (pensée), au sens où le terme est utilisé dans toutes les philosophies contemporaines qui évitent de s'ériger en système clos, est tout à fait révélateur de cette conception d'une activité intellectuelle engagée à maintenir les ondulations et les possibilités de parcours que peut connaître la réflexion quand elle n'est pas seulement pratiquée comme une activité de la pure intelligence abstraite mais aussi rapportée au « cœur » et à la vie toute autant importante des émotions. En somme, il y a chez *Arechi* une physiologie de la pensée qui se reflète dans la physiologie du langage poétique. La pensée chez *Arechi* n'appartient pas exclusivement à l'intelligence, mais plutôt, à un humus, formé à partir de la stratification des expériences de l'existence desquelles elle tire sa fertilité.

Pour évoquer cette physiologie, Tamura s'était référé aux paroles de T. S. Eliot quand ce poète affirmait qu'il fallait « sentir la pensée comme une rose », c'est-à-dire, ne pas isoler la rose de ce qui fait d'elle une rose : l'inénarrable complexité organique à

46 Le rôle d'Haruyama Yukio au sein du courant moderniste de la poésie moderne sera évoqué dans les détails dans le second chapitre de ce travail.

l'origine de la rondeur et de la générosité de son parfum. Le mérite d'*Arechi* est d'avoir ainsi restauré un lien salutaire entre la pensée, la poésie et le monde de la réalité. Dans cette perspective, ces poètes affirmèrent un principe tout à fait antagoniste aux principes qui avaient régi les élaborations formelles du modernisme japonais au sein duquel les poètes d'*Arechi* s'étaient formés avant-guerre.

En 1951, à l'occasion de la publication de la première *Anthologie des poèmes d'Arechi* 『荒地詩集1951』 (*Arechi shishû* 1951), les poètes d'*Arechi* sentirent le besoin de restituer par écrit, dans un texte intitulé « X e no kenji » 「Xへの献辞」 (Dédicace à X)⁴⁷, le mouvement de la pensée qui soutenait leur poétique. Ce texte est signé des « membres d'*Arechi* » 「荒地同人」 (*Arechi dôjin*), ce qui indique qu'il reçut l'aval de tous les poètes qui participaient au groupe. Mais il ne fait aucun doute que le texte a été pensé et écrit par Ayukawa Nobuo. La nature dialogique du texte qui s'adresse à un lecteur anonyme nommé « X » dont on suppose la bienveillance est tout à fait caractéristique du mode par lequel Ayukawa choisit très souvent de confronter sa pensée avec une hypothétique altérité⁴⁸. L'analyse qui est faite de la condition de l'homme d'après-guerre, les renvois à la situation de l'esprit, la discussion sur la destitution des privilèges de la poésie, sur les excroissances de la science, sont des thèmes qui furent communs à tous les poètes d'*Arechi*. Mais le développement de la pensée dans laquelle l'acte poétique est comparé à la « construction d'un pont aérien » 架橋工作 (*kakyô kôsaku*) traduit sans aucun doute possible la *forma mentis* d'Ayukawa Nobuo. Le style est un

47 *Arechi shishû* 1951 『荒地詩集1951』 (Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1951), Tôkyô, Hayakawa Shobô, no paging, texte placé en incipit de l'ouvrage.

48 Dans *Senchû shuki* 『戦中手記』 (Notes écrites pendant la guerre), texte publié en 1965 (Tôkyô, Shichôsha) mais écrit quelques mois avant la défaite dans un hôpital militaire de la région de Fukui après le rapatriement du poète au Japon, Ayukawa choisit de parcourir les événements de son expérience de la guerre en s'adressant à « T », initiale qui est là pour indiquer Takeuchi Mikirô 竹内幹郎, un ancien camarade de la première version de la revue *Arechi*. Après-guerre également, Ayukawa utilisera les ressources du dialogue pour développer sa pensée, comme par exemple dans le texte intitulé « Wareware no kokoro ni totte shi to wa nan de aru ka » 「われわれの心にとって詩とは何であるか」 (Qu'est-ce que la poésie pour notre cœur ?), texte très important dans lequel le poète aborde une autre fois, dans le contexte de la fin du premier après-guerre, en 1954, la question de la responsabilité des poètes pendant la guerre.

autre élément qui conforte cette supposition car la façon avec laquelle évolue la pensée de celui qui s'exprime dans ce texte met l'accent sur le mouvement des liaisons, comme s'il s'agissait de tisser une toile, et en appelle, par certaines omissions grammaticales, à la faculté d'induction que l'on suppose chez celui qui reçoit le texte. La forte idéalité qui sous-tend la pesée émotionnelle du texte est elle aussi caractéristique d'Ayukawa Nobuo. Les poètes d'*Arechi* furent tous poètes et critiques, et certains, comme Tamura Ryûichi, Kitamura Tarô ou Kuroda Saburô, de la plus grande importance, mais aucun de ces poètes ne possédait la capacité de synthèse qui s'exprime dans le texte « Dédicace à X », dévoilant l'ampleur d'une sensibilité qui est propre à Ayukawa Nobuo. C'est pour cette qualité qu'Ayukawa est considéré comme l'« idéologue » du groupe.

En réalité, ce rôle qui fut réservé à Ayukawa ne datait pas de l'après-guerre. Dès la période de l'avant-guerre, au moment où les jeunes poètes d'*Arechi* se formaient au sein du courant moderniste de la poésie, autour de petites revues comme la première version d'*Arechi* ou *LUNA* des groupes *LUNA* de Kôbe et de Tôkyô, fut assigné à Ayukawa un rôle de poète-penseur capable de mettre par écrit ce qui travaillait l'intimité d'une entière génération. Dans un texte daté de 1974, qui appartient à une série de textes publiés dans la revue *Gendaishi techô* 「現代詩手帖」 (Cahiers de poésie contemporaine), datés de février à septembre⁴⁹, Ayukawa Nobuo reviendra sur ce statut d'« idéologue » qui lui fut attribué à son insu dès l'avant-guerre, période à laquelle il faut faire remonter les origines de l'école *Arechi* :

なぜ、中桐が私にそれを書かしたのか分らない。年齢の若さというものを勘定に入れても、かなり拙劣、生硬な論文で、辛うじて言わんとしていることが解るといった程度のしろものである。〈略〉それまでオルダス・ハックスレイ、T・S・エリオット、アリック・ウェスト等の翻訳論文で巻頭を飾ってきた「LUNA」、「LE BAL」が、ここで初めて、自分たちの文学活動のイデオログとして〈私〉を登場させたという

49 Il s'agit du texte intitulé « “Watashi” no tanjô » 「〈私〉の誕生」 (La naissance de mon « moi »), daté de mars 1974, qui appartient à la série intitulée « Shi-teki seishun ga nokoshita mono, waga sengoshi » 「詩的青春が遺したもの—わが戦後詩」 (Ce que laissa en héritage une jeunesse poétique, ma vision de la poésie de l'après-guerre), série de textes autobiographiques dans lesquels le poète revient sur le parcours des poètes d'*Arechi* avant-guerre pour expliquer la genèse de leur poésie.

ことは、私にとって、またグループにとって、いったい何を意味していたのであろうか。

グループの維持に懸命だった中桐にしてみれば、日和見主義的にクラブを出入りした島田や池田、あるいは急速に派閥化した印象を与えるようになった姫路グループの誰かに書かせることに、内心の抵抗があったのかもしれない。もしくは、単に私を見込んだというだけのことだったのかもしれない。

どちらにしても、見込まれた私にしてみれば相当に張切っていたことは確かで、〈幻影〉に突進する小ドン・キホーテのように現代詩の荒野に向って遮二無二走り出すことになるのである。

それまでの私は、一種の文学青年にはちがいがなかったが、何をやろうとしているのか自分でもよくわからない、きわめてあいまいな存在であった。

そのあいまいさは、極度に内面的なものであったが、外にあらわれた行動をとってみても、たとえば仲間からはリリシストとされていたのに「新領土」に加盟したり、東京ルナ・クラブに熱を入れながら、小説家や批評家の卵と「荒地」を創刊したりしているところにもあらわれていて、多分にぬえ的な人間に見えたらうと思うのである。

書かれた詩にしても、そうである。〈自分〉をさがしていたのだといえ、少しは体裁がいいかもしれないが、どの詩にも確実な自己の手応えがないのである。genuineなものが見当たらないとすれば、詩人としては、致命的な欠陥があるといわざるをえないであろう。genuineであること以外に、詩人たることの最終的な証しは何もないからである。

(略)

もともと私は詩人や詩論家になるような質の人間だったのだろうか、と時々訝しく思うことがある。genuineな存在としての自分自身を疑っているのである。戦前の中桐、戦中の三好豊一郎、戦後の田村隆一、この三人の友人がいなかったら、少なくとも私は同時代の詩にそれほど深入りすることはなかったであろう。詩は書いていたとしても、今頃は古典の研究でもやっているタイプの詩人になっていたかもしれない。こんなことを言うと、彼等は一笑に付するにちがいない。人は、結果からみて、そこに〈必然〉を発見しがちだからである。

(略)

ひとつの仮定として、「詩」を回避することができたと考えることは、私にとってひたすら一つの人生、一つの時間を生きたのではなく、別の人生、別の時間を生きている自分を空想するのと同じである。そして、それは、いつ頃からか、私の思考の習慣になってしまったとあってよい。そしてまた、このことは、「詩」に対して、いつもある距離を保ってきたということと、ほとんど同じなのである。

現在の〈私〉の由来を、中桐や三好や田村のせいにするのは、いかにも滑稽な言いがかりのようで、奇妙な妄想によるもののように思われるかもしれない。だが、私の言っていることが、かならずしも根も葉もないたわごとではない一つの証拠として、私は「戦中手記」を持っている。

ここに顔を現している私は、若い詩人の集まりであった東京ルナ・クラブの〈私〉ではない。あくまでも「荒地」発刊者としての私である。とすれば、ここで行われている「荒地」の理念化は、戦後の「荒地」のそれとは、自ら異質の土台に立っているはずのものである。戦死、自殺、病死その他さまざまな理由で戦前の「荒地」グループが絶滅してしまっただけに、そのことを考えると、私は〈私〉の存在に居心地の悪いものを感じないわけにはいかないのである。

一九三八年(昭和十三年)の四月十七日に東京ルナ・クラブが発会式を挙げて以来、翌年三月の「荒地」創刊に至るまでの概略と、当時、きわめてあいまいだった私の立場について記すと、大体先号からひきつづいて述べてきたいままでの説明で充分であろう。そして、第二次大戦前夜の何かにせかされているような混沌とした若い世代の文学的状況のなかから、全く偶然的に〈私〉という現代詩のイデオロジストが誕生するに至った経緯についても、さしあたってこれ以上の説明は必要ないであろう。

Je ne sais pas pourquoi Nakagiri me demanda d'écrire ce texte. Même si l'on tient compte du fait que j'étais jeune, il s'agit d'un essai d'une valeur tout à fait modeste, rigide dans l'expression, et dont on a bien du mal à saisir le propos. (...) Je me demande encore quel sens il y avait pour moi-même et pour le groupe de faire apparaître pour la première fois ce « moi » idéologue habilité à représenter notre activité littéraire dans une

revue comme *LUNA* ou *LE BAL* qui d'ordinaire mettait en tête d'affiche des traductions commentées d'auteurs comme Aldous Huxley, T. S. Eliot ou Alick West.

Pour Nakigiri, qui dispensait tous ses efforts à assurer la cohésion du groupe, il se peut que soit entrée en ligne de compte une volonté de résistance interne contre l'éventualité que des personnages comme Shimada ou Ikeda, qui participaient au club de manière opportuniste, ou bien encore ceux du groupe Himeji, qui donnèrent rapidement l'impression de vouloir faire bande à part, puissent écrire un tel texte. Ou bien alors il est possible que Nakagiri ait simplement placé ses espoirs en moi.

Dans tous les cas, il est bien certain que le fait qu'on place ainsi des espoirs dans ma personne me fit travailler avec beaucoup d'enthousiasme et je me mis à courir à corps perdu vers la lande désolée de la poésie contemporaine comme un Don Quichotte inexpérimenté qui s'élance vers des « illusions ».

Jusqu'à cette époque j'avais été sans aucun doute un jeune littéraire, mais je ne savais pas bien ce que je voulais faire et j'étais une existence extrêmement **ambiguë**.

Cette **ambiguïté** était quelque chose qui appartenait à mon intimité, et elle se dévoilait extérieurement dans mes actes, dans le fait que je puisse participer à la revue *Shinryôdo* (Nouveaux territoires) alors que j'étais vu par mes camarades comme un lyrique, et dans le fait que je puisse fonder la revue *Arechi* qui rassemblait des écrivains et des critiques en herbe tout en m'impliquant avec passion dans le Club LUNA de Tôkyô. Je crois que j'étais perçu pour cela comme une personne **énigmatique**.

Il en allait de même dans la poésie qu'il me venait d'écrire. Il serait flatteur de pouvoir dire que j'étais en train de chercher mon « identité », mais dans aucune des poésies on ne perçoit une présence effective de mon moi. Il faut être clair, quand un poète ne trouve pas son authenticité il demeure fatalement incomplet comme poète. Parce qu'il n'y a pas d'autre preuve irrévocable qui témoigne de l'existence d'un poète que son authenticité.

(...)

Il m'arrive assez souvent de douter d'avoir été un homme destiné par

nature à être un poète ou un critique de la poésie. Je doute de moi-même en tant qu'existence authentique. S'il n'y avait pas eu ces trois amis qu'ont été Nakagiri Masao avant-guerre, Miyoshi Toyo.ichirô pendant la guerre et Tamura Ryûichi après-guerre, je ne me serais certainement pas investi autant dans la poésie de mon époque. Même si j'écrivais de la poésie, je serais probablement devenu aujourd'hui un de ces poètes versés dans l'étude des classiques. Sans doute qu'entendre cela les ferait sourire. Il est fréquent que l'on invoque la « nécessité » à partir d'une conséquence.

(...)

Penser, à titre d'hypothèse, que j'aurais pu éviter la poésie revient pour moi à m'imaginer vivre une autre vie dans un autre temps au lieu de m'acharner à vivre cette existence dans ce temps précis. Et je peux dire que cela est devenu pour moi, à un certain moment, une habitude de pensée. Ce qui revient à dire que j'ai toujours maintenu une forme de distance par rapport à la « poésie ».

Certains pourront penser qu'il est ridicule de rendre responsables Nakagiri, Miyoshi et Tamura de ce que je suis aujourd'hui, et que cela relève d'un étrange fantasme. Mais mon discours n'est pas nécessairement sans queue ni tête : mes *Notes écrites pendant la guerre* en témoignent.

Le « moi » qui montre son visage dans ce texte, n'est pas le « moi » qui agissait au sein de ce rassemblement de jeunes poètes qu'était le CLUB LUNA de Tôkyô. C'est bien le moi qui fit paraître la revue *Arechi*. La conceptualisation de l'idée de « Terre Vaine » qui y est faite a des fondements différents que ce que fut la « Terre vaine » après-guerre. Quand je songe au fait que le groupe *Arechi* de l'avant-guerre a été complètement décimé à cause de multiples raisons, comme la mort de ses membres au front, leurs suicides ou leurs morts de maladie, je ne peux m'empêcher de ressentir un sentiment de malaise pour l'existence de mon « moi ».

Ce que j'ai raconté dans les grandes lignes, depuis les numéros précédents, sur le positionnement de ce moi tout à fait **ambigu** à l'époque, en reconstituant le fil des événements depuis la fondation du CLUB LUNA de Tôkyô le 17 avril 1938 (an 13 de l'ère Shôwa) jusqu'au moment de la parution de la revue *Arechi* au mois de mars de l'année suivante, me semble être suffisant. Il n'est pas nécessaire que je m'explique outre mesure sur le

parcours qu'a connu par hasard ce « moi » en devenant un idéologue de la poésie contemporaine au cœur d'une situation particulière à une jeune génération de littéraires vivant dans la grande confusion qui nous porta très rapidement à la veille de la Seconde Guerre Mondiale.

La revue *LUNA*⁵⁰ appartenait à la tradition moderniste en ce qu'elle ne se consacrait pas exclusivement à la poésie ou aux théories poétiques mais aussi au roman. Elle consacrait aussi une part importante de son activité à la critique marxiste, comme il est possible de le voir ici dans la référence qui est faite à Alick West (1916-1986). Ayukawa parle de l'attachement qu'avait Nakigiri Masao, promoteur et rédacteur en chef de la revue *LUNA*, à l'idée de groupe et de collaboration. Cette idée n'était toutefois pas quelque chose d'acquis, car Nakagiri devait lutter contre les tendances « opportunistes » 日和見主義的 (*hiyorimishugi-teki*) de certains de ses membres et les tentations du groupe de Himeji 姫路グループ (petit groupe de poètes venus de la ville d'Himeji dans la préfecture de Hyôgo) de faire bande à part et de créer à l'intérieur de la revue une « faction » 派閥 (*habatsu*). Cette propension à l'individualisme, qui portait à des luttes intestines, devait être suffisamment prononcée pour qu'Ayukawa en arrive à émettre l'hypothèse que Nakagiri lui ait commandé ce texte par « souci de résistance ». Ce point est d'ailleurs, comme nous le verrons pas la suite, tout à fait important dans la mesure où la notion de solidarité telle qu'elle apparaît dans la communauté poétique d'*Arechi* ne peut se concevoir autrement que dans son rapport avec l'individualisme caractéristique de la pensée moderne jusqu'à l'expérience de la guerre.

Les propos que tient Ayukawa sur lui-même ne laissent pas de surprendre quand on connaît l'importance de ce poète au sein de l'histoire de la poésie contemporaine japonaise. Curieusement, Ayukawa a toujours douté être un poète authentique, une « présence authentique », un « poète pur » 混じりけのない詩人 (*majirike no nai shijin*)

50 Revue fondée à Kôbe par Nakagiri Masao au sein le Club LUNA qui aura aussi une antenne sur Tôkyô. Il s'agissait d'un mensuel qui connut 13 numéros jusqu'au mois de mai 1938, date à laquelle la revue changea de nom pour *LE BAL* qui connut 14 numéros. La majeure partie des poètes d'*Arechi* participèrent aux publications de ces deux revues dont l'intention était de promouvoir une nouvelle génération de poètes insatisfaits de la tournure exclusivement formaliste que prenait le modernisme des poètes déjà établis.

et ce doute ne le lâchera jamais de toute sa vie. A la différence d'une figure comme Tamura Ryûichi qui fut totalement immergée dans le poétique au point que sa nature de buveur de whisky finira par devenir un personnage de sa poésie, Ayukawa a été, et ce malgré son engagement public, une figure en retrait, qui n'apparaissait pas en tant que tel comme personnalité dans ses textes. La discrétion d'Ayukawa était telle que l'on ne connut d'ailleurs l'existence de son mariage qu'au moment de sa mort. Jusqu'à ce jour tout le monde pensait, et même ses amis poètes les plus proches au sein d'*Arechi*, qu'Ayukawa était un célibataire endurci, et ce fut une incroyable surprise, si ce n'est un choc, de découvrir qu'au contraire il avait mené une existence privée plutôt normale. L'« authenticité » qu'Ayukawa Nobuo ne se reconnaît pas provient très vraisemblablement de sa nature encline à ne pas prendre trop au sérieux sa propre personne. Ayukawa parle de lui-même en évoquant une forme de « aimaisa » あいまいさ, qui peut être traduit littéralement comme « ambiguïté », mais qu'il est plus approprié d'interpréter, référé à la personne d'Ayukawa, comme une forme d'incertitude ou d'indétermination, car rien ne fait penser chez ce poète à un manque de clarté qui inquiéterait du point de vue de la moralité ou de l'éthique.

Ce qui attire également l'attention dans le discours d'Ayukawa Nobuo sur la manière dont il est né en tant que poète-penseur ou « idéologue » est le fait qu'il associe la naissance de cette figure non pas à un désir ou à une aspiration personnelle, mais plutôt à un concours de circonstance, un « hasard » 偶然 (*gûzen*). Ayukawa va même jusqu'à renvoyer la responsabilité de la naissance de son propre « moi » 私 (*watashi*) à trois de ses amis les plus intimes au sein d'*Arechi*. Il cite Nakagiri Masao pour mettre en exergue le rôle tout à fait important que tint ce poète dans la construction avant-guerre d'une communauté poétique autour du Club LUNA ; il parle de Miyoshi Toyochirô pour rendre hommage au travail que fit ce poète qui avait été exempté du fait de sa maladie pendant la guerre et qui publia notamment la poésie d'Ayukawa intitulée « Kyôjô no hito » 「橋上の人」 (L'homme sur le pont)⁵¹ alors qu'Ayukawa était déjà entré dans l'armée ; il cite enfin Tamura Ryûichi dont la poésie après-guerre fut essentielle comme il a été possible de le comprendre précédemment dans l'attention déjà accordée au travail

51 *Koen* 「故園」 (Pays natal), mars 1943.

de ce poète.

Si Ayukawa n'était pas un « poète pur » c'est parce que, dans le processus de la construction de son « moi » ou de son identité en tant qu'homme-poète, sont entrées en ligne de compte, non pas seulement des dispositions naturelles, mais avant tout des circonstances liées à « une autre vie dans un autre temps » 一つの人生、一つの時間 (*hitotsu no jinsei, hitotsu no jikan*). C'est en fait l'Histoire qui a fait irruption dans la vie d'Ayukawa Nobuo et qui a changé le cours d'une existence qui aurait pu, selon le poète, être totalement différente. Ayukawa émet l'« hypothèse » qu'en d'autres circonstances il aurait été ce qu'il est aussi de manière exemplaire, un grand poète lyrique, et non pas nécessairement cette figure de l'ethos qui défendit avec ferveur l'utopie d'une « communauté anonyme » 無名なる共同体 (*mumei naru kyôdôtai*). La naissance d'Ayukawa Nobuo tel que nous le connaissons est le fruit d'un « hasard » qui a été transformé en « nécessité » 必然 (*hitsuzen*), sous l'influence des autres et sous l'influence du contexte historique dans lequel cette existence a été projetée. Ayukawa parle de cette « nécessité » comme d'une « habitude de pensée » et c'est en ce sens que ce poète représente l'essence du positionnement éthique d'*Arechi* qui accueille l'Autre comme un fondement de la subjectivité.

Il est tout aussi important de relever que cette figure n'est pas, comme le dit Ayukawa Nobuo, née réellement au sein du *CLUB LUNA* mais, plutôt, au sein de l'activité qu'Ayukawa eut avant-guerre avec la première édition de la revue *Arechi* dont il rendit possible la publication. Ce que veut mettre en évidence Ayukawa en faisant cette distinction est la manière avec laquelle cette « nécessité » s'est imposée de manière implacable en tant que conséquence de ce qui s'était passé pendant la guerre. Ayukawa fut en fait le seul survivant de la première édition de la revue *Arechi* et en tant que tel il se sentit investi d'un devoir après-guerre : rendre le témoignage de la manière selon laquelle les différents membres de la première édition d'*Arechi*, et en particulier Morikawa Yoshinobu 森川義信 (1918-1942) et Makino Kyotarô 牧野虚太郎 (1921-1941), avaient collaboré à la fondation de ce qui deviendra par la suite la poésie de l'après-guerre. Ce devoir de mémoire auquel Ayukawa liera son existence apparaît dans la poésie intitulée « Shinda otoko » 「死んだ男」 (Un homme mort) sous la forme d'une identification du poète avec la figure d'un « exécuteur testamentaire » 遺言執行人 (*yuigon shikkônin*) de son ami Morikawa Yoshinobu, mort de maladie en

1942 sur le front de Birmanie et qui apparaît dans la poésie sous l'initiale cryptée « M ». L'« indétermination » originelle d'Ayukawa Nobuo en tant que poète, l'absence de certitude qu'il avait quant à ses propres dispositions, est en fait une porosité qui a rendu possible l'existence d'Ayukawa en tant que congrégation d'une multiplicité de moi agrégeant les éléments de contamination qui entrent en ligne dans la constitution d'une identité. L'arrogance, le sentiment de supériorité, le mépris, l'insolence, l'agressivité, la superbe, sont des comportements ou des attitudes qui sont les plus distants de la nature sincèrement douce d'Ayukawa Nobuo. La modestie chez ce poète n'est en rien affectée et lorsqu'il rend compte du processus qui a porté à la formation de son identité en tant que poète-penseur ou « idéologue » du groupe *Arechi* il fait montre d'un sentiment de « malaise » qui ressemble de très près à de la honte et qui est en fait une précieuse pudeur, une « distance » que sait tenir celui qui veut parler pour ceux qui n'ont plus de voix.

« Dédicace à X », le manifeste de l'école *Arechi*, est un texte qui a très vraisemblablement été écrit par Ayukawa Nobuo pour toutes les raisons qui ont été évoquées plus haut. Il n'en demeure pas moins que le texte opère une synthèse sur l'ensemble des positions que partageaient les poètes d'*Arechi* et permet d'obtenir une représentation de leur vision de la Terre vaine. Ce texte donne l'occasion de se mettre à l'écoute du mouvement de la pensée qui agit dans la poétique d'*Arechi* : un mouvement qui se dirige vers un centre, celui de la « communauté anonyme » des hommes qui avaient survécu à la mort et qui cherchaient, dans le recueillement et dans une solidarité de nature nouvelle, une direction à donner à leurs existences. Il sera proposé ici la traduction de ce texte dans son intégralité⁵² :

52 Yves-Marie Allieux, qui présenta en France le travail des poètes d'*Arechi*, proposa en 1989 une traduction d'un extrait du manifeste « Dédicace à X ». Nous en proposerons ici, par souci de cohérence, une nouvelle traduction. Yves-Marie Allieux, « Une renaissance dans la terre vaine : la poésie japonaise depuis la guerre », in collectif : *Littérature japonaise contemporaine – Essais*. Bruxelles : Labor ; Arles : Editions Philippe Picquier, 1989, p. 71-78

Xへの献辞

荒地同人

親愛なるX……。

あまり人目につかぬ僕達の仕事を、好意をもって見守ってくれる君は、今迄どのような詩によっても、心から満足したり、感動したりしたことがなかったであろう。そして君はほんの偶然から、僕達の詩を読んでみることになったのかも知れない。しかしたまたま僕達の詩が、君の眼にふれる機会を持ち、君の精神のながい遍歴の過程に於て、たとえ一時とはいえ時を借りたということは、単に偶然ではないように思われる。僕達と同じように、現代を荒地と考えている君は、君自身の悩みを持っているだろう。そして、その悩みに迎合するどんな言葉の甘美な表現よりも、自己の現実の悩みの方が遙かに未来を孕んでいることに気づいている筈である。

親愛なるX……。それだからこそ僕達は、特に君に向って話しかけたいと希望し、僕等が共通に抱いている荒地の観念について深く知って貰いたいと、熱烈に願うのである。

現代は荒地である。そして僕達は、それが単に現在のものの徴候によってのみ、十分に測定され得るものとは思っていない。現代社会の不安の諸相と、現代人の知的危機の意識は、その発端を、過去という記憶と資料の援けをかりなければならない世界に有している。科学の進歩に追随し、或は経済学に対する課題的要求が強まれば強まるほど、僕等の生活は惨めなものとなり、現代の空はますます暗澹としてくるのである。人間が機械に隷属し、個人が集団の中に解消せしめられる時代、そして人類を破滅の淵に追い落とす戦争恐怖の時代、——かかる時代に空を仰ぐ者は、人類の文化に対して、自分がある精神的不安の血を受継いでいることを感じとるに相違ない。

そして彼が、さらにこの二十世紀の半ばに立つ人間の運命について深く考えるならば、そこに人類の遺産と罪の伝承を認めることによって、荒地に生きているという暗い経験世界の終末的な幻滅感から一条の光線を摘みとることだろう。亡びの可能性は、一種の救いに外ならぬ。なぜならばそれは遂にこの生に何等かの意義を与えるからである。破滅からの脱出、亡びへの抗議は、僕達にとって自

己の運命に対する反逆的意志であり、生存証明でもある。僕達や君に未来があったら、現在の生に絶望していないことによってである。罪の存在を認識することは、絶望を精神の起点に於て回心せしめる動機となる。一条の光線は、暗黒にむかう時、いよいよその光を増す。僕達が共通に抱いている絶望の本質は、光を求める虚空の手ではないのか。それならば君も、仕事と呼ぶ一定の規律の全体にわたって、君自身の光の手を与えさえすればよいのではないか。

平安を知らぬこと、問いを発すること、注意力の器官である耳を鋭敏に働かせること、そして自らの生の認識を深めるために、忍耐強く知的探求を続けてゆくこと、——これらの切実な精神の努力によって、僕等は現代の荒地に立ち向ってゆかなければならない。精神は本質的に未来を指向する遍歴の子である。それは在るものから、在るべきものを構想し、未知のものへの冒険に駆り立てる非妥協的な警告者である。ヒューマンイズムの無秩序と混乱と、唯物的な近代の世界観の厚顔無恥により、宗教的倫理的な絶対価値が忘れ去られ、伝統の喪失と権威の崩壊によって、現代は言葉への不信の時代となっている。かかる時代にあつて、遍歴の子であり非妥協的な警告者である精神は、何処へ僕等を連れてゆこうとするのだろうか。

親愛なるX……。君は此処に於て、言葉への敬虔な信頼の念と、孤独な一つの特権的状态なくしては成立し得ない僕達の詩が、現実との摩擦から烈しい試練のまえに立たざるを得ないことを認めてくれるだろう。僕達がこうした精神の不安の習性に捉えられていること自体が、最も端的に荒地の暗澹たる風土を説明している。しかし僕達が詩を書くということ、——もはやここには、文化の問題、社会の問題などは、第二義的な意味しか持っていない。一人のペンを持った人間が、言葉のかぎりない変化と反覆、出発と復帰のうちに、回転し生起する精神の波動を見詰めて、自己の存在を確認し、自己の生を高めるために如何に神を得ようと努めたか、という奥深い隠れた事実を曝くことだけが、注目に値するすべてなのである。君は詩を書くことが、人間性という不確かで曖昧なものに対して、どのような影響を与えるものであるか、について考えてみたことがあるだろうか。過去に於て偉大であり、今もなお時を失っていない十人ほどの詩人について考えてみ給え。詩人の有する特権とは、個人的

性質や階級の制約を超えた自由であることを君は知るだろう。それはもはや特権として、外的に規定された状態ではなく、個人の、社会の、時代の、内的な成長として記録せられ、高き自由を欲する人間の意志が、必然的に到達すべき世界に他ならぬことを伝えている。そして死の論理によって屢々切断される生の不安定な表象のうちに彷徨いながらも、人間の精神が求める文明は、いかにして原罪の痕跡を小さくするか、という容易に進歩もしなければ、向上もしない問題に永遠に繋がれているのである。

親愛なるX……。君も知っているとおりに、現代は詩を省みることの艱い時代である。又、近代の詩は人から省みられぬという不遇な地位によって、自らを卑めてきたという傾向がある。詩を宗教や道徳の代用価値に下落せしめたり、音楽的麻醉と混同したり、或いは単なる知的遊戯に貶めたりすることによって、果して何の得るところがあったであろうか。政治への追従や便乗や、或は社会への自嘲的叛逆によって、過去のおびただしい詩篇が今では全く無意味なものとなり、我々によってそれらは卑しい所業として省みられるだけのものとなっている。詩の本質として麗々しく語られたことの多くも、今日では少しも僕達の役に立ってくれぬのである。しかし、僕達は知っている。——言葉に対するこの深い信頼と愛が、僕等の必要と要求に応ずるであろうことを……。僕達の詩に対する信念は常に僕達の生活を強く支えている。それは僕達の暗黙の掟であり、逸脱と責任回避とを最も忌む内的な、抑制力でもある。

僕達は詩についてどこまでも語り得る。それは生と形式の問題であって、どのようにも論ずることが可能である。僕達に詩の一つ一つは、そうした生と形式、精神と自然との陰翳に満ちた世界に他ならぬ。言葉の鎧でもなければ、巧緻なからくり装置でもなく、まして猫に胡弓をとりつけた玩具でもない。

親愛なるX……。詩について考えることは、とりも直さず僕達の精神と君の精神とを結びつける架橋工作である。たった一人の君に語りかけるために、僕達が力を併せて荒地を形成している意味を理解してくれたならば、僕達各個人が如何に分裂し、模索の方向を異にし、未明の混沌とした内乱状態にあらうとも、なお一つの無名にして共同なる社会に於て、離れ難く結び合っていることも、より一層深く理解してくれるだろう。

詩は僕等の全存在を吸収する。僕等が一つの言葉に固定させた儚ない投影は徐々に経験を重層化させつつ、一つの中心にむかって運動する。我々はその運動を詩作過程と呼ぶ。現代の荒地は我々の背後から、言葉の前面へとその濃い影を拡げ、僕達言葉への信頼と愛を嘲笑するかのようにして挑んでくる。我々の弾力ある精神が、現代の荒地という唯一の素材に耐えうるか否かによって、僕達の詩が存在するか、生に対する感情の敗北の後方に退いてしまふかに分れるのである。敗北は屈辱であり、遁走であり、絶望と死による終焉である。

詩は精神の果敢な形式への飛躍によって、我々の生の根本的な人的要素である思想と感情の、ある統一が可能であるか否かを証明する。それは感情に知的裁可を与え、思想を情緒によって正当化する生きた統一体である。それはある経験から、他の経験へと移ろうとする精神の最も同情ある理解者であると共に、異質の範疇に属するものの結合、——対立し、反撥し、争奪しあう観念と事実を、一つの未知なる世界に於いて結び合わせる。承認と理解、愛と意志の原理によって、精神の本質的な素性である渴望を、不均衡と破壊と敵意の状態ではなく、調和と創造と憐愍の世界につなぐものなのである。

言葉を肉体にすることは、正に詩のみにふさわしい。しかし実際には、これは不可能なこととして、一つの譬喩的な意味に於てしか語られていないようだ。そして僕等の苦しみに満ちた現実では、言葉と肉体は全く別々に歩いている。自由とパンとを同時に獲得しようとする時、行為は汚され、精神は傷つく、これが人間の現実である。多数の労働的人間から、一介の美的生活者に至るまで、躓く石は同じである。言葉は肉体と喰い違い、肉体は言葉を置き去りにする。生と形式はどこまでももつれ、そうして、もし精神が弾力を失うならば、生命はより容易な形式へ、より近い性質の世界へと下降してゆく。故に言葉を肉体にすることは、最高の意味に於いてしか存在しないのである。

僕等が詩を書いてゆくことのうちには二つの岐路がある。容易な道を歩いて低い世界に言葉をむすぶか、困難な道を辿って、言葉を高い倫理の世界へ押しすすめてゆくか。これは背中合せになっている一つの行為の表裏のように思われる。どちらにしても言葉と肉

体の出会う場所である詩の世界に於て、生と形式は完全な統一へと導かれる。そして僕達は常に困難な道の方を択ぶことを以て自らの矜持としたいと考えている。

親愛なるX……。どうして僕等の生活のすべてが絶えまのない詩作過程ではないのか。僕等が思索し行為する、その生の不断の継起のうちに、一つの調和への希求と、一つの中心への志向なくして、どうして僕等は思索したり行為したりすることに意義を認めることが出来よう。そうした人間性の尊厳を自覚することなくして行われることのすべては、僕等の行動の最も卑しい部分である。詩の規律に服するように、僕等の生活が保たれるとしたら、すべては如何に良きものであろうか。

こうした観念は、一つの幻想であるかもしれない。しかし幻想は、素朴な生の賜物である。そうして自然的に詩人である人間のみが、真の詩人となり得るのである。詩が如何に意識的なものになろうとも、この事実は損われることなく存続し、暗い現実には屈しない人間のあることを僕等に告げている。詩に於て、素朴な生をぬきにして、後天的な技巧や洗練された知性を云々する文化的貧血症は、僕達の最も好まぬものであり、幻想を排斥して、言葉のある種の狭い信条や政治的手段にのみ隷属せしめたりすることは、さらに最も忌避するところである。人間から幻想を根絶し得ぬかぎり、それを排斥してみたところで無駄で、僕達はただその善きものと悪きものとを区別する能力を持たねばならないのである。

親愛なるX……。僕は君に向って語っているつもりであったが、いつか自分自身と話し込んでしまったらしい。しかし僕が手短かに僕達の荒地について語ったことは大体了解してくれたことだろう。僕達の詩はさらに多くのことを語っているだろう。詩自身が語るのではなく、君がそれを感じとるのである。荒地の季節を、風土を、環境を、そして荒地の思想と感情の一切を……。もし君がそれによって、君自身の悩みを一層深くしてくれるならば、そして君自身の孤独の反響のなかに、僕達の声がかすかに届くならば、僕達の詩が君の時間を借りたことも決して無意義ではない。

Dédicace à X

Les membres d'*Arechi*

Cher X...

Toi qui portes un regard bienveillant sur notre travail que les personnes ne remarquent pratiquement pas, tu n'auras probablement jamais été jusqu'à ce jour pleinement satisfait ou ému par aucune forme de poésie. Et c'est peut-être un pur hasard qui t'a conduit à lire notre poésie. Mais si notre poésie a eu la chance de retenir ton attention, si elle a dérobé ne serait-ce qu'un petit peu de ton temps dans le cours des longues pérégrinations de ton esprit, il nous est permis de croire que cela ne fut pas seulement le fruit du hasard. Toi qui tout comme nous considères que le monde moderne est une Terre vaine, tu auras certainement tes propres tourments. Et tu auras compris que ce sont ces tourments bien réels qui sont porteurs de promesse d'avenir plutôt que n'importe laquelle des expressions doucereuses qui chercheraient à amadouer tes tourments.

Cher X... C'est pour cette raison que nous souhaitons nous adresser à toi en particulier, habités que nous sommes par le désir impétueux de te faire connaître la notion de Terre vaine que nous cultivons en commun. Le monde moderne est une Terre vaine. Et nous ne pensons pas qu'il soit possible d'en prendre la correcte mesure en ne considérant que les signes du temps présent. Les manifestations de l'angoisse de la société contemporaine et la conscience de la crise intellectuelle de l'homme contemporain relèvent, dans leurs origines, de la sphère de la mémoire et des documents du passé dont nous devons tirer une aide. Plus les progrès de la science se font phénoménaux, plus se font pressantes les exigences et les tâches que l'on assigne à l'économie, plus nos vies deviennent misérables et le ciel au-dessus du monde moderne se fait de plus en plus obscur. En cette époque où l'homme est assujéti à la machine, où l'individu est contraint de se dissoudre dans la masse, en cette époque de terreur d'une guerre qui précipiterait le genre humain dans les abysses de l'anéantissement, celui qui lève les yeux au ciel percevra, en une telle époque, qu'il coule dans ses propres veines le sang d'une angoisse spirituelle éprouvée à l'égard de la culture des hommes.

Et s'il se prend à réfléchir sérieusement sur le destin de l'homme en ce milieu du vingtième siècle, en acceptant d'y voir l'héritage du genre humain et de reconnaître la transmission du crime, il pourra alors accueillir, venu du sentiment de la désillusion finale du monde des sombres expériences que connaît celui qui vit dans la Terre vaine, un rayon de lumière. La possibilité de l'anéantissement n'est pas autre chose qu'une forme de salut. Parce qu'elle donne enfin à notre existence une signification. Echapper à la catastrophe, s'élever contre l'anéantissement, est pour nous le fait d'une volonté qui se révolte contre son destin, et même, la preuve de notre existence. Il n'y a pour nous et pour toi d'avenir que lorsque nous ne désespérons pas de notre vie présente. Reconnaître l'existence du crime est l'inspiration qui permet de convertir le désespoir au principe de nos esprits. Un rayon de lumière, lorsqu'on est devant les ténèbres, a par contraste, une intensité toujours plus grande. La nature du sentiment de désespoir que nous partageons n'est-elle pas la main désintéressée qui se tend en quête de lumière ? Si tel est le cas, ne serait-il pas alors souhaitable que tu apportes toi aussi ta lumière à l'ensemble de cette discipline constante que l'on nomme travail ?

Nous devons nous mesurer à la Terre vaine du monde moderne au prix d'efforts spirituels authentiques, ne pas connaître de répit, nous interroger, faire travailler avec acuité nos oreilles qui sont les organes de notre capacité d'attention, et, pour approfondir la compréhension que nous avons de nos existences, persévérer avec endurance dans notre recherche intellectuelle. L'esprit est la progéniture de pérégrinations qui sont essentiellement orientées vers le futur. L'esprit est le héraut intransigeant qui élabore ce qui doit être à partir de ce qui est et nous engage dans l'aventure de ce qui est encore inconnu. L'anarchie et le chaos de l'humanisme, l'impudence de la vision matérialiste du monde moderne, ont balayé les valeurs absolues de l'éthique religieuse ; avec la perte du sens de la tradition et l'effondrement des autorités le monde moderne est devenu l'époque d'une défiance à l'égard du langage. En une telle époque, chacun est en droit de se demander où entend nous porter l'esprit, progéniture des pérégrinations et héraut intransigeant.

Cher X... Comprends-tu pourquoi maintenant notre poésie qui

ne peut s'établir que sur un sentiment de confiance dévote à l'égard du langage et dans la situation privilégiée de nos solitudes, ne peut éviter d'être confrontée aux épreuves douloureuses qui provoquent les frictions avec la réalité. Ce fait que nous soyons habitués à l'angoisse de l'esprit qui nous habite est la manifestation la plus authentique du climat sinistre qui règne dans la Terre vaine. Mais en écrivant de la poésie les questions de culture ou les questions sociales ne possèdent plus ici qu'un sens secondaire. Mettre en lumière la réalité profondément cachée dans la façon dont l'homme qui tient un stylo à la main scrute les mouvements d'un esprit qui se manifeste par des révolutions, dans les variations et les répétitions ou les départs et les retours incessants des mots, dans l'intention de tenter de rejoindre Dieu pour acquérir une connaissance de sa propre existence et s'ennoblir, est la seule chose digne de retenir notre attention. As-tu jamais vraiment bien réfléchi à la nature de l'influence que peut avoir le fait d'écrire de la poésie sur cet être incertain et indéfini qu'est l'homme ? Essaie de penser aux quelques dix poètes qui furent grands par le passé et que le Temps n'a pas encore consommés. Il sera clair pour toi que ce que l'on appelle le privilège du poète est en fait une liberté qui transcende les dispositions innées de l'individu et les contraintes des classes sociales. Dans leur cas cette situation ne se définit pas de l'extérieur en tant que privilège, mais plutôt comme un enregistrement du développement interne d'un individu, d'une société et d'une époque, qui ne fait alors que nous transmettre l'existence d'un monde que la volonté des hommes dans leur soif de liberté absolue a atteint de manière inéluctable. Et la civilisation que poursuit l'esprit de l'homme, alors même qu'il erre parmi les représentations instables d'une existence que vient mutiler très souvent la logique de la mort, est liée éternellement et très simplement, sans que cela ne connaisse aucune avancée ou progrès, à la question de savoir comment atténuer la trace du péché originel.

Cher X... Comme tu le sais toi aussi, l'époque contemporaine est une époque pauvre en réflexions sur la poésie. Et cette poésie moderne a eu tendance à s'avilir du fait d'être reléguée dans une position indigne, incapable qu'elle était d'attirer l'attention des gens. Qu'a-t-elle gagné à rabaisser la poésie au rang de substitut de la religion et de la morale, à se fondre dans la confusion des anesthésies portées par la musicalité ou

à s'appauvrir en devenant un simple divertissement intellectuel ? Avec l'asservissement à la politique, l'opportunisme, ou avec les mouvements de révolte sarcastiques contre la société, les nombreuses poésies produites par le passé ont perdu toute leur signification aujourd'hui et il ne nous est plus possible de les considérer autrement que comme des faits méprisables. La plupart des beaux discours qui se tiennent sur l'essence de la poésie ne nous sont plus d'aucune utilité aujourd'hui. Mais nous savons que la confiance et l'amour sincère que nous avons pour le langage sont à la hauteur de nos exigences et de nos besoins... La foi que nous avons dans la poésie est toujours là pour soutenir solidement nos existences. C'est notre loi tacite, c'est aussi une force de maîtrise intérieure qui nous interdit toute déviation et toute fuite devant nos responsabilités.

Nous pourrions sans fin parler de la poésie. C'est une question qui lie la vie aux formes dont il est possible de discuter sous bien des aspects. Pour nous, chaque poésie n'est pas autre chose qu'un univers rempli par les ombres de ces rapports entre la vie et les formes, entre l'esprit et la nature. Il ne s'agit pas de cuirasses faites de paroles ou de manœuvres aux dispositifs ingénieux ; il ne s'agit en aucun cas d'un jouet (...).⁵³

Cher X... Penser la poésie, signifie en un mot construire un pont aérien qui puisse relier nos esprits au tien. Si tu comprends le sens de cette construction que nous faisons autour de la notion de Terre Vaine en rassemblant nos forces pour nous adresser à toi seul, tu comprendras encore mieux pourquoi, malgré le fait que nous nous trouvions dans une situation de guerres intestines confuse comme une aube mal définie qui nous divise dans chacune de nos individualités et nous porte sur des chemins différents, nous sommes tous liés dans une communauté anonyme qui nous unit étroitement.

La poésie absorbe notre existence toute entière. L'image précaire que nous avons figée dans un mot se met en mouvement en direction d'un centre lorsqu'elle accueille et stratifie les unes après les autres nos expériences. C'est ce mouvement que nous nommons processus de l'écriture poétique. La Terre vaine du monde moderne qui est dans notre

53 La traduction de la proposition suivante a été laissée en suspens.

dos projette son ombre épaisse jusque sur le relief des mots ; elle nous provoque comme si elle voulait se rire de la confiance et de l'amour que nous portons au langage. Il n'y a qu'une alternative : ou notre esprit qui est flexible sera capable de tolérer l'unique matériau qui est celui de la Terre vaine du monde moderne et fera exister notre poésie ou bien il se rendra à la défaite des passions de la vie. La défaite est une humiliation, une fuite, une fin portée par le désespoir et la mort.

La poésie atteste, de par les bonds intrépides que fait l'esprit en direction de la forme, de la possibilité ou non d'une forme d'unité de la pensée et du sentiment qui sont les deux éléments humains fondateurs de nos existences. C'est un organisme de cohérence dans lequel le sentiment reçoit la sanction de l'intelligence et la pensée se voit légitimée par l'émotion. Elle est l'interprète la plus compréhensive de l'esprit qui évolue d'expériences en expériences, en même temps qu'elle rassemble dans l'espace d'un univers jusque-là inconnu l'union de ce qui relève de l'hétérogène, des faits et des idées qui s'opposent, se repoussent et se livrent une lutte. Par les principes de la légitimation et de la compréhension, de l'amour et de la volonté, la poésie rattache l'avidité fondamentale de l'esprit à un monde qui n'est pas fait de déséquilibres, de destructions et d'antagonismes, mais plutôt d'harmonie, de création et de compassion.

Que le langage puisse devenir chair est la seule chose qui soit digne de la poésie. Mais en réalité il semble que cela soit impossible et que l'on n'en puisse parler que sur un plan allégorique. Dans notre réalité pleine de souffrances, le langage et la chair avancent sur deux chemins séparés. Lorsque l'on veut, en même temps, et la liberté et le pain quotidien, l'acte est souillé, l'esprit est meurtri, c'est cela la réalité du monde des hommes. La pierre sur laquelle on achoppe est la même pour les ouvriers et pour les esthètes. Le langage est en contradiction avec la chair, la chair se passe de langage. La vie et les formes s'enchevêtrent sans cesse, et si l'esprit perd alors de sa flexibilité la vie finit par sombrer dans des formes complaisantes et dans un univers qui est par trop simplifié. C'est pourquoi le fait de donner une chair au langage ne peut avoir de véracité qu'au sens noble du terme.

En écrivant de la poésie nous arrivons à une bifurcation entre deux

voies possibles : lier le langage à un monde vulgaire en prenant le chemin le plus facile, ou bien emprunter le chemin le plus inconfortable et porter le langage à la hauteur du monde de l'éthique. Ceci doit être pensé comme les deux facettes d'un seul acte renvoyées dos à dos. Mais dans le monde de la poésie qui est le lieu où se rencontrent le langage et la chair, la vie et la forme sont guidées vers une unité parfaite. Et nous voudrions témoigner fièrement de nos capacités en choisissant toujours le chemin le plus difficile.

Cher X... Pourquoi notre vie toute entière ne pourrait-elle pas être un processus de création poétique perpétuel ? Comment pourrions-nous donner une valeur à nos pensées et à nos actes si nous ne possédions pas une volonté orientée vers un centre et ce désir d'une harmonie au milieu des successions incessantes de pensées et d'actes de cette existence ? Tout ce qui peut être réalisé sans que l'on prenne conscience de la dignité de l'humain appartient à ce qu'il y a de plus répugnant dans nos actes. Tout ne serait-il pas mieux si nous réussissions à soigner notre existence comme on se conforme aux lois de la poésie ?

Cette proposition est peut-être un fantasme. Mais le fantasme est le cadeau qui s'offre à la vie simple. C'est ainsi que seul l'homme qui est de par sa nature poète peut être un authentique poète. Quand bien même la poésie deviendrait un produit de l'intelligence, ce fait continuerait d'exister sans qu'il puisse être dégradé et il nous parlerait d'un homme qui n'abdique pas devant la sombre réalité. Ce qui nous dégoûte le plus en poésie est l'anémie culturelle de la soi-disant intelligence des techniques et des raffinements acquis qui voudrait faire fi de la vie simple, qui voudrait exclure le fantasme et nous rejetons plus fermement encore ce qui entend assujettir le langage à des crédos bornés ou à le limiter au statut d'un instrument de la politique. Tant qu'il ne sera possible de déraciner en l'homme le fantasme, il sera vain de vouloir l'exclure et en ce qui nous concerne nous devons simplement être capables de discerner dans ces fantasmes le bon et le mauvais.

Cher X... J'ai voulu m'adresser à toi mais c'est comme si j'avais fini par parler à moi seul. Mais tu auras compris, dans les grandes lignes, ce que j'ai raconté très succinctement de notre Terre vaine. Notre poésie raconte

encore bien d'autres choses. Ce n'est pas la poésie qui parle mais bien toi qui la reçois. La saison dans la Terre vaine, son climat, son milieu et toutes les pensées et tous les sentiments qui sont de la Terre vaine... Et si par ce discours tes tourments sont devenus encore plus poignants, si notre voix faiblement est parvenue à résonner dans ta solitude, alors ce n'est pas inutilement que notre poésie a dérobé un peu de ton temps.

1.7. La Terre vaine en tant que territoire de frontière

C'est dans les dernières lignes du texte « Dédicace à X » qu'Ayukawa Nobuo se trahit, quand il passe du « nous » au « je » et qu'il affirme que cette méthode choisie pour dévoiler sa pensée par l'intermédiaire d'une médiation avec un hypothétique interlocuteur n'est peut-être qu'une manière de se parler à soi-même et de s'expliquer avec une plus grande cohérence ce qui demeurerait hétérogène et décousu tant que la pensée dialogique n'y mettrait de l'ordre. A plusieurs reprises dans le texte *Senchû shuki* 『戦中手記』 (Notes écrites pendant la guerre), Ayukawa se demande de la même manière si finalement ce n'est pas « tout seul » qu'il a parlé.

Ayukawa ne dit pas tout de ce qui faisait la communauté poétique d'*Arechi*. La discussion sur les rapports entre le poète et le peuple, discussion fondamentale dans la poésie de Kuroda Saburô par exemple, n'est pas du tout abordée dans ce texte⁵⁴. Mais

54 Kuroda Saburô dont le travail n'a pas été évoqué occupe une place très importante au sein d'*Arechi*. Il est le poète qui s'est le plus concrètement rapproché de l'idée de communauté anonyme en liant le destin du poète à celui du peuple. La solidarité qui s'exprime dans la poésie de Kuroda trouve sa place au sein d'*Arechi* en ce qu'il s'agit d'une solidarité existentielle et non pas d'une solidarité de classe. Les valeurs d'humilité et de tolérance que transmet la poésie de Kuroda se dévoilent dans le dénuement d'un style prosaïque et dans l'horizontalité de formes de narrations qui évoquent l'indigence des plus démunis. En français, les traductions des poésies « Kake » 「賭け」 (Pari) et « Jiyû » 「自由」 (Liberté), par Yves-Marie Allieux, sont disponibles dans l'*Anthologie de poésie japonaise contemporaine*, Paris, Gallimard, NRF, 1986, p. 125-127, et une traduction de « Shi no naka ni » 「死の中に」 (Dans la mort, trad. Karine Arneodo) est disponible dans le dossier intitulé « *Arechi* ou la Terre vaine » dirigé par Yves-Marie Allieux : *Du Japon, NRF*, n°599-600, sous la direction de Philippe Forest, Gallimard, Paris, 2012, p. 204-232, cit. p 227.). Parmi les textes critiques les plus importants de Kuroda Saburô à l'époque de sa participation au groupe *Arechi* on signalera les textes intitulés : « Shijin no unmei » 「詩人の運命」 (Le destin du poète), *Junsuishi*, n°17, juillet 1947 ; et « Jiyû no shito » 「自由の使徒」 (Apôtre de la liberté), *Arechi*, n°4, déc.

il est certain qu'Ayukawa a essayé d'être le plus rassembleur possible et c'est certainement cette volonté de couvrir l'étendue du territoire de la « Terre Vaine de l'époque contemporaine » qui donne à ce texte un caractère un peu indigeste. La concentration des idées et la rapidité des enchaînements des arguments, qui ne sont développés que d'une manière superficielle, donne l'impression d'un univers un peu chaotique. La structure des phrases, qui souvent fonctionnent par associations au détriment des liens syntaxiques, et l'impression de « sauts d'idées elliptiques », témoignent aussi d'une forme de précipitation qui est toujours nécessaire aux exposés qui tentent de donner une vision d'ensemble la plus large possible. Les textes importants dans lesquels Ayukawa Nobuo donnera une plus grande respiration à sa pensée sont du point de vue de la logique en général beaucoup plus articulés⁵⁵. Mais le mérite de « Dédicace à X », qui nous donne un concentré de l'articulation conceptuelle de la notion de Terre vaine telle qu'elle est employée par ces poètes, est indéniable.

Il apparaît très clairement dans ce texte que ce qui rassemble les poètes d'*Arechi* après-guerre n'est pas une vision esthétique de la poésie. « Dédicace à X » ne fait mention d'aucun principe formel en tant que tel et l'argumentation ne se développe pas selon un programme dogmatique. Au contraire, ce texte fait état d'un « dégoût » pour toutes les « anémies culturelles de la soi-disant intelligence », pour les « techniques et les raffinements qui voudraient faire fi de la vie simple ». La « vie simple » 素朴な生 (*soboku na sei*) ne renvoie pas ici au mythe d'une Arcadie mais plutôt, au plan d'horizontalité et de simplicité dans laquelle évolue la poétique d'*Arechi* qui est celui de l'expérience humaine. Dans cette poétique la forme apparaît comme liée indissociablement à la vie, et le langage, comme l'instrument d'une transmission qui permet de donner une « chair » 肉体 (*nikutai*) à l'expérience dans sa représentation poétique.

Ce qui est discuté ici est avant tout une vision du monde, c'est-à-dire, une per-

1947.

55 L'activité critique d'Ayukawa Nobuo fut essentielle et elle occupe d'ailleurs six des huit volumes de ses *Ceuvres complètes*. A cette époque Ayukawa rédige notamment le texte « Gendaishi to wa naki ka » 「現代詩とは何か」 (Qu'est-ce que la poésie contemporaine ?) qui est considéré comme le texte qui a assis les fondements critiques de la poésie de l'après-guerre.

ception du temps présent et d'une certaine réalité. Mais là encore il ne s'agit pas de réfléchir théoriquement sur les catégories du réel pour en donner une définition. La vision du réel qui est exposée est de l'ordre d'une intuition qui fait travailler de manière solidaire, et l'intellect et les affects, et mobilise l'ensemble de l'être. C'est pourquoi il n'est pas surprenant que le développement de l'argumentation se fasse avec une certaine dose de pathos et que la notion même de Terre vaine ne soit pas discutée d'un point de vue théorique mais plutôt comme une « allégorie » de l'esprit, la métaphore d'un topos vers lequel convergent les différentes réflexions donnant à cette idée la force d'un champ magnétique.

L'entrée en matière du texte se fait selon un principe de convergence. Le texte en appelle à la « bienveillance » d'un hypothétique lecteur. Mais si l'on interpelle ce lecteur sous l'initiale « X » ce n'est pas pour autant que l'on s'adresse à un lecteur lambda. Le texte parle en fait uniquement à celui qui saura se reconnaître dans la « société commune des anonymes » 無名にして共同なる社会 (*mumei ni shite kyôdô naru shakai*) dans laquelle se retrouvent « liés étroitement » tous ceux qui choisissent de mettre de côté ce qui les singularise en tant que personnalité pour faire prévaloir sur le singulier la valeur de la communauté humaine. Cependant la notion de communauté n'est pas affrontée comme un dogme. Elle trouve sa nécessité dans un rapport avec l'Histoire qui a lié les êtres entre eux. En filigrane se trouve bien entendu la question des bombardements atomiques et la nouvelle situation inédite dans laquelle se trouve l'homme, investi du pouvoir jusqu'alors surhumain de vie et de mort sur sa propre espèce. La communauté à laquelle renvoie ce texte regarde un destin, commun au genre humain, qui au sortir de la Seconde Guerre Mondiale se trouve confronté à la possibilité réelle de son propre « anéantissement ».

Le lieu de la Terre Vaine est le territoire d'une dévastation la plus totale sous un « climat » de « désillusion finale » comme si le monde des hommes avait été convoqué à l'heure du jugement universel. Se situer dans la Terre vaine signifie se situer avant tout dans un moment de l'Histoire tout à fait identifiable. La Terre vaine, qui est un topos littéraire, est extraite d'un contexte réel, elle est le lieu d'arrivée auquel est parvenue la civilisation moderne. Mais il s'agit aussi et paradoxalement d'un lieu de partance, d'une frontière, ou d'un tournant, dans lequel le hasard se fait nécessité et la « possibilité de

l'anéantissement », la mort, unique garde-fou de la vie. L'attachement à cette vision apocalyptique vers laquelle confluent toutes les angoisses, les désespoirs et les nihilismes de l'homme de l'après-guerre est alors le seul soutien réel, la seule forme d'« amour » réel qu'il puisse éprouver car le sentiment vécu de la « désespérance finale » est l'unique forme de « salut », en ce qu'il fait naître en l'homme le désir d'une révolte, contre le destin, redonnant à son existence une signification et une dignité perdue.

C'est à ce lieu, la Terre vaine, qui n'est pas simplement l'image métaphorique de la destruction du Japon des ruines de l'après-guerre, mais plutôt une forme de représentation de la condition humaine au sortir de l'expérience de la guerre, que les poètes d'*Arechi* choisirent de lier le destin de la poésie contemporaine. L'urgence a relégué à un plan tout à fait secondaire la question des formes. C'est à l'existence et à la survie de l'homme que la poésie doit mesurer sa légitimité. Le rôle du poète n'est pas celui de produire des « expressions doucereuses » ou des « beaux discours » pour « amadouer » et calmer l'agitation qui anime les cœurs à l'époque. Au contraire, comme à rebrousse-poil du sentiment de fuite que cette situation désespérée exacerbait, le rôle du poète est celui de tenir très fermement les rênes qui lui donnent une prise sur la réalité et de caresser « avec amour » tous les contours de la Terre Vaine pour se soustraire aux illusions qui détourneraient l'homme de la factualité austère et de l'enseignement que lui donne sa conscience d'habiter une terre de dévastation.

Il serait légitime de situer l'esprit d'angoisse qui habite le texte « Dédicace à X » au sein du grand courant de la philosophie existentielle qui a régné sur le XX^{ème} siècle. Il ne s'agit pas de repasser ici toutes les évolutions de ce courant de la philosophie mais on ne pourra pas non plus éviter de se référer, ne serait-ce que très superficiellement, à la philosophie de Søren Kierkegaard, qui fut le père de tous les existentialismes, pour interpréter ce qui apparaît comme une transfiguration du désespoir. Cette référence est inévitable car on ne peut ignorer qu'il existe dans le langage qu'utilisent les poètes d'*Arechi* des caractéristiques qui relèvent aussi d'une pensée chrétienne : on y parle de « lumière », de « salut », d'« amour », de « foi », de « compassion » ou de « compréhension ». Par ailleurs, l'axe autour duquel tourne l'idée de Terre vaine est sans aucun doute le concept d'angoisse et il y a dans la manière dont le désespoir se transfigure en espoir un parcours qui est très proche du chemin qu'a emprunté Kierkegaard pour s'arracher

à son désespoir existentiel.

Le poète de la Terre vaine est un homme qui se trouve à la croisée des chemins, confronté à un choix : « Ou bien, ou bien » (*Aut Aut*). Ce choix est tout à fait clair dans le texte lorsqu' Ayukawa Nobuo évoque l'existence d'une « hauteur éthique » et de ce que nous pourrions appeler avec André Gide (1869-1951) une « porte étroite ». Ce choix se rapporte au « devoir » dans lequel l'homme se trouve de choisir librement le chemin le plus difficile, sans faire de concession, pour ne pas confondre d'éventuelles libérations avec d'authentiques salutes. De la même manière que ce qu'il advient au niveau de la « sphère éthique » de Kierkegaard, l'angoisse est lue comme un sentiment qui ne peut pas être éliminé en l'homme et comme le fondement même d'une condition humaine qui ne peut connaître à ce sujet « aucune avancée ». C'est cette angoisse, que Kierkegaard nommait « vertige », qui place l'homme de la Terre vaine devant la liberté du choix entre la « voie la plus facile », l'omission du choix et l'indifférence, ou un vouloir par lequel est maintenue la « capacité à diviser le bon du mauvais ». Comme il advient chez Kierkegaard c'est l'angoisse qui place l'homme en face de sa propre conscience et d'une manière absolue devant son destin d'homme libre.

Ce qui permet à l'habitant de la Terre vaine d'échapper à l'angoisse n'est pas la synthèse dialectique qu'il peut faire sur sa situation, mais plutôt, comme il advient dans la sphère religieuse de Kierkegaard, un saut que ne peut faire l'intelligence mais seulement l'« esprit », dans la conscience de la faute totale de l'individu qui est appelé ici « transmission du crime ». Cette conscience de l'hérédité du crime qui coule « dans les veines » de l'homme de la Terre Vaine est ce qui lui permet de tirer de son expérience une édification qui ne l'instruit pas au niveau des systèmes ou de son intelligence mais qui lui donne plutôt la « preuve » élémentaire et matérielle de son existence. La « vie simple » évoque alors la nudité de la créature, la nudité dans laquelle se retrouva Adam quand Dieu le plaça en face de la possibilité consciente de la liberté de goûter ou non au fruit de l'arbre de la connaissance. L'expérience de cette probabilité qui est en l'homme une source d'angoisse inextinguible, est simultanément la preuve la plus tangible de sa liberté et une ouverture inconditionnée sur l'horizon illimité des possibilités que donne le libre arbitre.

Les mouvements de la pensée qui élaborent la vision de la Terre vaine chez les poètes d'*Arechi* sont sensiblement les mêmes dans leur dynamique que ceux qu'a par-

courus Kierkegaard. La dimension de la « sphère esthétique », dans laquelle l'individu ne vit qu'une réalité de l'instant, refusant la durée, enfermé dans l'égoïsme et le narcissisme d'une contemplation fermée, est écartée dès le départ. La transfiguration du désespoir en espoir se réalise au moment du passage d'une « sphère éthique » à une sphère d'inspiration « religieuse », au sens de « non rationnelle », et s'appuie sur les mêmes fondements que sont les concepts d'angoisse et de reconnaissance du « péché originel ». On ne s'étonnera pas dès lors de relever qu'une valeur primordiale est donnée à la notion d'individu comme il advient dans tous les courants de la pensée existentialiste. Cette expérience que relate le texte « Dédicace à X » et qui est au fondement d'*Arechi* est avant tout une expérience intérieure, et pour cela religieuse, que fait l'individu en solitude dans un rapport austère avec sa propre conscience. Mais le principe de l'individuation n'est pas ici un principe qui se finit en lui-même comme il advient dans les philosophies spiritualistes et idéalistes. L'« esprit » dont parlent les poètes d'*Arechi* n'a rien à voir avec l'esprit Absolu dont pouvait parler Hegel (1770-1831). Ici l'esprit est un conducteur, un « pont » 架橋 (*kakyô*) qui permet, à partir d'une individuation des plus restreintes et limitatives, de rejoindre par la reconnaissance du commun du « péché originel », la « communauté anonyme » des hommes. Ce qui est absolu ici n'est pas une idée, comme le serait une définition de l'homme par une essence qui ne pourrait le sauver du nihilisme en ces heures sombres de l'après-guerre, mais un chemin ou un parcours, un « mouvement » qui porte l'homme de la finitude de son existence à l'infinitude des existences et des mondes possibles. La Terre vaine apparaît alors clairement comme un « lieu » d'origine ou, si l'on veut, « le monde », dans lequel l'homme peut exister, au sens heideggerien du terme, c'est-à-dire se situer, par la médiation du monde, pour s'arracher à l'illusion d'une essence qui ne reconnaîtrait pas la dimension historique que donne à l'existence le destin, non pas comme une détermination, mais comme un pouvoir d'authentique liberté orientée vers le futur. L'éthique en ce sens est chez *Arechi* un moment de passage, de transition, comme l'est la Terre Vaine, territoire de frontière ou filtre vers une dimension plus grande d'une vie pleinement vécue.

Mais le parallélisme qu'il est possible de faire entre le mouvement de la pensée de Kierkegaard et celui qui se dévoile dans le texte « Dédicace à X » s'arrête au niveau de la similitude qui existe dans la manière avec laquelle s'opère le dépassement de la

sphère esthétique par la dimension de l'éthique. L'éthique dans la poésie d'*Arechi* est ce qui porte l'homme vers une ouverture, vers une sphère qui n'est plus réellement de l'humain. Mais ce dépassement ne relève pas chez ces poètes d'une mystique ou d'une théologie. « Dédicace à X » est un texte qui parle avant tout du destin de la poésie. La foi qui est ici professée est une « foi dans le langage » et dans la possibilité que le langage offre à l'homme quand celui-ci se voue à la représentation de l'inconcevable. La Terre vaine, en tant que localisation est un lieu obscur qui ne peut être conçu dans le domaine de la logique autrement que comme une aporie. Tamura Ryûchi parle de ce lieu dans sa poésie intitulée « *Kyôfu no kenkyû* » 「恐怖の研究」(Etude de la peur) comme un moment de suspension temporelle⁵⁶ :

日と夜のわかれるところ
 日と夜の調和と秩序のあるところ
 日と夜の戦いのあるところ
 それは
 一本の針の尖端
 無名の星の光りにひかる針の尖端
 歴史の火の槍
 ふるえる槍の穂先

Là où se divisent les jours et les nuits
 Là où demeurent l'harmonie et l'ordre des jours et des nuits
 Là où sont en lutte les jours et les nuits
 C'est
 L'extrémité d'une aiguille
 L'extrémité de l'aiguille qui luit dans la lumière d'une étoile sans nom
 La lance de feu de l'histoire
 La pointe de la lance qui frémit

La notion de Terre vaine envisagée comme un lieu de la pensée peut être assimi-

56 Tamura Ryûichi, *Tamura Ryûichi zenshû* 『田村隆一全集』 (Œuvres complètes de Tamura Ryûichi), Tôkyô, Kawade Shobô shinsha, 6 vol. (2010-2011), vol. 1 (2010), p. 89.

lée à cette « extrémité d'une aiguille », à la « pointe de la lance de feu de l'histoire », qui est ce lieu qui sépare les contraires sans jamais les diviser. Ce lieu est immobile, comme le « still point » éliotien qui tient en équilibre le monde dans sa rotation, car il est en ce moment de l'histoire celui d'un souffle retenu, le lieu obscur où notre respiration se renverserait de l'expiration vers l'inspiration et qui est pour le moment une apnée. Dans la poésie de Paul Celan (1920-1970), il est possible de retrouver l'existence de cette respiration momentanément arrêtée que le poète appelait « Atemwende » (tournant de la respiration) et qui mit dans l'embarras les traducteurs, contraints, comme le remarque Giuseppe Bevilacqua (1926), à des périphrases, parlant de « rotation de la respiration » ou de « détour du souffle » et qu'André du Bouchet (1924-2001) traduit très simplement par « souffle »⁵⁷. Celan parlait du souffle qu'il assimilait à la parole comme du lieu de l'innommable, d'un moment d'immobilité dans « l'air qu'il nous était donné de respirer ». Cet air rappelle sans détour le « climat » de la Terre vaine dans lequel le langage se voyait confronté à son propre mutisme. Ce qui rendit pour Celan, homme investi par l'irruption de l'Histoire et qui avait survécu à l'expérience du désastre, l'air irrespirable, étaient exactement les mêmes conditions historiques dont parlent les poètes d'*Arechi* quand ils nous renvoient à l'ère de la « défiance à l'égard du langage ».

La même conscience de devoir « traverser les ténèbres » pour retourner à une situation de normalité, à la possibilité d'une parole et d'un discours, habite la poésie d'*Arechi*. Dans « Dédicace à X » le désir le plus profond est exprimé quand Ayukawa parle de son besoin que la vie toute entière soit à l'image d'un « processus poétique », ou en d'autres termes, qu'elle soit à l'image d'un cheminement dans la direction de ce

57 Cette réflexion est extraite de l'introduction de Giuseppe Bevilacqua à l'ouvrage de traductions en italien des textes critiques de Paul Celan intitulé *La verità della poesia* (La vérité de la poésie), Turin, Einaudi, 1993, dans lequel trouve sa place « Le méridien ». Pour la traduction française nous citons : Paul Celan, *Le méridien*, trad. André du Bouchet avec les dessins de Jean Capdeville, Paris, Fata morgana, (2008). Notons également que Makiko Andro-Ueda évoque la poésie de Paul Celan à propos de l'incommunicabilité de la poésie d'Ishihara Yoshirô, poète qui participa à la revue *Arechi* en 1958 après son retour des camps de travail sibérien en 1953. Makiko Andro-Ueda, « Dire le silence : la poésie d'Ishihara Yoshirô » dans : *Le Japon après la guerre*, éd. Anne Bayard-Sakai, Michael Lucken, Emmanuel Lozerand, Arles, Philippe Picquier, 2007, p. 197-198.

qui ne nous est pas encore connu. La Terre vaine est pour cela en réalité une recherche topologique, une authentique « utopie », le topos d'une destination pensée à partir d'un vertige, trouvant son origine dans un lieu déterminé de l'Histoire mais voué à une extension, à un débordement. La « foi » qui s'exprime en ce moment de l'après-guerre dans un élan d'espérance n'a pas une origine mystique. Cette foi repose sur une expérience laïque du langage et sur la conscience que le langage, défait de ses prétentions à une vérité préexistante, puisse redevenir pour l'homme une « chair », une force de propulsion vers le lieu de son origine.

C'est pour cette raison qu'il y a dans la poésie d'*Arechi* un renoncement à la dimension de la comparaison et un investissement total de la poésie dans l'image et dans la métaphore qui seule peut ouvrir la signification vers un monde possible. Tamura disait qu'un voyage qui ne connaît pas de « plan » n'est pas nécessairement « un voyage sans destination ». Cette destination est chez *Arechi* le désir d'une totalité à retrouver, une soif d'unité. Lieu d'arrivée, la Terre vaine est aussi un lieu de partance, le territoire d'une frontière qui met à jour l'infini de l'inconnu auquel l'homme de l'après-guerre était, par nécessité, contraint de s'abandonner. Il n'est pour cela en rien étrange de voir le désespoir se transfigurer en espoir et la Terre vaine contemporaine devenir le lieu d'une l'attente ou d'une espérance fervente. Ayukawa Nobuo a transmis dans une poésie intitulée « Amerika » 「アメリカ」 (Amérique) toute la force de propulsion que générait cette utopie née de la conscience de la possibilité d'un anéantissement et du besoin de retrouver un rapport authentique avec la réalité. Ce texte est le témoignage le plus poignant de la soif de vérité qui animait l'effort de contribution des poètes d'*Arechi* à l'établissement d'une société vraiment nouvelle après-guerre. Il était en même temps une invitation faite à tous de se livrer corps et âme à l'inconnu, sans remords et sans peur, avec confiance et avec une foi qui ne concerne pas Dieu mais le destin des hommes⁵⁸ :

58 Ayukawa Nobuo zenshū 『鮎川信夫全集』 (*Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo*), Tôkyô, Shichôsha, 1989, vol. 1, p. 33-36.

僕はひとり残される
聴かせてくれ 目撃者は誰なのだ!
いまは自我をみつめ微かなわらいを憶いだす
影は一つの世界に 肉体に変わってゆく
小さな灯りを消してはならない
絵画は燃えるような赤でなければならぬ
音楽はたえまなく狂気を弾奏しなければならぬ
「アメリカ……」
僕は突如白熱する
僕はせきこみ調子づく
僕は眼をかがやかし濤のように喋りかける
だがあたりには誰もいない
空虚な額縁のなかで白い雨が乾いている
無言で蓄音器のレコードが廻転する
「アメリカ……」と壁がこたえている
ひとり占いの賭博者のように
眉をひそめて手のなかのカードを隠してしまう
あらゆるエイスの価値と
護衛つきキングと慰めをあたえるクインの価値とが
頭のなかでごちゃまぜに纏れる
「アメリカ……」
もっと荘重に もっと全人類のために
すべての人々の前で語りたかった
反コロンブスはアメリカを発見せず
非ジェファーソンは独立宣言に署名しない
われわれのアメリカはまだ発見されていないと

疲れと沈黙の瀑布が
ゆっくりと存在を閉ざす
酷薄なゼノン!
暗い存在が抽象そのものに凍ろうとする時間のはずれから
テーブルのうえに
僕の手で振られて
ちぎれた青空のように飛んだ一枚のハンカチーフ

塩の匂いのする僕の体臭
 出口のない部屋から
 ネクタイピンでこじあけられた窓の向うがわ
 海の彼方!
 光はひとつの原子に 強烈な夏の驟雨にかわってゆく

憐むべき君たちの影にすぎぬ僕は
 きちんとチョッキをつけ上衣を着て
 テーブルに凭れて新しい黄金時代を夢みている
 いつの日か 僕らの交す眼ざしや
 なにげない挨拶のうちから生れる未知の国民のことを……
 そして至高の言葉を携えた使者が
 胸にかがやく太陽の紋章を示しながら
 官殿や政府の階段をとびこえ
 おどりたつ群集をおしのけ
 僕らの家の戸口を大きな拳で敲く朝のことを……
 ああ いつの日からか
 熱烈に夢みている

Moi, laissé seul
 Ecoutez ! Le témoin c'est qui ?
 A présent je scrute le fond de mon moi et me souviens d'un rire à peine perceptible
 L'ombre dans un monde se change en chair
 Il ne faut pas éteindre les petites lumières
 La peinture doit être d'un rouge incandescent
 La musique doit jouer la folie sans connaître aucun répit
 « Amérique... »
 Tout d'un coup je m'enflamme
 En toute hâte je m'emballe
 Les yeux brillants je suis un flot de parole
 Mais alentour il n'y a personne
 Dans l'encadrement vide la pluie blanche sèche
 En silence le disque tourne sur le phonographe
 Le mur répond : « Amérique... »

Comme un joueur d'un jeu de patience
Je fronce les sourcils et cache les cartes que j'ai dans les mains
Les valeurs de tous les as
Celles du roi avec son escorte et de la reine consolatrice
Dans ma tête s'embrouillent
« Amérique... »
Encore plus solennellement Pour l'ensemble du genre humain
Aux yeux de tous je voulais dire :
« Les opposants de Colomb ne découvrent pas l'Amérique
Les adversaires de Jefferson ne signent pas de déclaration d'indépendance
Que notre Amérique n'a pas encore été découverte »

Une cascade de fatigue et de silence
Referme lentement l'existence
Cruel Zénon !
Depuis l'extrémité du temps où une sombre existence se gèle dans
l'abstraction même
Sur la table
Un mouchoir qui a accompli son vol comme un ciel bleu déchiré
Tordu par ma main
Mon corps qui exhale une odeur de sel
Depuis la chambre sans issue
Au-delà de la fenêtre forcée avec un épingle à cravate
Là-bas : la mer !
La lumière condensée en un atome mute en violent orage d'été

Moi qui ne suis rien de plus que votre ombre mes pauvres amis
Ajustant comme il faut mon gilet et enfilant ma veste
Appuyé à la table je rêve à un nouvel Age d'or
Au jour futur où, de l'échange de nos regards
De nos civilités involontaires naîtra un peuple encore inconnu...
Je rêve d'un matin où le messager qui toujours porta les paroles suprêmes
Arborant sur le sein les armoiries du soleil resplendissant
Franchira d'un seul vol l'escalier du Palais, de l'Etat
Se fraiera un chemin parmi la foule en danse

Frappera d'un poing fort aux portes de nos maisons

Ah ! Quand cela quand ?

Eperdument je rêve

Chapitre II
Les origines d'*Arechi* :
le modernisme de la lignée
de *Shi to shiron* 「詩と詩論」

2.1. *Arechi* et le modernisme

L'assurance, la cohérence, le degré d'élaboration critique que révèlent les propositions que firent les poètes d'*Arechi* dans les premières années de l'après-guerre ne laissent pas de surprendre. En 1947, date à laquelle ces poètes reprennent leurs publications, ils ont autour de vingt-cinq ans, et ils sont rescapés d'une guerre qui les a portés, dans la majeure partie des cas, sur les différents fronts d'Asie, et par conséquent réduits au silence, dès 1941, au moment de la conscription des étudiants. La maturité dont ces jeunes poètes font montre, la solennité qu'ils mettent dans leur devoir de poète, est saisissante. La manière avec laquelle ils choisissent de s'arrimer à leur désespoir plutôt qu'aux illusions que pouvait faire miroiter l'idée d'une libération en 1945 est déconcertante. Le pragmatisme qui caractérise leur discours ne fait pas cyniquement l'impasse sur les visées utopiques de l'homme, et il est éminemment audacieux en ce moment historique complexe et confus que fut l'immédiat après-guerre. Dans ce contexte très tendu, les questions liées à la pratique de la littérature ou de la poésie se rattachaient bien évidemment à celle de l'indépendance du Japon et des intellectuels japonais qui devaient, dans ces années, travailler à la reconstruction de leur pays sous la tutelle de l'ennemi d'hier, les Américains, et sous la pression de la Guerre Froide. La fermeté et la rigueur dont témoignèrent ces jeunes poètes furent déterminantes dans l'élaboration de l'autonomie de ce qui prendra par la suite le nom de poésie de l'après-guerre.

Si le mouvement *Arechi* est considéré comme un mouvement apparu dans l'immédiat après-guerre, il devient alors impossible de rendre compte des facteurs qui ont porté ces jeunes poètes à un tel degré de maturité et d'indépendance. Dans les faits, la notion de poésie de l'après-guerre, en ce qui concerne *Arechi*, est résolument trompeuse. Il est vrai que ces poètes ont mis en forme, dans les premières années de l'après-guerre, les textes les plus importants qui sont attachés à ce courant de la poésie contemporaine.

Mais nous savons combien les aboutissements formels sont toujours redevables de développements labyrinthiques du travail de la pensée qui nécessite un temps de gestation plus au moins long selon les circonstances. Ce n'est que lorsque le travail d'*Arechi* est envisagé dans une continuité avec la période de la guerre qu'il devient possible d'envisager ce mouvement poétique comme une authentique école de pensée, et qu'il devient possible de démolir l'impression erronée d'une génération spontanée née immédiatement après la guerre qu'induit nécessairement l'appellation de poésie de l'après-guerre.

Dans le cas d'*Arechi* ce travail préparatoire s'est fait en deux temps, qui doivent être clairement distingués, même si ces deux périodes sont naturellement liées en une évolution cohérente. Ce que l'on appelle « expérience de la guerre », qui est au fondement de toutes les poétiques d'*Arechi*, est une expérience qui ne doit pas être limitée à l'expérience concrète des années passées sur les champs de bataille. En amont, dans les années qui précédèrent l'entrée du Japon dans la Seconde Guerre Mondiale (1941), et en particulier dans les années 1937-1942, les poètes d'*Arechi* avaient engagé un processus de réflexion sur la nature de la poésie et sur le rôle du poète qui les avait portés à remettre en cause les positions du modernisme japonais. Ces années préparatoires furent décisives et elles expliquent en grande partie la maturité des poètes d'*Arechi*. C'est pourquoi il est possible de dire que leur vécu de la guerre, qui les a placés sous la contrainte du réel, et devant des questions existentielles primordiales, n'a fait en réalité qu'accélérer une métamorphose qui avait déjà été préfigurée.

La dénomination de « modernistes » que l'on attribue aux poètes d'*Arechi* est tout à fait pertinente, mais elle doit être, elle aussi, manipulée avec circonspection, car elle ne fait apparaître que la lignée dans laquelle s'est inscrit le travail de ces poètes et non pas le mouvement d'autocritique interne qui est tout aussi important si ce n'est plus. L'expérience du modernisme chez *Arechi* doit être envisagée à partir de deux données. D'un côté, ces poètes se formèrent au sein du formalisme 形式主義 (*keishiki-shugi*) et de l'intellectualisme 主知主義 (*shuchi-shugi*) *sui generis* du modernisme japonais de la lignée de *Shi to shiron*. Les jeunes poètes d'*Arechi* entrèrent en contact avec cette lignée par l'intermédiaire des publications de la revue *Shinryōdo* 「新領土」 (Nouveaux

territoires) (mai 1937-janv. 1942)¹ qui constitua la dernière évolution du modernisme japonais dans la période qui précède immédiatement l'entrée en guerre du Japon. D'un autre côté, grâce au travail de leurs aînés qui avaient traduit et commenté les textes poétiques et critiques de grands modernistes comme Paul Valéry, T. S. Eliot, T. E. Hulme ou Ezra Pound, ils se familiarisèrent très tôt avec une forme de poésie qui ne liait pas la question de la forme à un seul problème d'esthétique, mais plutôt à celle d'une conscience historique critique.

Si les poètes d'*Arechi* sont les héritiers légitimes du modernisme japonais, parce qu'ils continuèrent à revendiquer une indépendance de fond pour la poésie et à faire

1 Revue fondée en mai 1937 par Haruyama Yukio, Kondô Azuma 近藤東 (1904-1988), Murano Shirô 村野四郎 (1901-1975), qui avait pour rédacteur en chef Ueda Tamotsu 上田保 (1894-1980). Il s'agissait d'un mensuel qui connut 48 numéros jusqu'en mai 1941. Le nom de la revue était issu de la traduction de la *New Country* (1933), revue dirigée par Michael Roberts (1902-1948), à laquelle collaboraient des poètes comme Wystan Hugh Auden (1907-1973), Cécil Day Lewis (1904-1972), Christopher Isherwood (1904-1986) ou Stephen Spender (1909-1995) qui constituèrent une nouvelle génération de poètes anglo-saxons dans les années trente. Situés dans le prolongement du travail de modernistes comme Thomas Stearns Eliot, Thomas Ernest Hulme ou Ezra Pound, les poètes de la *New Country* mirent en cause la position élitiste du poète moderniste enfermé dans une « tour d'ivoire » pour redonner à la poésie un ancrage social. Ceci portera Spender à s'enrôler dans les Brigades internationales durant la Guerre d'Espagne (1936-1939). La revue *Shinryôdo* fut au Japon la dernière évolution que connut la poésie moderniste ; elle constitua aussi un des derniers espaces de liberté pour la poésie en ce qu'elle ne fut atteinte par la censure du régime militariste que très tardivement, en 1941. Les traductions des œuvres des poètes de la *New-Country*, travail qui se trouvait au cœur des intentions de *Shinryôdo*, eut un rôle tout à fait important dans la transmission des nouvelles tendances de la poésie anglo-saxonne, mais comme le souligne Nakai Akira 中井晨 (1941) dans son ouvrage intitulé *Arano e : Ayukawa Nobuo to Shinryôdo I* 『荒野へ 鮎川信夫と「新領土」I』 (Vers la lande de la désolation : Ayukawa Nobuo et *Nouveaux territoires* I), Yokohama, Shunpûsha, 2007, 591p., (voir en particulier le premier chapitre p. 9-79), les poètes modernistes japonais aînés d'*Arechi* feront une interprétation erronée de la notion d'engagement social des poètes de la *New country* pour justifier leur engagement en faveur de l'idéologie nationaliste durant la guerre. Il faut enfin dire que c'est l'expérience de la trahison par l'URSS des combattants des Brigades internationales, que vécut en personne Stephen Spender en Espagne, qui permit aux poètes d'*Arechi* de comprendre comment le communisme, dans son application pratique, n'était en fait qu'un système totalitaire, et en ce sens, l'expérience des *Nouveaux territoires* fut déterminante car elle est à l'origine de la position d'autonomie par rapport au politique qu'assumèrent les poètes d'*Arechi* après-guerre. Pour un approfondissement de la question le lecteur pourra se référer au livre-conversation qui inaugure, en 1979, une longue série d'entretiens entre Ayukawa Nobuo et Yoshimoto Takaaki : Ayukawa Nobuo, Yoshimoto Takaaki, *Taidan : bungaku no sengo* 『対談 文学の戦後』 (Conversation: l'après-guerre de la littérature), Tôkyô, Kôdansha, 1979, 174p.

de la recherche formelle un principe cardinal, ils en sont aussi les détracteurs les plus sévères, car ils dénoncèrent la superficialité de la compréhension des phénomènes modernistes d'origine occidentale dont s'étaient inspirés leurs aînés. Dans un texte de présentation des intentions des poètes d'*Arechi* daté de l'immédiat après-guerre, Nakagiri Masao formulait clairement la position commune d'*Arechi* par rapport au formalisme du modernisme japonais² :

モダニズムの立場を主張しているものもある。しかしそれは、すでにその名を示すようなモダニティを喪っている。詩が『現代』的であるということは、青年詩人が現代の苛酷と複雑さにかに反応しているかを示すことにかかっているものであり、形象の羅列や、羅列方法の変化は、いかにそれを繰返し、実験したところで、それはもはや現代的であるということとはできない。英米のモダニスト詩人は、新しい詩の技術の実験を行うと同時に、あるいはそのことによって、現代の機械文明、資本主義社会に対する人間の位置を述べんとしているが、わが国のヤンガアモダニストもこの点を学ぶべきであろう。

Certains soutiennent encore les positions du modernisme. Mais ce modernisme a perdu la modernité à laquelle renvoie cette appellation. Si la poésie a une forme « d'actualité » c'est parce qu'elle témoigne des réactions des jeunes poètes devant la cruauté et la complexité de l'époque contemporaine, et l'on ne peut plus dire aujourd'hui que les énumérations d'images ou les variations dans les méthodes d'énumération qui ont été répétées et expérimentées de différentes manières par le passé soient encore actuelles. Lorsque les poètes modernistes anglo-saxons font l'expérience de techniques nouvelles pour la poésie, c'est dans l'intention, et par le truchement de ces expériences, de rendre compte de la place de l'homme dans la civilisation de la machine et de la société capitaliste de l'époque

2 Citation extraite d'un texte d'Ôoka Makoto intitulé « Sensô zen.ya no modanizumu, *Shinryôdo* o chûshin ni » 「戦争前夜のモダニズム—「新領土」を中心に」 (Le modernisme à la veille de la guerre, au cœur de *Shinryôdo*) dans : Ôoka Makoto, *Chôgenjitsu to jojô* 『超現実と抒情』 (Surréel et lyrisme), Tôkyô, Shôbunsha, 1965 (1968), p. 44.

contemporaine. Il convient que les jeunes modernistes de notre pays en prennent de la graine.

En quelques lignes Nakagiri situe la position des poètes d'*Arechi* au sein du courant moderniste. Le poète parle des « énumérations d'images » ou des « variations dans les méthodes d'énumération » qui furent les conséquences les plus radicales du formalisme du modernisme japonais. Une pratique radicale de la théorie de l'Art pour l'Art et de la poésie pure avait porté les recherches formelles à un degré d'hypertrophie qui avait détaché la poésie de tous ses rapports avec les forces vives de la réalité qui nourrissent d'ordinaire l'« actualité » de la poésie et la signification du geste poétique. Pour Nakagiri, ce modernisme-là, qui fait de la recherche formelle l'aboutissement ultime de son projet, ne peut plus avoir de sens après l'expérience de la cruauté que fut la guerre. Le poète oppose alors à cette interprétation proprement japonaise du modernisme une autre tradition, à laquelle il continue de se sentir lié, et dont il revendique l'héritage. Il s'agit du modernisme de type anglo-saxon dont les recherches formelles n'avaient jamais été dissociées des recherches de contenus et d'une réflexion sur la situation de l'homme dans l'Histoire et dans la réalité sociale. L'opposition que formule ici Nakagiri est proprement de nature qualitative en ce qu'elle regarde l'interprétation de la forme en tant que forme. S'il est possible de définir le modernisme non pas comme un mouvement ou comme un programme mais plutôt, comme le fait Clement Greenberg (1909-1994)³, comme « une sorte d'inclination ou tropisme vers la valeur esthétique en tant que telle »⁴, acceptant la définition de modernisme comme identification à une valeur esthétique, il est clair que cela n'a pas signifié, chez ces grands penseurs que

3 Figure parmi les plus influentes de la critique d'art américaine du vingtième siècle, Clement Greenberg est un auteur incontournable pour quiconque s'intéresse à l'interprétation des révolutions formelles qui touchèrent les mouvements d'avant-garde à partir de la fin du dix-neuvième siècle. Clement Greenberg, dont le travail était plus centré sur les arts plastiques, a laissé de nombreux textes sur le mouvement moderniste en littérature dans lesquels il met notamment en évidence le souci d'objectivité que l'on peut retrouver chez tous les auteurs attachés à ce courant.

4 Traduction de l'italien extraite du texte « Necessità del « formalismo » » (Nécessité du « formalisme »), dans : Clement Greenberg, *L'avventura del modernismo* (L'aventure du modernisme), Milano, Johan & Levi editore, 2011, p. 135.

furent aussi les modernistes anglo-saxons, une assimilation de l'art ou du beau à une valeur suprême en soi et suprême à l'existence. Cette méprise dans l'interprétation de la forme est ce qui a fortement compromis au Japon une perception valide de ce que fut le modernisme historique dans sa définition.

Une poésie de Tamura Ryûichi intitulée « Sen kyûhyaku yonjû nendai - natsu » 「一九四〇年代・夏」(Été, années quarante)⁵ se réfère directement à cette forme de malentendu dont fut victime d'une manière assez générale la poésie moderne japonaise et peut-être même, d'une manière plus générale, le Japon moderne avant la Seconde Guerre Mondiale. L'équivoque reposait sur l'illusion d'optique d'une effervescence euphorique que pouvait générer la variété stylistique des mouvements artistiques des avant-gardes européennes :

彼女の眼は崩壊と滅亡だけを瞞めてきた人の悲劇的イロニイでみ
ちている
彼女の耳は沖の彼方のあの難破人の叫喚だけを聴くばかりである
彼女の文明は黒い その色は近代の絵画のなかにない
彼女のやさしい肉慾は地球を極めて不安定なものとする
彼女の問いはあらゆる精神に内乱と暴風雨を呼び起こす
彼女の幻影にくらべればどのような希望もはかない
彼女の批評は都会のなかに沙漠を 人間のなかに死んだ経験を
世界のなかに黒い空間を覚醒する そして
われわれのなかにあの未来の傷口を!

Ses yeux à elle sont dévorés par l'ironie tragique des hommes qui n'ont vu
qu'effondrements et ruines

Ses oreilles n'écotent que les cris de ces naufragés là-bas au large

Sa civilisation est noire d'une couleur qui n'apparaît pas dans les peintures
modernes

Ses tendres désirs charnels font de cette terre quelque chose de vraiment
instable

5 Publiée en 1951 dans *Arechi shishû 1951* 『荒地詩集 1951』 (Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1951), cette poésie sera intégrée au recueil *Quatre mille jours et nuits*, (1956), qui est le premier recueil de poésie de Tamura.

qu'une forme de catastrophe naturelle. En somme, leurs aînés ne semblaient pas vouloir produire une autocritique rigoureuse des méconnaissances et des malentendus qui les avaient portés à un dogmatisme formel à l'origine de leur impossibilité à opposer une résistance au régime militariste et nationaliste de la période de la guerre. En insistant après-guerre sur la voie d'un formalisme doctrinaire, ces poètes témoignaient d'une incapacité chronique à interpréter les questionnements des modernismes ou des avant-gardes occidentales autrement que du point de vue des révolutions formelles, sans tenir compte de leur nature « critique » et des problématiques soulevées par la crise du langage ou des valeurs qui n'avait eu de cesse de mettre en discussion les modes de pensée de la modernité occidentale.

2.2. Modernisme et avant-garde

Parler de poésie moderniste au Japon est quelque chose d'assez risqué même si l'appellation est en vigueur de manière usuelle pour indiquer le moment de transition entre une poésie moderne et une poésie contemporaine situé dans le milieu des années vingt. Il existe naturellement beaucoup d'études sur les poétiques de chacun des poètes qui firent partie du courant moderniste, mais les études proposant une approche globale du modernisme au Japon n'en sont encore qu'à leurs débuts⁷. Cette singulière carence ne s'explique pas par un

7 En effet, il est assez surprenant de voir que le nombre de ces études est assez limité eu égard à l'importance qu'eut le modernisme au Japon à partir du milieu des années vingt. Parmi ces études se distinguent celles du poète Nakano Kaichi 中野嘉一 (1907-1998) qui participa à la revue moderniste *Shi to shiron* et par la suite à la revue *Rian* 「リアン」 (Rien), intitulée *Zen.eishi undôshi no kenkyû : modanizumu-shi no keifu* 『前衛詩運動史の研究 モダニズム詩の系譜』 (Etudes sur l'histoire des mouvements de la poésie avant-gardiste, généalogie de la poésie moderniste), Tôkyô, Ôhara shinseisha, 1975, 471p., qui constitue une étude tout à fait détaillée de l'activité des différentes revues de l'époque mais dans laquelle le poète n'établit pas une différence nette entre la première vague des avant-gardes de l'ère Taishô (1912-1926) et le mouvement moderniste du milieu des années vingt. Nakano Kaichi est aussi l'auteur de *Modanizumu-shi no jidai* 『モダニズム詩の時代』 (L'époque de la poésie moderniste), Tôkyô, Hôbunkan shuppan, 1986, 427 p., qui se présente comme un mélange d'études monographiques sur différents poètes et comme un approfondissement du modernisme de la revue *Rian*. Signalons par ailleurs l'ouvrage collectif intitulé *Modanizumu kenkyû* 『モダニズム研究』 (Etudes sur le modernisme), Tôkyô, Shichôsha, 1994, 633p., qui se propose de fournir une introduction aux différents courants des

désintérêt que la critique aurait pour cette saison de la poésie, mais elle témoigne plutôt de la difficulté rencontrée lors de la présentation d'une synthèse, d'un point de vue théorique, de cet ensemble très disparate de poétiques que l'on place génériquement sous l'appellation de modernisme. Comment penser que Nishiwaki Junzaburô⁸ puisse se retrouver avec

modernismes internationaux et ne propose par conséquent qu'une présentation générale du modernisme japonais en poésie. En ce qui concerne le modernisme de *Shi to shiron*, signalons l'existence d'un ouvrage collectif de référence : *Toshi modanizumu no honryû : Shi to shiron no resupuri-nûbô* 『都市モダニズムの奔流 : 「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー』 (Le cours d'eau torrentueuse du modernisme citadin : l'esprit nouveau de *Poésie et ars poetica*), édité sous la direction de Sawa Masahiro 澤正宏 (1946) et Wada Hirofumi 和田博文 (1954), Tôkyô, Kanrin Shobô, 1996, 323p., dont le mérite est aussi de replacer le modernisme japonais dans la perspective de ses rapports avec les mouvements modernistes en France, aux États-Unis, en Angleterre et en Allemagne, ainsi que l'existence d'un volume dédié au modernisme de la série « Gendaishi kanshō kôza » 「現代詩鑑賞講座」 (Cours d'approfondissement sur la poésie contemporaine), Tôkyô, Kadokawa Shoten, 12 vol. (1968-1969), vol. 9 intitulé *Modanizumu no kishu tachi* 『モダニズムの旗手たち』 (Les portes-drapeaux du modernisme), 1969, 485p., qui se présente comme une série de monographies sur les acteurs les plus importants du modernisme japonais en poésie.

8 Né dans la préfecture de Niigata, professeur à l'Université Keiô, poète et critique littéraire, Nishiwaki Junzaburô est considéré au Japon comme le père de la poésie moderniste et comme le véritable initiateur du surréalisme 超現実主義 (*chôgenjitsushugi*) qui prend plus volontiers le nom chez ce poète de sur-naturalisme 超自然主義 (*chôshizenshugi*). L'étendue et la profondeur de la compréhension de la civilisation occidentale de Nishiwaki en fait une figure d'exception au sein de la poésie moderne de l'avant-guerre. Son premier et unique recueil de poésie de la période intitulé *Ambarvalia* 『Ambarvalia』 (en latin dans le texte), Tôkyô, Shii no ki sha, 1933, ainsi que les sept recueils de textes critiques intitulés : *Chôgenjitsushugi shiron* 『超現実主義詩論』 (Essais sur le surréalisme), Tôkyô, Kôseikaku Shobô, 1929 ; *Shururearizumu bungaku ron* 『シュルレアリスム文学論』 (Essais sur la littérature surréaliste), Nara, Tenjinsha, 1930 ; *Seiô shika ron* 『西欧詩歌論』 (Essais sur la poésie occidentale), Tôkyô, Kinseidô, 1932 ; *Yôroppa bungaku* 『ヨーロッパ文学』 (Littératures européennes), Tôkyô, Dai.ichi Shobô, 1933 ; *Wa no aru sekai* 『輪のある世界』 (Un monde en cercle), Tôkyô, Dai.ichi Shobô, 1933 ; *Gendai igirisu bungaku* 『現代英吉利文学』 (Littérature anglaise contemporaine), Tôkyô, Dai.ichi Shobô, 1934 ; *Junsui na uguisu* 『純粋な鶯』 (Le rossignol pur), Tôkyô, Shii no ki sha, 1934, eurent une influence considérable sur l'histoire de la poésie moderne et contemporaine, sur les jeunes générations du milieu des années vingt qui se passionnaient pour tous les courants de la poésie moderne occidentale et en particulier pour le Dadaïsme et le Surréalisme. Le travail de création poétique de Nishiwaki connut un développement tout à fait remarquable après-guerre avec la publication de quinze recueils de poésie. Durant la période de la guerre le poète tint ses distances avec le régime militariste en interrompant ses activités de publication, mais il ne prit jamais ouvertement position contre le militarisme. L'influence de Nishiwaki Junzaburô fut de première importance sur les poètes d'*Arechi*.

Miyoshi Tatsuji⁹ sous ce même label ? C'est effectivement quelque chose qui, du point de vue théorique, ne tient pas, car si ces deux poètes ont eu en commun de donner toute leur attention à la question de la forme en poésie ils ont pris des chemins radicalement différents. Les attitudes que ces deux poètes eurent durant la période de la guerre sont révélatrices à ce sujet. Nishiwaki, qui travailla majestueusement à une synthèse des civilisations asiatiques et occidentales, garda un silence éloquent, et il ne faut pas oublier comment le silence d'un personnage public pouvait être interprété à l'époque comme une déclaration d'opposition au régime nationaliste. Miyoshi, quant à lui, opéra un « retour » canonique « au Japon » en publiant de nombreux poèmes de collaboration à l'effort de guerre, ou poésies de guerre, dans un langage volontairement archaïsant¹⁰. Cet exemple d'incohérence, qui n'a aucune prétention à l'ex-

9 Né à Ôsaka, Miyoshi Tatsuji est l'un des grands poètes de la poésie moderne japonaise. Son œuvre est déroutante de par la grande variété et la maîtrise des styles qu'il montre tout au long de sa carrière : des premiers essais modernistes et expérimentaux du recueil *Sokuryôsen* 『測量船』 (Navire hydrographe), Tôkyô, Dai.ichi Shobô, 1933, à la récupération d'un style plus classique dans lequel les vers poétiques s'étirent comme des peintures sur rouleaux représentant des histoires et des légendes antiques dans les recueils *Kusasenri* 『艸千里』 (Kusasenri), Tôkyô, Shiki sha, 1937, et *Ittenshô* 『一点鐘』 (Le son de cloche de la première heure), Tôkyô, Sôgensha, 1941, jusqu'à l'élaboration d'un langage volontairement archaïsant durant période de la guerre dans les recueils *Shôhō itaru* 『捷報いたる』 (La nouvelle de la victoire est parvenue), Tôkyô, Sutairu sha, 1942, *Kantaku* 『寒柝』 (A l'avertissement des claquettes de bois les soirs d'hiver), Ôsaka, Ôsaka Sôgensha, 1943, et *Kanka eigen* 『干戈永言』 (Paroles d'éternité pour la guerre), Tôkyô, Seijisha, 1945. Miyoshi connut une autre période d'activité aussi importante après-guerre mais il dut essuyer de très violentes critiques pour son activité au sein de la revue *Shiki* 「四季」 (Quatre saisons) et pour sa participation active à l'effort de guerre avec de nombreuses poésies de guerre. A la différence d'un poète comme Takamura Kôtarô, Miyoshi ne revint sur sa collaboration que très tardivement en 1958, en réponse notamment aux critiques que lui exposa Yoshimoto Takaaki dans un texte intitulé « Shiki-ha no honshitsu, Miyoshi Tatsuji wo chûshin ni » 「四季派の本質 三好達治を中心に」 (L'essence de l'école *Shiki*, à propos de Miyoshi Tatsuji essentiellement), *Bungaku*, N°26(4), Tôkyô, Iwanami Shoten, avril 1958.

10 Ce que l'on appelle « le retour vers le Japon » est un mouvement de révolte contre la suprématie de la civilisation occidentale qui passa par une diabolisation de l'Occident « matérialiste et individualiste ». Il serait possible de trouver des fondements de cette pensée nationaliste dès la période de la restauration Meiji, mais ce n'est que dans les années trente que ce discours devint dominant et toucha une grande majorité des intellectuels japonais. Ce discours est au cœur des textes de l'idéologue de l'Ecole romantique japonaise Yasuda Yojûrô qui appelait à un retour vers la tradition japonaise. La tournure apparaît dans le monde de la poésie dans un texte critique de Hagiwara Sakutarô 萩原朔太郎 (1886-1942) intitulé

haustivité mais qui est tout à fait frappant, illustre l'hétérogénéité rencontrée au sein

« Nihon e no kaiki : ware ga hitori utaeru uta » 「日本への回帰—我が独り歌へるうた—」 (Retour vers le Japon : un chant que je chante seul), daté du mois de décembre 1937, dont sera cité ici un extrait de manière à illustrer la manière dont ce poète, qui avait trouvé dans l'Occident l'inspiration de son monde poétique, opère un revirement patriotique vers sa propre culture déjà préfigurée par le recueil *Hyôtô* 『氷島』 (L'île glacée), Tôkyô, Daiichi Shobô 1934, dans lequel le poète était revenu à l'usage de la langue classique. Cet extrait permettra de comprendre les sentiments qui animaient ce discours réactionnaire :

少し以前まで、西洋は僕等にとつての故郷であつた。昔浦島の子がその魂の故郷を求めようとして、海の向こふに竜宮をイメージしたやうに、僕等もまた海の向こふに、西洋といふ蜃気楼をイメージした。だがその蜃気楼は、今日もはや僕等の幻想から消えてしまつた。

(略)

明治以来の日本は、殆ど超人的な努力を以て、死物狂ひに西欧文明を勉強した。だがその勉強も努力も、おそらく自発的動機から出たものではない。それはペルリの黒船に脅かされ、西洋の武器と科学によつて、危うく白人から侵害されようとした日本人が、東洋の一孤島を守るために、止むなく自衛上からしたことだつた。

(略)

それ故に日本人は、未来もし西洋文明を自家に所得し、軍備や産業のすべてに互つて、白人の諸強国と対抗し得るやうになつた時には、忽然としての西洋崇拜の迷夢から覚め、自家の民族的自覚にかへるであろうと、滅るんの小泉八雲が今から三十年も前に予言してゐる。そしてこの詩人の予言が、昭和の日本に於て、漸く実現されて来たのである。

(略)

だがしかし、僕等はあまりに長い間外遊して居た。そして今家郷に歸つた時、既に昔の面影はなく、軒は朽ち、庭は荒れ、日本的なる何者の面影さへもなく、すべてが失はれてゐるのを見て驚くのである。僕等は昔の記憶をたどりながら、かかる荒廃した土地の隅々から、かつて有つた、「日本的なるもの」の実体を探さうとして、当もなく侘びしげに徘徊してゐるところの、余にも悲しい漂泊者の群なのである。

(略)

僕等は一切の物を喪失した。しかしながらまた僕等が伝統の日本人で、まさしく僕等の血管中に、祖先二千余年の歴史が脈搏してゐるといふほど、疑いのない事実はないのだ。そしてまたその限りに、僕等は何物をも喪失しては居ないのである。

過去に我等は、支那から多くの抽象的言語を学び、事物をその具象以上に、観念化することの知性を学んだ。そしてこの新しいインテリジェンスで、万古無比なる唐の壮麗な文化を摂取し、白鳳天平の大美術と、奈良飛鳥の雄健な叙情詩を生んだのである。今や再度我等は、西洋からの知性によつて、日本の失われた青春を回復し、古の大唐に代るべき、日本の世界的新文化を建設しようと意志してゐるのだ。

過去に我等は、知性人である故に孤独であり、西洋的である故にエトランゼだつた。そして今日、祖国への批判と関心とを持つことから、一層また切實なゼレンマに逢着して、二重に救ひがたく悩んでゐるのだ。孤独と寂寥とは、この国に生まれた知性人の、永遠に避け難い運命なのだ。

(中略)

du modernisme japonais. Difficile donc de soutenir, au niveau théorique, qu'il y ait

僕等に国粹主義の号令をかけるものよ。暫く我が静かなる周囲を去れ。

Jusqu'à peu de temps encore, l'Occident était pour nous un pays natal. Comme il en est de l'image du Palais du Dragon, pour l'enfant Urashima [Urashima Tarô: personnage d'un conte pour enfant très populaire qui raconte l'histoire d'un pêcheur, Urashima, qui sauve sur une plage une tortue battue par des enfants et qui est récompensé par une visite au Palais du Dragon 「竜宮城」 (*Ryūgūjō*).] qui partit autrefois vers la mer à la recherche de l'âme de son pays natal, nous avons construit l'image de ce mirage qu'est l'Occident. Mais ce mirage n'a plus de réalité pour nous aujourd'hui.

(...)

Le Japon depuis l'époque Meiji, a accompli des efforts presque surhumains et a étudié la civilisation occidentale comme un forcené. Mais le moteur de cette étude comme de ces efforts ne provenait pas d'une élan spontané. Pris de panique devant les vaisseaux noirs de Perry [il s'agit ici des bateaux américains qui se présentèrent dans la baie de Tokyo en 1853, une flotte commandée par le commodore Matthew Calbraith Perry, porteur d'une lettre du président américain Millard Fillmore, qui avait mission d'ouvrir les routes commerciales vers l'archipel nippon jusqu'ici fermées par la politique d'isolement du shogunat des Tokugawa], les Japonais qui couraient alors le risque de se voir ruinés par la science et les armes de l'homme blanc, n'avaient pas pu faire autrement que d'adopter une position d'autodéfense pour préserver leur petite île perdue d'Extrême-Orient.

(...)

Koizumi Yakumo [Lafcadio Hearn (1850-1904) est un écrivain d'origine grecque connu pour ses écrits sur le Japon qui prit la nationalité japonaise sous le nom de Koizumi Yakumo], avait prophétisé, il y a trente ans de cela, que la nation japonaise, après s'être approprié la civilisation occidentale et être devenue une puissance capable de rivaliser avec celles de l'homme blanc dans tous les secteurs, qu'il s'agisse de la préparation militaire comme de l'industrie, se serait soudainement réveillée de la chimère du culte de l'Occident et aurait repris conscience de sa propre identité en tant que peuple. Et sa prédiction a finalement été réalisée par les Japonais de l'ère Shōwa.

(...)

Cependant, notre voyage à l'étranger a duré bien longtemps. Et, quand nous sommes rentrés au pays, il n'avait plus son apparence d'autrefois, les auvents étaient en ruines, les jardins étaient dévastés, il n'y avait plus aucun vestige de quoi que ce soit de japonais, et nous fûmes bien surpris de constater que nous avions tout perdu. Nous sommes une tribu de naufragés à la dérive qui, remontant le fil de nos souvenirs anciens, errons tristement en quête, dans les recoins de cette terre dévastée, de l'essence de « ce qui est japonais » et qui existait jadis.

(...)

Nous avons tout perdu. Mais il est vrai et l'on peut dire que nous sommes encore des Japonais de la tradition et que dans nos veines bat le pouls des deux mille années d'histoire de nos ancêtres. Et pour cela nous n'avons rien perdu.

Par le passé, nous avons appris beaucoup de mots abstraits qui venaient de Chine, nous avons étudié l'intellect et sa manière de porter les choses du monde vers un rationnel qui va au-delà des choses concrètes. Et, au moyen de cette nouvelle intelligence, nous avons assimilé la culture splendide de la Chine inégalée par le passé et nous avons donné naissance aux grands arts des ères Hakuho et

eu une véritable communauté d'intention chez ces poètes. D'une manière générale, il semble bien que le terme de modernisme ait été forgé, à posteriori, pour distinguer un ensemble de productions hétéroclites qui donnaient une primauté à la recherche formelle, et surtout, par opposition aux deux autres grands courants de la poésie moderne de l'époque qu'étaient la poésie prolétarienne, d'une part, et la poésie d'inspiration anarchiste アナキズム詩 (*anakizumu-shi*), d'autre part.

Il est d'ailleurs tout aussi difficile, dans le cadre de l'histoire de la poésie moderne japonaise, de situer la notion de modernisme par rapport à celle d'avant-garde qui est le plus souvent réservée aux formes de poésie qui virent le jour durant les années Taishô et plus précisément durant la période qui s'étend entre 1915 et 1926. Dans les faits la division entre une première vague d'avant-garde et le modernisme est beaucoup plus problématique qu'il n'y paraît. Pierantonio Zanotti a choisi dans son *Introduction à l'histoire de la poésie japonaise* de situer le « terminus a quo » de la période avant-gardiste et le début de la saison moderniste en 1926 avec la publication du texte de Nishiwaki Junzaburô intitulé « PROFANUS » 「PROFANUS」¹¹. Dans ce texte, celui qui peut être considéré comme la figure de proue du modernisme japonais expose pour la première fois les principes qui soutiennent sa poétique surnaturaliste 「超自然主義」

Tenpyô [deux période de l'histoire de l'art japonais, respectivement: 645-710, 710-784] et à la poésie lyrique hautement vitale des ères Nara et Asuka [respectivement : 710-794, 592-710]. Maintenant, une autre fois, nous avons l'intention de construire, avec le savoir-faire de l'intelligence venue d'Occident, une nouvelle culture japonaise dans le monde, en revenant vers la jeunesse perdue du Japon qui devra prendre la place de l'ancienne grande Chine des Tang.

Par le passé, nous avons été affectés par la solitude parce que nous étions devenus des hommes d'intelligence, nous nous sentions des étrangers parce que nous étions devenus occidentaux. Et aujourd'hui, nous nous trouvons en face d'un dilemme qui nous presse encore plus fort, né des critiques et de l'intérêt que nous destinons au pays de nos ancêtres, et nous souffrons deux fois plus. La solitude et le sentiment de la désolation, pour les hommes de l'intellect, qui sont nés dans ce pays, est un destin qui sera éternellement difficile à éluder.

(...)

A vous qui nous donnez des ordres patriotiques : Éloignez-vous pour un temps de notre tranquille entourage.

11 Pierantonio Zanotti, *Introduzione alla storia della poesia giapponese, Dall'Ottocento al Duemila* (Introduction à l'histoire de la poésie japonaise, du dix-neuvième siècle aux années deux mille), Venezia, Marsilio Editore, 2012, 2 vol., vol. 2, p. 82.

(*chōshizenshugi*). Mais 1926 correspond aussi, par exemple, à la publication du premier volet de « Shi ni kan suru ni san no danpen » 「詩に関する二三の断片」 (Deux ou trois fragments à propos de la poésie) de Nakano Shigeharu 中野重治 (1902-1979)¹². La

12 Né dans la préfecture de Fukui, germaniste, poète, romancier et critique, Nakano Shigeharu est considéré comme le chef de file de la poésie prolétarienne. La période la plus significative de sa production poétique se situe entre l'époque de ses études à l'Université impériale de Tōkyō (actuelle Université de Tōkyō) et 1934, quand le poète fut contraint par les autorités du régime militariste d'opérer une conversion et à quitter le parti communiste après plus de deux années de détention. Après sa libération il continua néanmoins à s'intéresser au marxisme, ce qui lui valut une année d'interdiction de publication en 1937. Après-guerre, Nakano retrouva sa liberté d'expression et continua à se présenter comme un écrivain engagé. Mais il n'écrivit dès lors que très rarement de la poésie pour se dédier à l'écriture de romans et à la critique. Il participa à la revue *Shin Nihon bungaku* 「新日本文学」 (Nouvelle littérature du Japon) qui fut le théâtre de nombreux débats clés de la littérature de l'après-guerre 戦後文学 (*Sengo bungaku*). La poésie de Nakano se caractérise par un lyrisme militant, comme il apparaît, par exemple, dans la poésie « Uta » 「歌」 (Chant), datée de 1929, qui est un des chefs-d'œuvre du poète :

おまえは歌うな
 おまえは赤ままの花やとんぼの羽根を歌うな
 風のささやきや女の髪の毛の匂いを歌うな
 すべてのひよわなもの
 すべてのうそうそとしたもの
 すべてのものうげなものを撥き去れ
 すべての風情を擯斥(ひんせき)せよ
 もつばら正直のところを
 腹の足しになるところを
 胸さきを突きあげてくるぎりぎりのところを歌え
 たたかれることによつて弾ねかえる歌を
 恥辱の底から勇気を汲みくる歌を
 それらの歌々を
 咽喉をふくらまして厳しい韻律に歌いあげよ
 それらの歌々を
 行く行く人びとの胸廓にたたきこめ

Ne chante pas
 Ne chante pas les fleurs de la persicaire ou les ailes des libellules
 Ne chante pas le murmure du vent ou le parfum des cheveux d'une femme
 Tout ce qui est faible
 Tout ce qui n'est pas clair
 Tout ce qui est mélancolique libère-t'en
 Tout ce qui est de l'élégance écarte-le

concomitance de ces publications nous montre de quelle manière l'avant-garde caractéristique de l'époque Taishô, dans laquelle avait pris forme la poésie prolétarienne, ne se termine pas en 1926. Ce rapport étroit avec l'avant-garde est ce qui permet aussi de considérer comme une des formes du modernisme japonais le travail des poètes de la poésie prolétarienne ou anarchiste. Mais il s'agit ici d'un débat qui soulèverait la question des procédés de l'avant-garde et qui se lie à la difficulté d'interprétation de l'évolution que connut dans ces années la poésie japonaise passant d'une poésie moderne à une poésie contemporaine.

Malgré les difficultés qu'il est possible de rencontrer pour encadrer le terme de modernisme au Japon, il n'en demeure pas moins que la rupture qu'introduit la notion de modernisme possède une légitimité du point de vue de l'évolution historique de la société. Cette notion existe pour rendre compte des changements que connut la société japonaise avec l'avènement d'une authentique culture urbaine qui n'avait, à Tôkyô tout du moins, « rien à envier aux grandes capitales européennes ». Comme le note Pierantonio Zanotti, la fin des années Taishô correspond à une période d'intensification du rythme des communications avec l'Occident, dont le flux avait été réduit durant les années de la Première Guerre Mondiale, intensification favorisée par le développement des moyens de transport et des communications intercontinentales. L'apparition de la ville moderne, le développement du capitalisme japonais autour de villes industrielles ou commerciales et les changements sociaux et culturels que cette urbanisation provoqua, sont sans nul doute les éléments qui marquèrent profondément l'évolution historique de la société japonaise qui se tourne alors résolument vers une période d'internationalisation. C'est à cette époque que l'on voit apparaître dans les textes critiques

Chante seulement ce qui appartient à l'honnêteté
Ce qui apaise la faim
Ce qui est tout prêt à jaillir de ta poitrine
Les chants qui rebondissent après les coups reçus
Les chants qui parlent d'un courage venu des profondeurs de l'humiliation
Ces chants-là
Il te faut faire entendre à pleine voix dans des rythmes austères
Ces chants-là
Fais entrer dans le thorax des gens qui passent

des poètes le terme de « gendai » 現代 qui signifie « notre époque » ou « notre temps » et qui permet d'indiquer cette soif d'actualité qui traverse tout le champ du poétique. « PROFANUS » de Nishiwaki Junzaburô est à cet égard un texte emblématique car il fait montre d'une authentique actualité. C'est dans « PROFANUS » que les lecteurs japonais pourront pour la première fois lire un extrait de « Death by water » (Mort par noyade) de *The Waste Land* de T. S. Eliot. Nishiwaki n'est d'ailleurs pas seulement au fait de la poésie d'Eliot. Il connaît tout aussi bien l'activité critique de ce poète, comme en témoigne le fait qu'il puisse prendre en considération dans son discours les idées du Dr. Johnson (1709-1784) sur les poètes métaphysiques anglais qui avaient été remis en lumière par Eliot. C'est cette notion d'actualité qui va changer l'histoire de la poésie moderne de ce pays. On ne se contentera plus dès lors d'assembler des fragments épars des poétiques occidentales recueillies toutes époques confondues, mais on cherchera plutôt à embrasser la contemporanéité dans la multitude de ses manifestations pour tenter de désenclaver la poésie japonaise de son isolement par rapport à la poésie occidentale.

2.3. L'éclosion moderniste : la revue *Shi to shiron*

Nishiwaki Junzaburô fut l'artisan incontesté de l'impulsion nouvelle donnée à la poésie moderne dans le milieu des années vingt. De 1922 à 1925 il avait séjourné principalement en Angleterre, mais aussi en France. Connaissant très bien l'anglais, le français et même un peu d'allemand, il eut la possibilité de lire en langue originale la majeure partie des auteurs qui tenaient la scène poétique de l'époque. Mais Nishiwaki connaissait tout aussi bien le grec ancien et le latin, et il avait une connaissance approfondie de l'histoire de la civilisation et de la pensée occidentale. Pour toutes ces raisons, Nishiwaki était capable de situer les mouvements de la modernité poétique dans leurs développements historiques. Il est le premier poète à posséder une culture générale suffisamment raffinée pour lui permettre d'approcher la complexité et la variété de la modernité occidentale sans que ces influences multiples produisent sur lui un phénomène de désorientation. A son retour d'Occident, il devient professeur de littérature anglaise

à l'Université Keiô, dans laquelle il s'était formé, et y anime un cercle de réflexion sur la poésie et les arts au sein duquel il débat, avec ses jeunes élèves, des dernières tendances de la poésie européenne et en particulier du surréalisme. Parmi ses élèves les plus prometteurs se trouvent Takiguchi Shûzô 瀧口修造 (1903-1979)¹³ ou bien encore les frères Ueda 上田, Toshio 敏雄 (1900-1986) et Tamotsu 保 (1906-1973)¹⁴, qui occuperont

13 Né dans la préfecture de Toyama, Takiguchi Shûzô est le poète japonais surréaliste le plus orthodoxe. Il entretient une correspondance avec André Breton (1896-1966) et traduit notamment *Le Surréalisme et la Peinture* (1928). Tout autant que vers la poésie, son œuvre est également portée vers la critique d'art et le cinéma. En 1937, il publia d'ailleurs un ouvrage en collaboration avec le peintre Abe Nobuya 阿部展也 (1913-1971) intitulé *Yôsei no kyori* 『妖精の距離』 (La distance de la fée), Tôkyô, Shunchôsha. En 1967 parut une anthologie de son travail poétique qui rassemblait ses œuvres rédigées avant et pendant la guerre intitulée *Takiguchi Shûzô no shi-teki jikken : 1927-1937* 『瀧口修造の詩的実験 1927-1937』 (Les expérimentations poétiques de Takiguchi Shûzô : 1927-1937), Tôkyô, Shichôsha, 235p. L'œuvre de Takiguchi jouit aujourd'hui encore d'une grande considération, et pourtant une édition de ses Œuvres complètes n'est toujours pas disponible et aucune approche critique intégrale de sa poésie n'a jamais été tentée.

14 Né dans la préfecture de Yamaguchi, diplômé de littérature anglaise, Ueda Toshio 上田敏雄 (1900-1982) fait son apparition sur la scène poétique en 1925 dans la revue *Nihon shijin* 「日本詩人」 (Poètes japonais), sous la recommandation de Hagiwara Sakutarô qui était alors un des rédacteurs en chef de la revue. Il réalisa, en collaboration avec son frère cadet, Ueda Tamotsu, des traductions de poètes français comme Louis Aragon (1897-1982) ou Paul Eluard (1895-1952). Le surréalisme de Ueda se distingue par des répétitions sciemment élaborées, l'utilisation récurrente de noms propres et de mots empruntés à la langue française. Il écrivit aussi de nombreux essais dont « *Watashi no chôgenjitsushugi geijutsu no hôhō* » 「私の超現実主義 芸術の方法」 (Mon surréalisme : la méthode de l'art), *Shi to shiron*, juin 1929, « *L'ESPRIT NOUVEAU An essay on eternity* » 「L'ESPRIT NOUVEAU An essay on eternity」 (L'esprit nouveau, un essai sur l'éternité), *Shi to shiron*, déc. 1929. En 1929, le poète faisait aussi paraître le recueil *Kasetsu no undō* 『仮説の運動』 (Le mouvement de l'hypothèse), Tôkyô, Kôseikaku Shoten, et après-guerre, en 1966, il fera paraître le recueil *Bara monogatari* 『薔薇物語』 (Le roman de la rose), Tôkyô, Shôshinsha.

Né dans la préfecture de Yamaguchi, diplômé, comme son frère, de littérature anglaise, Ueda Tamotsu collabore en 1927 à la revue *Bungei tanbi* 「文芸耽美」 (Esthétique des arts) et y publie au mois de mai un texte sur Louis Aragon intitulé « *Furansu gendaishi no keikō - Rui Aragon ni tsuite* » 「仏蘭西現代詩の傾向—ルイ・アラゴンについて」 (Les tendances de la poésie contemporaine française : Louis Aragon), ainsi que des traductions de quatre poésies de ce poète. Il participe aux revues modernistes les plus importantes dans lesquelles il publia de nombreuses traductions et essais critiques. Dans la fin des années trente, il montrera un intérêt marqué pour le groupe de la *New Country*, publiant dans *Shinryōdo*, dont il fut le rédacteur en chef, des traductions et des textes de présentation de ces nouveaux poètes et joua un rôle de premier plan dans la transmission de la poésie contemporaine anglo-saxonne. Après-guerre, il publiera une anthologie de poèmes de T. S. Eliot intitulée

tous une place importante au sein du courant moderniste. Le groupe publia en 1927 une anthologie intitulée *Fukuiku taru kafu yo* 『馥郁タル火夫ヨ』 (Chauffeurs odorants !)¹⁵ du nom d'une des poésies de Nishiwaki. Le surréalisme, qui constitue une part importante du modernisme japonais, avait été introduit au Japon dès 1924, et parallèlement au groupe animé par Nishiwaki, se trouvait un autre cercle regroupé autour de Kitazono Katsue 北園克衛 (1902-1978)¹⁶ qui fut le premier à revendiquer haut et fort son affiliation au surréalisme international. Poète avant-gardiste, « Kit Kat », comme le surnommait Ezra Pound avec lequel il entretenait une correspondance, avait été actif

Eriotto shishū 『エリオット詩集』 (Poèmes d'Eliot), Tôkyô, Hakusuisha, 1954 ; et, en collaboration avec Unno Atsushi 海野厚志 (1930-1993), le troisième recueil de poésie de D.H. Lawrence (1885-1930) intitulé *Look! We Have Come Through* (1917) : *Dô da bokura wa ikinuitekita!* 『どうだ ぼくらは生きぬいてきた!』 (Regarde ! Nous avons survécu), Tôkyô, Kokubunsha, 1960. Ueda Tamotsu ne publia aucun recueil de poésie mais ses traductions d'extraits de *The Waste Land* d'Eliot avant-guerre furent très importantes pour les poètes d'*Arechi* notamment.

15 Tôkyô, Ôokayama Shoten.

16 Né dans la préfecture de Mie, poète, essayiste, peintre à ses heures et photographe, Kitazono est le frère cadet du sculpteur Hashimoto Heihachi 橋本平八 (1897-1935). Il fut le premier poète japonais à se revendiquer du mouvement surréaliste. En 1924, il commence à publier des poésies expérimentales dans des revues pré-modernistes comme *MAVO* 「MAVO」, *Neodo china cometto* 「ネオドチナコメット」 (traduction incertaine: « néo - (...) - comète »), *Bungei tanbi* 「文芸耽美」(Esthétique des arts), *Yamato nippô* 「大和日報」 (Bulletin quotidien du Yamato) et à partir de cette époque son nom est associé à toutes les expériences modernistes les plus importantes. En 1929, il fait paraître son premier recueil de poésie intitulé *Shiro no arubamu* 『白のアルバム』 (Album de blanc), Tôkyô, Kôseikaku Shoten, avec une préface d'Haruyama Yukio. Il est aussi le fondateur, au mois de juillet 1935 du Club VOU de Tôkyô qui aura sa revue du même nom, *VOU* 「VOU」 (prononcer « ba.u »), qui sera publiée avant et après-guerre, connaissant une période d'interruption pendant la guerre du mois d'octobre 1940 au mois de décembre 1946. Kitazono sera aussi très actif dans la période de l'après-guerre. Mais la situation de ce poète au sein de l'histoire de la poésie moderne soulève de nombreux problèmes car, si Kitazono fut incontestablement le poète le plus expérimental de sa génération, il opéra durant la période de la guerre une conversion volontaire et tout à fait orthodoxe à l'idéologie nationaliste. Après-guerre, il connut immédiatement un second revirement pour se présenter à nouveau comme un poète expérimental. Une approche succincte de la poétique moderniste de Kitazono sera proposée dans le sous chapitre 2.8, intitulé « L'intellectualisme de *Shi to shiron* et la théorie du non-sens », et une approche plus approfondie du revirement que connut Kitazono pendant la guerre sera menée dans le sous chapitre 3.4 du troisième chapitre intitulé « La poésie de la guerre et la perte du soi ». Le nom de Kitazono est parfois aussi prononcé Kitasono selon les sources.

au sein de la revue dadaïste du nom de *GE●GJMGJGAM●PRRR●GJMGEM* (juin 1924 – janv. 1926)¹⁷. Plus tard, Kitazono fonda, sous son vrai nom, Hashimoto Kenkichi 橋本健吉, et en collaboration avec Fujiwara Seiichi 富士原清一 (1908-1944), la revue *Bara – Majutsu - Gakusetsu* 「薔薇・魔術・学説」 (Rose-magie-théorie) (nov. 1927-fév. 1928)¹⁸ dans laquelle fut publié le premier manifeste du surréalisme japonais, signé de la main de Kitazono et des frères Ueda. La présence des frères Ueda est vraisemblablement le trait d'union qui permit, en 1928, une fusion entre le groupe de Nishiwaki et de Kitazono avec la fondation de la revue *Ishô no taiyô* 「衣裳の太陽」 (Le soleil en costume) (nov. 1928-juillet 1929)¹⁹.

Si la date de 1926, et en particulier la publication de « PROFANUS », doit être retenue pour célébrer l'avènement de la poésie moderniste au Japon, ce n'est qu'en 1928 que ce courant acquiert une réelle visibilité avec la publication de la revue *Shi to shiron* dirigée par Haruyama Yukio 春山行夫 (1902-1994)²⁰. Chacun des poètes

17 Dix numéros.

18 Quatre numéros.

19 Six numéros.

20 Né à Nagoya, poète et critique, intéressé également bien par les arts plastiques, Haruyama Yukio est une figure centrale au sein du modernisme japonais qui joua un rôle proche de celui de manager. En 1924, il publie son premier recueil de poésie intitulé *Tsuki no deru machi* 『月が出る町』 (La ville où se montre la lune), Nagoya, Chijôsha shuppanbu, et successivement, se transfère à Tôkyô. En 1928, il fonde la revue *Shi to shiron*, Tôkyô, Kôseikaku Shoten, qui donne le coup d'envoi du modernisme citadin 都市モダニズム (*toshi modanizumu*). Parallèlement, il projette la publication de la série d'ouvrages intitulés *Gendai no geijutsu to hihyô sôsho* 『現代の芸術と批評叢書』 (Bibliothèque des arts et de la critique contemporaines), Tôkyô, Kôseikaku Shoten, qui connut 21 numéros de 1929 à 1930. En 1931, il publie *Shi no kenkyû* 『詩の研究』 (Etude de la poésie), Tôkyô, Kôseikaku Shoten, dans lequel il théorise sa conception formaliste de la poésie articulée autour des néologismes de « poemu » ポエム (la poésie ou le poème en tant que tel) et « poejii » ポエジイ (la pensée du poétique). En 1933, il publie un ouvrage sur l'œuvre de James Joyce intitulée *Joisu chûshin no bungaku undô* 『ジョイス中心の文学運動』 (Le mouvement littéraire au centre duquel se trouve Joyce), Tôkyô, Daiichi Shobô, qui contribua à la renommée de cet auteur au Japon et qui faisait suite au second numéro de la revue *Bungaku* 「文学」 (Littérature) du mois de mai 1932, intitulé « Joisu no kenkyû » 「ジョイスの研究」 (Etudes sur Joyce). Haruyama est l'auteur de nombreux ouvrages critiques et de recueils de poésie dont : *Shokubutsu no danmen* 『植物の断面』 (Une tranche de végétaux), Tôkyô, Kôseikaku Shoten, 1929 ; *Miruku & miruku* 『ミルク&ミルク』 (Le lait et le lait), Tôkyô, Bon Shoten, 1932. Bien qu'ayant vécu jusqu'en 1994, son influence sur le monde de la poésie déclina dès les premières années de l'après-guerre.

membres fondateurs de cette revue avait un passé au sein des diverses avant-gardes. Outre Kitazono Katsue, les frères Ueda, Toshio et Tamotsu, Nishiwaki Junzaburô et Takiguchi Shûzô, les poètes Kitagawa Fuyuhiko 北川冬彦 (1900-1990)²¹ et Anzai Fuyue 安西冬衛 (1898-1965)²² avaient travaillé au sein de la revue *A* 「亜」 (Asie) (nov. 1924-

21 Né dans la préfecture de Shiga, poète et critique, diplômé de jurisprudence française, Kitagawa Fuyuhiko apparaît sur la scène littéraire en 1924 avec la fondation de la revue *A* 「亜」 (Asie). En 1925, il fait paraître son premier recueil de poésie intitulé *Sanhankikan sôshitsu* 『三半規管喪失』 (La perte des canaux semi-circulaires), et en 1926, le recueil *Ken.onki to hana* 『検温器と花』 (Le thermomètre médical et la fleur). En 1928, il rejoint le groupe de *Shi to shiron*. Vouée à la recherche de nouvelles formes, sa poésie moderniste appartient au courant de la poésie brève 短詩運動 (*tanshi undô*) et à celui du nouveau poème en prose 新散文詩運動 (*shin sanbunshi undô*). Il fera paraître, dans le troisième numéro de *Shi to shiron* (mars 1929), le texte intitulé « Shin sanbunshi e no michi » 「新散文詩への道」 (Le chemin qui porte sur la voie du nouveau poème en prose), qui constitue une forme de manifeste de cette nouvelle tendance poétique. A partir de cette époque, il publie aussi des traductions dont *Saikorozutsu* 『骰子筒』 (Le cornet à dés, 1916) de Max Jacob (1876-1944), Tôkyô, Yumani Shobô, 1929 et de nombreux essais sur le cinéma qui donneront lieu à une publication en 1936 intitulée *Junsui eiga ki* 『純粹映画記』 (Notes sur le cinéma pur), Ôtsu, Daiichi geibunsha. En 1929, il publie le recueil *Sensô* 『戦争』 (Guerre), Tôkyô, Yumani Shobô, qui marque un tournant dans sa carrière. A partir de cette période le poète revendiquera un rééquilibrage, par un ancrage social, des rapports entre la poésie et la réalité et quittera, avec Kanbara Tai 神原泰 (1898-1997) et Miyoshi Tatsuji le groupe de *Shi to shiron* pour fonder la revue *Shi - Genjitsu* 「詩・現実」 (Poésie - Réalité) (juin 1930 - juin 1931). Le poète prônera alors une forme de nouveau réalisme *ネオリアリズム* (*neo realizumu*) mais il fut aussi compromis durant la période belliqueuse par l'écriture de poésies de guerre comme d'ailleurs la majeure partie des poètes modernistes de sa génération.

22 Né à Nara, cofondateur avec Kitagawa Fuyuhiko de la revue *A* en 1924, Anzai Fuyue commence sa carrière en 1918 comme poète de *haïku* en publiant dans la revue *Hototogisu* 「ホトトギス」 (Le coucou). Il déménagea de nombreuses fois durant sa jeunesse et vécut pendant une longue période en Mandchourie. En 1928, il rejoint, par correspondance, le groupe de *Shi to shiron* et fait paraître son premier recueil de poésie intitulé *Gunkan mari* 『軍艦茉莉』 (Le vaisseau de guerre Jasminum), puis, en 1933, les recueils *Ajia kanko* 『亜細亞鹹湖』 (Le lac salé de l'Asie) et *Kawakeru kami* 『渴ける神』 (Le dieu assoiffé). En 1934, il participe à la fondation de la revue *Shihô* 「詩法」 (Méthode poétique) qui se situait dans le prolongement de *Shi to shiron*. A l'avant-guerre il publie aussi dans *Serupan* 「セルパン」 (Serpent) et *Nihon shidan* 「日本詩壇」 (Le Parnasse japonais). Après-guerre, il connut aussi une forme d'actualité en publiant dans les revues *Gendaishi* 「現代詩」 (Poésie contemporaine) et *Shigaku*, qui furent des revues importantes dans lesquelles publièrent avant tout les nouveaux poètes de l'après-guerre, dont les poètes d'*Arechi*. Il participera aussi, en 1947, à la fondation de la revue *Nihon mirai-ha* 「日本未来派」 (Ecole futuriste japonaise). La même année paraissait le recueil *Dattan kaikyô to chô* 『鞆鞆海峡と蝶』 (Le détroit de Tartarie et le papillon). En 1948, il fonde, en compagnie d'Ono Tôzaburô et de Takenaka Iku 竹中郁 (1904-1982), la revue *Shi bunka* 「詩文化」 (Culture poétique). L'esthétique d'Anzai Fuyue est marquée par un style puéril 「稚拙」 (*chisetsu*) et une forme de naïveté

déc. 1927) qui proposait simultanément une forme nouvelle de poésie brève et des poèmes en prose²³. Haruyama Yukio et Kondô Azuma 近藤東 (1904-1988)²⁴ avaient travaillé tout d'abord ensemble à Nagoya, au sein de la revue *Aokishi* 「青騎士」 (Le Cavalier bleu / Der Blaue Reiter) (sept. 1922-juin 1924)²⁵ et une fois arrivés à Tôkyô ils fondèrent la revue *Shanikusai* 「謝肉祭」(Carnaval) (de février à juillet 1926)²⁶. Il n'est pas question de reconstruire ici, dans les détails, le parcours des différents cours d'eau qui confluent dans *Shi to shiron* car la période qui précède la fondation de la revue est caractérisée par une multiplicité de petites revues animées souvent par deux ou trois poètes. Cette confluence témoigne de la manière dont il serait nécessaire, pour embrasser la complexité du modernisme japonais, d'établir très précisément la nature des liens qui se sont tissés avec les avant-gardes de la période Taishô, une question qui ne pourra pas être abordée ici.

Haruyama Yukio joua, en tant que rédacteur en chef, un rôle déterminant dans la fusion des avant-gardes car c'est lui qui trouva la force prodigieuse de canaliser toutes

primitive qui la rapproche de l'esprit du douanier Rousseau (1844-1910), esthétique qu'il théorisa dans le texte « Chisetsukan to shi no genshifukki ni tsuite » 「稚拙感と詩の原始復歸に就いて」 (A propos du sentiment de l'enfance et du retour de la poésie vers le primitif), publié dans le numéro 3 de la revue *A*.

23 Neuf numéros.

24 Né à Tôkyô, Kondô Azuma commence à écrire de la poésie en publiant des *tanka* dès son adolescence. En 1923, il participe à la fondation de la revue *Aokishi* 「青騎士」 (Le Cavalier bleu / Der Blaue Reiter), puis en 1926, à celle de *Shanikusai* 「謝肉祭」 (Carnaval) en compagnie d'Haruyama Yukio. C'est à cette époque qu'il commence à écrire de la poésie de forme libre. En 1927, il part travailler à Shanghai, ville qui nourrira l'inspiration de sa poésie cosmopolite コスモポリタニクシ詩 (*kosumoporitanikku-shi*). Membre fondateur de *Shi to shiron*, il participera à toutes les revues modernistes d'esprit formaliste de la période de l'avant-guerre. L'esthétique de sa poésie est marquée par un esprit décoratif et par une forme d'imagisme expressif. Dans les années trente, il fait un usage parfois forcé du système de transcription en katakana à la recherche d'une nouvelle forme d'objectivité. Après-guerre, employé dans des Chemins de fer nationaux, il sera l'artisan d'une poésie ouvrière 勤労詩 (*kinrôshi*) dans un style simple caractérisé par une ironie sociale 社会風刺詩 (*shakai fûshi shi*).

25 Quinze numéros.

26 Quatre numéros.

ces diverses énergies au sein d'un unique mouvement. La revue *Shi to shiron* occupera une place très influente sur la scène poétique de la première décennie de l'ère Shōwa (1926-1989) et il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elle rassembla le meilleur de la production poétique de l'époque qui n'appartenait pas aux deux autres grands courants de la poésie prolétarienne ou anarchiste. Ses membres fondateurs étaient au nombre de onze : Anzai Fuyue, Iijima Tadashi 飯島正 (1902-1996)²⁷, Ueda Toshio 上田敏雄 (1900-1982), Kanbara Tai 神原泰 (1898-1997)²⁸, Kitagawa Fuyuhiko 北川冬彦 (1900-1990), Kondō Azuma 近藤東 (1904-1988), Takiguchi Takeshi 瀧口武士 (1904-1982)²⁹,

27 Né à Tōkyō, diplômé de littérature française, Iijima Tadashi participe, étudiant, aux revues *Shinshichō* 「新思潮」 (Nouveau courant d'idées) et *Aozora* 「青空」 (Le ciel bleu). Membre fondateur de *Shi to shiron*, il publia aussi de nombreux essais dans les revues de cinéma *Kinema shunpō* 「キネマ旬報」 (Bulletin en décade du cinéma) et *Eiga ōrai* 「映画往来」 (Les allées et venues du cinéma). En 1928, il fait paraître un ouvrage de textes critiques sur le cinéma, intitulé *Shinema no ABC* 『シネマのABC』 (L'ABC du cinéma), Tōkyō, Kōseikaku Shoten. Il est l'artisan, aux côtés de Kanbara Tai, du courant des ciné-poèmes *Shinepoemu* (shinepoemu) au sein du mouvement moderniste.

28 Né à Sendai, mais ayant pratiquement toujours vécu à Tōkyō, poète et peintre de style occidental 洋画 (*yōga*), Kanbara Tai joua un rôle très important dans la divulgation du futurisme au Japon, qui avait été introduit précédemment par Hirato Renkichi 平戸廉吉 (1893-1922). Kanbara réalisa de nombreuses traductions et publia des textes critiques sur le mouvement italien. Sa position au sein du modernisme est assez singulière en ce qu'il prônait une forme inédite de marxisme marinettien. Dans les années 1917-1918, il publia une série de poésies qu'il définît comme « post cubiste » 後期立体詩 (*kōki rittai shi*). Son apport à la poésie moderniste fut aléatoire mais il est aussi connu pour avoir produit la première peinture abstraite au Japon, un tableau intitulé « Uruwashiki shigai, ô fukuzatsu yo iradachi yo » 「麗しき市街、おゝ複雑よいらだちよ」 (Ô magnifique ville, ô complexité, ô frénésie !) présenté à l'exposition de Nika de 1917. Son texte intitulé « Dai ikkai Kanbara Tai sengensho » 「第一回神原泰宣言書」 (Premier manifeste de Kanbara Tai), daté de 1920 et diffusé à l'occasion de sa première exposition personnelle, représente le premier exemple de manifeste individuel dans l'histoire de la poésie moderne.

29 Né dans la province de Ōita, Takiguchi Takeshi collabore dès 1922 à des revues comme *Shisei* 「詩聖」 (Le sacré poétique), organe de l'Association des nouveaux poètes 「新詩人会」 (Shin shijin kai), et *Nihon shijin* 「日本詩人」 (Poètes japonais). En 1924, il part pour la Mandchourie et ne rentrera au Japon qu'en 1939. Il collabore à la seconde édition de la revue *A* 「亜」 (Asie) en compagnie d'Anzai Fuyue et de Kitagawa Fuyuhiko 北川冬彦 (1900-1990). Son travail au sein de *Shi to shiron* s'inscrit dans le courant de la poésie brève 短詩運動 (*tanshi undō*). Il jouera par la suite un rôle actif dans le schisme qui portera à la fondation de la revue *Shi - Genjitsu* 「詩・現実」. A partir de 1932, il collabore à de nombreuses petites revues modernistes : *Katatumuri* 「蝸牛」 (Escargot), *Kasasagi* 「鶺鴒」 (Pie), *Kyūshū bungaku* 「九州文学」 (Littérature du Kyūshū), *Jikan* 「時間」 (Temps). Il reprend ses activités après l'interruption de la période de la guerre en fondant une petite revue locale du nom de *Donguri* 「団栗」

Takenaka Iku 竹中郁 (1904-1982)³⁰, Toyama Usaburô 外山卯三郎 (1903-1980)³¹, Haruyama Yukio et Miyoshi Tatsuji. Mais à partir du cinquième numéro le comité des membres s'élargit en accueillant de nombreux collaborateurs comme Sasazawa Yoshiaki

(Gland). En 1972, il devient directeur de l'Association des poètes de la province d'Ôita et collabore, à partir de 1976, avec la chaîne de télévision NHK à la production de programmes sur l'agriculture. Sa poésie brève de la période de l'avant-guerre est caractérisée par un climat austère chargé d'images à teneur militaire qui se marient avec des images empruntées au répertoire de la modernité. La méthode utilisée rappelle par certains aspects les œuvres en chaîne du *haïku* 連作 (*rensaku*). Durant la période belliqueuse, sa poésie se rapprochera dangereusement d'une poésie de guerre, et après-guerre, elle évoluera vers un style prosaïque qui prendra pour thèmes la vie quotidienne des campagnes, les histoires populaires et des personnages historiques. En 1933, paraissait son premier recueil de poésie intitulé *Sono* 『園』 (Le jardin), Tôkyô, Shii no ki sha, et en 1980, *Takiguchi Takeshi shishû* 『瀧口武士詩集』 (Poésies de Takiguchi Takeshi), Tôkyô, Hôbunkan shuppan.

30 Né à Kôbe, diplômé de littérature française et anglaise, Takenaka Iku connut une enfance difficile marquée par la maladie et dut pratiquer le sport, et en particulier le tennis, pour renforcer sa faible constitution. Durant ses années d'études il commença à publier de la poésie dans un petit journal d'étudiant de l'Université du Kansai, dont il réalisait aussi les couvertures. En 1923, il publie dans la revue *Shi to ongaku* 「詩と音楽」 (Poésie et musique) dont Kitahara Hakushû 北原白秋 (1885-1942) était un des rédacteurs en chef. L'année suivante, il participera à la fondation de la revue *Rashin* 「羅針」 (Compas) et à *Shi to shiron*. Il fut un représentant important du courant des ciné-poèmes dans les premières années de son activité et eut une influence considérable sur les jeunes poètes de l'époque. Il devint par la suite membre de la deuxième édition de la revue *Shiki* et opéra un revirement 転向 (*tenkô*) vers un romantisme singulier qui se nourrissait aussi des œuvres de Jean Cocteau (1889-1963) et de Jules Supervielle (1884-1960). Après-guerre, il écrivit des poèmes pour enfant 児童詩 (*jidôshi*) qu'il publiait dans la revue *Kirin* 「きりん」 (La girafe).

31 Né dans la province de Wakayama, Toyama Usaburô développe tout d'abord un intérêt pour le théâtre, la peinture et pour l'esthétique qu'il étudiera à l'Université impériale de Kyôto (actuelle Université de Kyôto) au sein de laquelle il fondera l'Association de poétique de Kyôto 京都詩学協会 (*Kyôto shigaku kyôkai*). Il développera une théorie poétique axée sur le rapprochement de la poésie avec les arts plastiques qui furent le centre d'intérêt majeur de sa vie. Sa collaboration avec la revue *Shi to shiron* fut très brève. Parmi ses nombreux ouvrages critiques se distingue : *Shi no keitai-gaku-teki kenkyû* 『詩の形態学的研究』 (Etude morphologique de la poésie), Ochiai (aujourd'hui Tôkyô), Tôkyô shigaku kyôkai, 1926.

笹沢美明 (1898-1984)³², Satô Ichi.ei 佐藤一英 (1899-1979)³³, Satô Saku 佐藤朔 (1905-1996)³⁴, Takiguchi Shûzô, Nishiwaki Junzaburô (qui signait alors sous les ini-

32 Né à Yokohama, diplômé de langue et de culture allemande, Sasazawa Yoshiaki joua un rôle important au sein de la revue *Shi to shiron* en publiant de nombreuses traductions de poésie allemande. Il est notamment le traducteur de Novalis (1772-1801) et sera, avec Murano Shirô, le promoteur du courant de la Neue Sachlichkeit (Nouvelle objectivité) 新即物主義 (*shinsokubustu-shugi*). En 1935, il sera membre de la revue *Rashin* 「羅針」 (Compas). En 1940, il publia le recueil *Mitsubachi no michi* 『蜜蜂の道』 (Le chemin de miel), Tôkyô, Bungei hanron sha, qui reçut le Prix Bungei hanron 文芸汎論賞. Il est l'auteur de nombreux recueils de poésie dont : *Kaishijô* 『海市帖』 (Cahier des mirages), Ôsaka, Yukawa kôbunsha, 1943 ; *Utsukushiki sanzoku* 『美しき山賊』 (Le beau brigand), Tôkyô, Sekai bungei hyôron sha, 1946 ; *Keitai shishû oruganchô* 『形体詩集おるがん調』 (Le ton de l'orgue d'un recueil de poèmes morphologiques), Meigasha (lecture incertaine 明雅社), 1954 ; *Fuyu no honoo* 『冬の炎』 (Les flammes de l'hiver), Tôkyô, Shôshinsha, 1960 ; *Kasetsu no kurisutaru* 『仮設のクリスタル』 (Le cristal provisoire), Tôkyô, Ôdosha, 1966. Une première édition complète des poésies de Sasazawa a été éditée en 1970 : *Sasazawa Yoshiaki zenshishû* 『笹沢美明全詩集』 (Œuvres poétiques complètes de Sasazawa Yoshiaki), Tôkyô, Asahi shuppansha, 580p.

33 Né dans la préfecture d'Aichi, Satô Ichi.ei commence à publier des poésies dès 1919 dans la revue *Shinchô* 「新潮」 (Nouveau courant). En 1923, il fonde avec Haruyama Yukio la revue *Aokishi* à Nagoya et rassemble en deux recueils ses poésies de jeunesse : *Seiten* 『晴天』 (Beau temps) et *Koen no rai* 『故園の菜』 (Les herbes du pays natal). A partir de cette époque il collabore avec différentes revues dont : *Nihon shijin* 「日本詩人」 (Poètes japonais) et *Bungei jidai* 「文芸時代」 (Epoque des arts). Il collabore à la revue *Shi to shiron* en publiant des poésies et des essais critiques, et travaille à la traduction en style parlé d'œuvres classiques de la littérature pour enfant. En 1931, il dirige la revue *Jidô bungaku* 「児童文学」 (Littérature pour enfant), et en 1933, il s'éloigne du groupe de *Shi to shiron* pour fonder avec Yoshida Issui 吉田一穂 (1898-1973) la revue *Shinshiron* 「新詩論」 (Nouvelle poétique). A partir de 1934, sa connaissance de la littérature classique le porte à entreprendre des études sur le rythme dans la poésie japonaise et il publie sur ce sujet des essais dans les revues *Nihonshi* 「日本詩」 (Poésie japonaise) et *Shii no ki* 「樵の木」 (Castanopsis). Ses réflexions théoriques confluèrent dans le recueil *Shin inritsu shishô* 『新韻律詩抄』 (Florilège de poésies d'un rythme nouveau), Tôkyô, Oyama Shoten, 1935. Ces poésies, dans lesquelles se mélangeaient des rythmes nouveaux avec des rythmes anciens issus de la poésie classique du *tanka* et du *haïku*, donnant forme à des poèmes de quatre vers en chaîne de 48 pieds dont les contenus provenaient essentiellement d'images appartenant à la littérature classique, auront aussi une influence sur le monde des arts plastiques et de la musique. En 1940, il publiera un autre ouvrage sur le rythme, intitulé *Shin inritsu shiron* 『新韻律詩論』 (Poétique d'un nouveau rythme), Tôkyô, Shôshinsha. Durant la période belliqueuse il publiera quelques poésies de guerre. Après-guerre, il fonde en 1950 la revue *Kashi no ha* 「榎の葉」 (Les feuilles du chêne), et en 1968, la revue *Inritsu* 「韻律」 (Rythme).

34 Né à Tôkyô, professeur de littérature française, poète, Satô Saku est surtout connu pour ses traductions de Charles Baudelaire (1821-1867), Jean Cocteau (1889-1963), Albert Camus (1913-1960)

tiales J.N), Hori Tatsuo 堀辰雄 (1904-1953)³⁵, Yoshida Issui 吉田一穂 (1898-1973)³⁶, mais encore des romanciers comme Yokomitsu Riichi 横光利一 (1898-1947)³⁷ ou bien

et Jean-Paul Sartre (1905-1980). Il fut un des meilleurs spécialistes de la littérature française de son époque et enseigna à l'Université Keiô.

35 Né à Tôkyô, diplômé de littérature japonaise, poète et écrivain, Hori Tatsuo commence par écrire de la poésie après avoir été subjugué par le recueil *Aoneko* 『青猫』 (Le chat bleu), Tôkyô, Shinchôsha, 1923, de Hagiwara Sakutarô et après sa rencontre avec Murô Saisei 室生犀星 (1889-1962). Encore étudiant, il publie des traductions des œuvres et des textes critiques de Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire (1880-1918) et Arthur Rimbaud (1854-1891) dans les revues *Yamamayu* 「山繭」 (Cocon de montagne) et *Roba* 「驢馬」 (Âne). En 1933, il fonde la revue *Shiki* et écrit de la poésie lyrique qui fut le courant dominant de la poésie dans les années trente après la grande période moderniste. Son influence sur les poètes de *Machine poetiku*, Nakamura Shin.ichirô et Fukunaga Takehiko, fut déterminante. Hori Tatsuo écrivit très peu de poésie mais il constitua à lui seul un courant durant les deux premières décennies de l'ère Shôwa. Ses poèmes furent rassemblés pour la première fois en 1940 dans le recueil *Hori Tatsuo shishû* 『堀辰雄詩集』 (Poésies de Hori Tatsuo), Tôkyô, Yamamoto Shoten.

36 Né à Hokkaidô, poète, essayiste et romancier de la littérature pour enfant, Yoshida Issui commence à publier des poèmes en prose 散文詩 (*sanbunshi*) à partir de 1922 dans les revues *Rakuen* 「楽園」 (Le paradis) et *Ishi to sakana* 「石と魚」 (La pierre et le poisson). En 1924, il publie un ouvrage de contes pour enfant intitulé *Umi no ningyô* 『海の人形』 (La poupée de la mer), ainsi que son premier recueil de poésie intitulé *Umi no seibo* 『海の聖母』 (Notre-Dame de la mer). Dans la postface de ce recueil, il expliquait qu'il avait construit son livre en trois parties pour tenter de rendre une image totale de l'esprit à travers les âges, du passé : la première partie intitulée « Barahen » 「薔薇篇」 (Les roses) qui se plongeait dans le monde des souvenirs et de l'adoration ; du présent : la deuxième partie intitulée « Ratenku » 「羅甸区」 (Zone latine) qui se plongeait dans la confusion de la vie quotidienne des villes ; du futur : la troisième partie intitulée « Aohen » 「青篇」 (Le bleu) qui avait pour ambition de « saisir la totalité des choses dans la paume d'une main ». Cette division tripartite demeurera par la suite au centre de sa poétique se traduisant dans son chef-d'œuvre de vers libre « Hakuchô » 「白鳥」 (Le cygne) par une division entre temps, espace et pensée. Son deuxième recueil intitulé *Koen no sho* 『故園の書』 (Le livre du pays natal) était composé exclusivement de poèmes en prose qui parlaient d'une bataille à livrer pour que le peuple japonais recouvre l'autonomie qui lui était due. Ce rêve fou ne rencontra aucun écho et le poète ne fut pas plus compromis que d'autres durant la période de la guerre. Issui croyait plutôt à une forme d'absolu poétique et continua d'écrire de la poésie toute sa vie.

37 Yokomitsu Riichi fut une des figures de proue, aux côtés, entre autres, de Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972), de l'Ecole des sensations nouvelles 新感覺派 (*Shinkankaku-ha*) qui fut un courant majeur de la littérature des années 1920 ayant tenté une approche du réel par le sentiment d'immédiateté que procurent les sens, sans passer par l'élaboration rationnelle. Son style est éminemment poétique et marqué aussi bien par le surréalisme, le dadaïsme que par l'esprit du *haikai*.

des hommes de lettres comme l'humaniste Watanabe Kazuo 渡辺一夫 (1901-1975)³⁸. La revue parut de septembre 1928 à décembre 1931 et connut 14 numéros. En mars 1932, elle changea de nom pour *Bungaku* 「文学」 (Littérature) et produisit 6 numéros jusqu'au mois de décembre 1933. En août 1934, elle changea encore ultérieurement de nom pour *Shihô* 「詩法」 (Méthode poétique) qui connut 13 numéros jusqu'en septembre 1935.

La revue *Shi to shiron* tenait son inspiration de grandes revues européennes comme *Transition*, *La NRF*, *EUROPE* ou encore *The Criterion* et défendait d'une manière très générale le « resupuri-nûbô » レスプリ・ヌーボー (l'esprit nouveau) qui semblait, vu du Japon, être la caractéristique commune des différents courants de la modernité occidentale. Il s'agissait d'une revue tout à fait imposante par son volume en ce qu'elle publiait, de manière trimestrielle, un numéro qui pouvait aller de 200 à 400 pages. Il serait tout à fait illusoire de prétendre rendre compte ici de ce que fut *Shi to shiron* dans l'ensemble de ses manifestations mais il est possible de dire que la variété fut le caractère dominant de la revue. Cette variété s'exprime dans la multiplicité des courants qu'il est possible d'y rencontrer : des formes différentes de surréalisme シュルレアリスム (*shururearizumu*) et de dadaïsme ダダイズム (*dadaizumu*), un courant de poésie brève 短詩運動 (*tanshi undô*) qui donnait beaucoup d'importance aux théories psychanalytiques, un courant du poème en prose 散文詩 (*sanbunshi*), le courant de la nouvelle objectivité 新即物主義 (*shinsokubutsu shugi*), celui des ciné-poèmes シネポエム (*shinipoemu*). Il est encore possible, à l'intérieur de ces différents courants, de vérifier l'existence d'importantes variations d'interprétation chez chacun des poètes, ce qui accentue encore l'impression d'hétérogénéité et qui rend impossible une vue d'ensemble unifiée.

Il est dès lors possible de se demander ce qui déterminait chez ces différents poètes le désir de participer ensemble à une unique revue. Haruyama Yukio, le rédacteur en chef, résume ainsi dans la postface du premier numéro les intentions des

38 Professeur à l'Université de Tôkyô, Watanabe Kazuo fut un spécialiste de la littérature et de la pensée humaniste de la Renaissance française. Il est profondément respecté pour ses traductions des œuvres de François Rabelais (1494-1553) et est l'auteur de nombreux ouvrages critiques. Il fut le maître à penser, notamment, du Prix Nobel pour la littérature de 1994, Ôe Kenzabû 大江健三郎 (1935), qui ne manque jamais de lui rendre hommage.

poètes de *Shi to shiron*³⁹ :

われわれにとって、何よりも大切なことは、われわれのことはわれわれ自身が、これを為さねばならない、ということである。われわれの詩壇に対する凡て、その主張も批評も第一歩は、この点から出発しなければならない。

この冊子「詩と詩論」刊行の主要な目的は、われわれが詩壇に対してかくあらねばならぬと信じてころの凡てのものを、実践するにある、のである。われわれが、いままでに旧詩壇の無詩学的独裁を打破して、今日のポエジーを正当に示し得る機会を得たことは何という喜びであろう。

(略)

この「詩と詩論」の性質、内部の組織などについては、外的に示すべき必要は殆どないが、一言のべて置きたいことは、この冊子は、われわれ十一人の同人よりなる結束的権威機関というよりは、むしろわれわれ十一人の同人の支持よりなる一つの詩壇的な主導機関である、ということである。

Pour nous, ce qui est le plus important, c'est que nous nous occupions nous-mêmes des choses qui nous concernent. Toutes les revendications ou les positions critiques que nous adoptons à l'égard de la scène poétique doivent avoir comme origine cet engagement.

L'objectif principal que nous visons avec la publication de ce petit volume de *Shi to shiron* se trouve dans le fait de mettre en pratique toutes nos convictions par rapport à ce que la scène poétique doit être. Combien sommes-nous heureux d'avoir l'occasion de témoigner de ce qu'est la poésie [ポエジー, *poejii*] de notre temps en donnant l'assaut à l'autocratie de l'absence de poésie caractéristique du vieux monde de la poésie tel qu'il a été jusqu'aujourd'hui.

(...)

Nous ne ressentons presque aucunement la nécessité de donner à autrui [外的, *gaiteki* /extérieur] des explications sur l'organisation

39 Sept. 1928, p. 213.

interne de notre groupe [内部, *naibu* / qui est de l'intérieur] ou sur les caractéristiques de *Shi to shiron* et je voudrais dire en peu de mots que notre revue n'est pas un organe de pouvoir qui rallierait onze membres, mais plutôt un organe qui guide le monde de la poésie grâce au soutien de ces onze membres.

Il apparaît très clairement que ce qui rassemblait la communauté poétique de *Shi to shiron* n'était pas, au départ, un ensemble de principes esthétiques bien définis et homogènes sur lesquels fonder un courant de la poésie et une forme d'autorité. Pour autant la nouveauté que propose la revue est manifeste au point que Haruyama Yukio se voit contraint de forger le néologisme de « poejii » ポエジュー, écrit en katakana, pour bien marquer le fait que les intentions de ces poètes sont clairement celles d'une rupture avec les générations qui les ont précédés, pour lesquelles le terme de *shi*, écrit en idéogramme, était le terme qui s'était imposé pour parler de la poésie écrite dans une forme libre. Plutôt que de s'exprimer sous la forme d'un nouveau credo, la rupture qui se consomme ici avec une histoire, qui n'avait alors pas plus de cinquante ans, prend la forme d'une attitude ou d'une conduite nouvelle que Haruyama lie au désir commun des poètes de *Shi to shiron* de s'occuper eux-mêmes des choses qui les concernent.

Cette affirmation peut sembler à première vue étrange. Elle ne l'est pas quand on la replace dans le contexte de l'histoire de la poésie moderne de ce pays. Le genre de la poésie de forme nouvelle 新体詩 (*shintai shi*), dont est issue la poésie de vers libre que nous connaissons aujourd'hui, avait été créé dans les premières décennies de l'ère Meiji par imitation de la poésie occidentale⁴⁰. En 1928, ce genre avait déjà amplement acquis

40 Il s'agit d'un genre nouveau de poésie élaboré dans les premières années de l'ère Meiji, sous l'influence directe de la poésie occidentale, qui eut pour intention d'adapter la poésie aux exigences des modes de pensée et des nouvelles habitudes qu'avait introduits l'ouverture du pays à la modernisation. Si les contenus de cette poésie étaient tout à fait novateurs, les rythmes en usage ne se démarquaient pas des rythmes de la poésie traditionnelle du *tanka* et du *haïku* et consistaient en une alternance de vers de 5/7 ou 7/5 pieds. Cette forme de poésie n'était toutefois pas nécessairement rimée. L'avènement de ce genre nouveau fut établi en 1882 avec la parution de l'ouvrage *Shintai shishô* 『新体詩抄』 (Sélections de poésies de forme nouvelle), édité par Toyama Masakazu 外山正一 (1848-1900), Yatabe Ryôkichi 矢田部良吉 (1851-1899) et Inoue Tetsujirô 井上哲次郎 (1856-1944) qui présentèrent essentiellement des traductions de poésies occidentales et quelques œuvres originales qui n'étaient pas réellement

son autorité et son statut de poésie moderne, mais jusqu'alors, et ce malgré les mérites respectifs des poètes de vers libre des générations qui se succédèrent depuis Meiji, les poètes japonais s'étaient en un sens sagement contentés de s'aligner sur les grands courants de la poésie moderne occidentale à mesure que ceux-ci étaient introduits au Japon. Dire qu'il n'y avait pas d'originalité chez un Doi Bansui 土井晩翠 (1871-1952) ou bien encore chez un Kitahara Hakushû 北原白秋 (1885-1942) serait bien entendu tout à fait exagéré et bien extravagant⁴¹, mais il est certain que ces poètes modernes japonais s'étaient tenus jusqu'alors dans le respect des écoles occidentales, sous leurs influences directes, sans réellement mettre en discussion les positions qu'ils adoptaient. D'une certaine manière on pourrait dire que, de générations en générations, chacun procédait selon son inclination naturelle et indépendamment des anachronismes, vers le romantisme, vers le naturalisme ou vers le symbolisme. Ce désordre fera dire à Haruyama Yukio que la poésie qui avait précédé relevait d'une « époque sans poétique » 無詩学時代 (*mushigaku jidai*). C'est donc un changement qui s'opère dans les mentalités, au moment où s'exprime Haruyama, probablement porté par un sentiment de

abouties. Différentes anthologies de poésies de forme nouvelle furent à partir de cette date publiées, mais le genre n'acquiesça son autonomie et son prestige que quelques années plus tard, avec la publication, en 1897, de *Wakana shû* 『若菜集』 (Recueil de jeunes pousses), Tôkyô, Shun'yôdo, de Shimazaki Tôson 島崎藤村 (1872-1943), qui consacra l'avènement de la poésie lyrique moderne japonaise. Le *shintaiishi* est l'ancêtre de la poésie moderne de forme libre.

41 Doi Bansui et Kitahara Hakushû sont deux figures importantes de la poésie moderne japonaise de l'ère Meiji. Le nom de Doi Bansui est très souvent cité au côté de celui de Shimazaki Tôson, dans l'expression consacrée « Tôban jidai » 藤晩時代 (époque de Tôson et Bansui) qui est là pour indiquer les deux directions majeures que connaissait à l'époque Meiji la naissante poésie de forme libre. La première direction, la plus influente, était incarnée par la poésie lyrique de Shimazaki Tôson ; la deuxième, représentée par la poésie de Doi Bansui, connaissait un tempérament plus viril et était nourrie d'une pensée résolument philosophique.

Poète symboliste aux images vibrantes de sensualité érotique, porté à l'esthétisme pur, Kitahara Hakushû écrivit avec la même virtuosité de la poésie de vers libre et des *tanka*. Sa notoriété traversa les époques Meiji, Taishô et Shôwa, et il exerça une influence décisive sur la poésie de moderne et notamment sur Hagiwara Sakutarô pour lequel il écrivit la préface du premier recueil de poésie intitulé *Tsuki ni hoeru* 『月に吠える』 (Hurler à la lune), 1917. Il fut aussi l'auteur de nombreux poèmes pour enfant 童謡 (*dôyô*). Parmi ses œuvres les plus célèbres : *Jashûmon* 『邪宗門』 (La porte de l'hérésie), Tôkyô, Ekifûsha, 1909 ; *Omoide* 『思ひ出』 (Souvenirs), 1911 ; *Suibokushû* 『水墨集』 (Lavis), Tôkyô, Arusu, 1923.

« joie » d'avoir atteint un degré de compréhension permettant de penser une autonomie pour les poètes japonais.

Le bilan que dresse Haruyama Yukio sur la poésie qui a précédé est très sévère. Il lui reproche un manque d'autonomie, mais il relève aussi la manière particulière dont cette « absence de poétique » est placée sous le signe d'une « autocratie » 独裁 (*dokusai*). Arrêtons-nous sur cet argument car il est essentiel pour comprendre le passage qui s'opère alors dans l'histoire de la poésie moderne. Notons tout d'abord la manière dont Haruyama souhaite s'opposer à cette autocratie. Le poète souligne le fait que la revue *Shi to shiron* ne se présente pas comme un « organe de pouvoir » 権威機関 (*ken.i kikan*), mais plutôt comme un guide 主導機関 (*shudô kikan*), un organe proposant une ligne de conduite, dirons-nous, libre et ouverte dans sa variété. Il s'agissait donc de fournir un lieu de discussion et de collaboration plutôt que de constituer un groupe qui défendrait sa propre autorité. Les termes de « *naibu* » 「内部」, « qui est intérieur », et de « *gaiteki* » 「外的」, « qui est extérieur », utilisés par Haruyama renvoient à un sens sous-jacent qui regarde l'organisation traditionnelle structurant les cercles poétiques jusqu'alors.

Il est possible de reporter cette distinction entre un « dedans » et un « dehors » à la dichotomie de l'*uchi* 内 et du *soto* 外 (littéralement « le dedans » et « le dehors ») qu'utilise Doi Takeo 土居健郎 (1920-2009)⁴² pour rendre compte de la logique qui régit l'organisation de la société, les pratiques sociales et même la psychologie des Japonais saisis dans leur identité culturelle⁴³. Pour résumer très succinctement le discours

42 Professeur au département de psychiatrie de l'Université de Tôkyô, psychanalyste, Doi Takeo est connu pour ses travaux d'analyse des comportements individuels et sociaux au sein de la société japonaise contemporaine et pour ses nombreux ouvrages qui sont rapportés au domaine du « *nihonjinron* » 日本人論, théories ou discours sur ce qui ferait l'essence de l'identité des Japonais, un genre tout à fait établi au Japon dans lequel les auteurs discutent de ce qui fait la spécificité culturelle des Japonais. Son analyse du concept de « *amae* » 甘え, « désir intime de l'individu de se faire comprendre et prendre en charge », qu'il développe dans son ouvrage *Amae no kôzô* 『甘えの構造』, Tôkyô, Kôbundô, 1971, traduit en français par : *Le jeu de l'indulgence : Etude de psychologie fondée sur le concept japonais d'amae*, trad. E. Dale Saunders, Paris, L'Asiathèque, 1982 (1988), eut une très grande résonance dans les milieux psychiatriques japonais et occidentaux.

43 Doi Takeo, *Omote to Ura*, Tôkyô, Kôbundô, 1985. *L'endroit et l'envers*, trad. E. Dale Saunders, préface d'Anne Bayard-Sakai, Arles, Editions Philippe Picquier, 1993, 155p.

de Doi, la dichotomie du dedans et du dehors reflète la manière selon laquelle un individu se trouve, au Japon, affilié à un dedans, retaillé à l'intérieur de la société envisagée comme un ensemble, qui peut être sa propre famille mais encore l'entreprise dans laquelle la personne travaille, ou d'une manière plus générale toute forme de communauté établie à laquelle la personne doit une loyauté basée sur un respect hiérarchique et pour laquelle elle engage totalement son existence. Le « dehors » représente par opposition ce qui est parfaitement étranger au groupe retaillé à l'intérieur de la communauté de la société, et avec lequel la personne n'entre pratiquement jamais en contact si ce n'est sur le plan d'une forme de compétitivité. Si nous reportons ce discours sur le plan de la poésie et de la réflexion proposée par Haruyama, on peut comprendre que le poète s'oppose alors très catégoriquement à une pratique qui divise souverainement les écoles esthétiques et littéraires, les isolant d'une manière hermétique, avec pour résultat de produire des factions ou des clans qui ne se mettent jamais en relation les uns avec les autres si ce n'est au niveau d'une confrontation assez violente.

Dans un texte daté de 1979⁴⁴, publié dans un ouvrage collectif qui célébrait le cinquantième anniversaire du modernisme japonais, Haruyama était à ce sujet encore plus explicite :

日本人ほど集団の物理的圧力に支配されやすい国民は文化国では類がすくない。短歌、俳句をはじめ、一切の芸能が単一のジャンルで成りたっていて、しばしば単一ジャンルの中で対立ないし攻撃が行われる。詩もまたしばしばその習俗におちいり、自派以外を攻撃する、ないし排撃する傾向が強い。それが日本の社会全体を動かしている派閥という独得の習俗につながっている。

Il est tout à fait rare de voir parmi les nations civilisées des peuples qui se laissent aussi facilement dominer par la pression matérielle du groupe

44 « Poejii ron no shuppatsu » 「ポエジー論の出発」 (Les débuts du discours sur la poejii), texte publié dans l'ouvrage collectif commémoratif du cinquantième anniversaire de la naissance du modernisme au Japon : *Modanizumu gojūnen shi : Shi to shiron* 『モダニズム50年史『詩と詩論』』 (Histoire de cinquante années de modernisme : Poésie et ars poetica), Tôkyô, Kamensha, 1979, p. 8.

comme le font les Japonais. Toutes les formes d'art, à commencer par le *tanka* et le *haïku*, se structurent en tant que genres uniformes, et le plus souvent ces genres uniformes se livrent à des oppositions, si ce n'est à des agressions, les uns avec les autres. Le monde de la poésie de forme libre ne rompt pas avec cette coutume et a tendance à se placer dans une position agressive, si ce n'est à exclure, toutes les écoles qui sont considérées comme antagonistes. Ce sont des mœurs singulières qui ont à voir avec les factions qui agitent l'ensemble de la société japonaise.

La nouveauté que propose à l'époque la revue *Shi to shiron* porte donc sur une question d'attitude. Haruyama n'exagère pas quand il parle de la singularité des pratiques sociales au Japon, mais on aurait tort de penser que ces pratiques sont exclusivement japonaises car nous pourrions les retrouver assez aisément en Occident dans la manière dont s'affrontent les écoles de pensée et les écoles artistiques. Mais il est certain que ce compartimentage des écoles en genres fermés sur eux-mêmes, qui produit des formes de sectarisme, est beaucoup plus rigide au Japon. En ce sens, il est possible de dire que la marge de manœuvre et d'autonomie par rapport à un groupe esthétique auquel un poète ou un artiste est affilié est certainement plus restreinte. En s'opposant à cette pratique séculaire, les poètes de *Shi to shiron* proposaient une nouvelle façon d'aborder les questions relatives à la poésie. L'important n'était plus le degré de fidélité à un credo esthétique ou l'appartenance à un genre défini en que tel, mais, plutôt, une disposition ou une ouverture d'esprit qui permette à chacun de regarder à 360 degrés autour de lui et de se nourrir éventuellement de différents courants de la variété poétique. La perméabilité des poètes de *Shi to shiron* aux problématiques du roman, du cinéma, du théâtre ou de l'architecture est une des façons par lesquelles cette ouverture s'est concrétisée : une forme de métissage qui avait été jusqu'alors totalement impensable.

2.4. La notion de méthode et de jugement critique

Lorsque Haruyama Yukio parle de l'« absence de poétique » de la poésie moderne, il ne fait pas référence à une absence de réflexion sur des positions esthétiques,

mais plutôt à une question de méthode qui ne tient pas compte du concept de relativité et d'une pratique organisée de la critique. Si nous revenons sur l'exemple de « PROFANUS » de Nishiwaki Junzaburô nous voyons alors ce poète discuter de la poésie non pas par abstraction mais au contraire en relation avec les formes de pensées poétiques ayant un statut historique pour nourrir sa réflexion et situer l'originalité de sa propre poétique dans un contexte et dans le temps. Il s'agit donc d'une poétique qui met en question sa légitimité et dont le propos n'est pas exactement de défendre des positions à tout prix mais, préférablement, de mettre à l'épreuve des convictions par l'usage d'une méthode critique. C'est cette notion de méthode 方法 (*hōhō*) qui est la véritable nouveauté apportée par les poètes modernistes. C'est pour cette raison que *Shi to shiron* n'a jamais produit de manifeste car ces poètes n'avaient aucun credo esthétique commun à défendre, mais bien plutôt une démarche qui s'opposait farouchement à l'« autocratie » qui avait régi les pratiques des cercles poétiques jusqu'alors.

Haruyama ne fait pas directement mention, dans l'extrait cité plus haut, de ses adversaires, mais ils sont facilement identifiables, puisqu'il s'agit de tous les poètes qui ont précédé le modernisme. Dans d'autres textes Haruyama s'en prendra plus particulièrement à Hagiwara Sakutarô⁴⁵, qui fut d'une certaine manière sa bête noire en

45 Né dans la préfecture de Gunma, poète, critique, Hagiwara Sakutarô est incontestablement le poète le plus important de l'histoire de la poésie du vingtième siècle au Japon. C'est avec *Tsuki ni hoeru* 『月に吠える』 (Hurler à la lune), 1917, que la poésie de forme libre connaîtra son premier aboutissement en tant que poésie moderne. Sakutarô avait d'ailleurs bien conscience du rôle déterminant qu'il joua car en 1922, à l'occasion de la réédition de son ouvrage, il écrivait : « Tous les styles poétiques nouveaux viennent d'ici. Tous les rythmes de la poésie lyrique actuelle sont nés ici. En d'autres mots, ce recueil a réellement marqué son époque. Il a été, de fait, le premier chant du coq au lever de l'aurore ». La réception du recueil fut en effet phénoménale. Sakutarô consacrait l'avènement sur le plan linguistique d'un nouveau langage poétique qui mélangeait pour la première fois la langue littéraire classique 文語 (*bungo*) avec des apports tout à fait considérables de la langue de tous les jours. Ce moment de la poésie est défini par la critique comme la naissance d'une « poésie de vers libre en langue parlée » 口語自由詩 (*kōgojijyūshi*), nouveau genre poétique à la construction duquel contribua aussi Takamura Kōtarō avec la publication du recueil *Dôtei* 『道程』 (Trajet), Tōkyō, Jojōshi sha, 1914. Sakutarô introduisait, à travers des thématiques inédites, une nouvelle forme de sensibilité tout à fait moderne, dans laquelle l'image de la ville est omniprésente et qui est marquée par une attirance morbide pour le macabre et la putréfaction, ainsi que par une forme de mélancolie solipsiste. Sa poésie est aussi soumise à des mouvements de frayeurs paranoïaques et à des pulsions érotiques ou religieuses. Du point de vue métrique, Sakutarô se démontra beaucoup moins novateur : si ses vers sont souvent irréguliers, on peut tout de même les

ce que ce poète pouvait représenter pour lui l'archétype du poète « malade » de sa subjectivité avec lequel les poètes de *Shi to shiron* voulaient prendre leurs distances. La même année durant laquelle Haruyama expose dans le premier numéro de *Shi to shiron* les intentions des poètes modernistes, Hagiwara Sakutarô, le poète moderne qui avait réussi la prouesse d'actualiser le langage de la poésie moderne à travers l'usage d'une langue de tous les jours, plus familière, publie au mois de décembre son célèbre ouvrage intitulé *Shi no genri* 『詩の原理』 (Les principes de la poésie). Dans ce texte, Hagiwara discute de manière théorique de l'essence de la poésie, une chose qu'un poète comme Nishiwaki Junzaburô se gardera bien de faire. Mais toute l'argumentation de Hagiwara est destinée non pas à mettre en relation sa propre conception de la poésie avec ses contemporains mais bien à argumenter, au risque de déformations, en faveur de sa conception subjectiviste de la poésie. La méthode adoptée par Sakutarô traduit une volonté maximaliste qui tranche avec la méthode relativiste que les poètes modernistes voulaient introduire. Le texte de Sakutarô est essentiel lorsque l'on cherche à identifier les convictions qui soutiennent la poétique du poète, mais dans son discours Hagiwara est victime d'une forme d'idiosyncrasie le conduisant le plus souvent à prendre des positions caricaturales qui invalident complètement la valeur du texte⁴⁶. Le poète n'est pas un philosophe, il n'a pas la rigueur théorique que demande l'argumentation sur les essences. Il n'est pour cela pas surprenant de voir que Sakutarô se voit contraint d'opposer de manière antithétique les deux pôles de la subjectivité et de l'objectivité et finisse par embrasser tous les principes esthétiques selon cette dichotomie. Le manque

rapprocher de la métrique classique de la poésie japonaise qui repose sur une alternance de pieds de 5/7 ou 7/5. Ono Tôzaburô parlera à ce propos de « rythme intérieur » 内在律 (*naizairitsu*) pour relativiser, dès le début des années trente, la contribution de Sakutarô à la construction d'un vers authentiquement libre. Le second recueil du poète, *Aoneko* 『青猫』 (Chat bleu), Tôkyô, Shinchôsha, 1923, connut lui aussi un immense succès et Sakutarô domina la scène poétique jusqu'à l'avènement du modernisme qui prononça une condamnation contre son subjectivisme, jugé souffreteux et pervers. A partir de 1934, le poète connut une forme de revirement vers une langue classique dans le recueil *Hyôtô* 『水島』 (L'île glacée), Tôkyô, Daiichi Shobô. Il est aussi l'auteur d'une œuvre en prose très abondante.

46 Selon les considérations exposées par les traducteurs Chester C.I. Wang et Isamu P. Fukuchi dans la préface de la traduction américaine de l'ouvrage: *Principles of Poetry* (Les principes de la poésie), New-York, Cornell University, East Asia Series, 1998, p. xiii.

de souplesse de cette approche, mais aussi le manque de préparation théorique, porte ce poète à des affirmations qui sont parfois embarrassantes. On y voit par exemple la musique représenter l'art subjectif par excellence alors que les arts plastiques seraient des arts purement objectifs : une classification bipolaire qui ne repose sur aucun réel fondement.

C'est ce subjectivisme dans la pensée que les poètes de *Shi to shiron* veulent abattre pour se soustraire aux formes de la pensée autocratique. Dans l'histoire de la poésie moderne c'est la première fois qu'est affirmée la nécessité d'une objectivité 客観性 (*kyakkansei*), qui s'oppose naturellement aux lyrismes subjectivistes caractéristiques de la quasi-totalité de la poésie qui a précédé le modernisme. Cette révolution de méthode permet à Haruyama Yukio d'affirmer qu'il ne voit aucune différence entre les écoles de la poésie moderne, qu'il s'agisse du décadentisme de Kitahara Hakushû, du sentimentalisme de Murô Saisei 室生犀星 (1889-1962)⁴⁷ et de Hagiwara, ou de la poésie de l'école du peuple de Momota Sôji 百田宗治 (1893-1955)⁴⁸. Apparaissent

47 Né dans la préfecture de Ishikawa, poète et romancier, Murô Saisei commence par écrire des *haïku* et participe avec Hagiwara Sakutarô à la fondation des revues *Takujô funsui* 「卓上噴水」 (La fontaine sur la table) en 1915 et *Kanjô* 「感情」 (Sentiment) en 1916. En 1919, il fait paraître son premier recueil de poésie intitulé *Jojô shôkyoku shû* 『抒情小曲集』 (Recueil de petites pièces de musique lyrique), Tôkyô, Kanjôshi sha. Sa poésie est caractérisée par une forme de sincérité aux accents humanistes, aux tonalités limpides. Il eut une influence profonde sur la poésie de son temps et publia de nombreux recueils. En 1934 il fit ses adieux publics à la poésie pour se consacrer au roman.

48 Né à Ôsaka, poète et écrivain de contes pour enfant, Momota Sôji commence par écrire des *tanka* et à partir de 1911 se met à publier des poésie de forme libre. En 1915, il fonde la revue personnelle *Hyôgen* 「表現」 (Expression). En 1916, paraît son premier recueil de poésie intitulé *Hitori to zentai* 『一人と全体』 (L'être singulier et la totalité), Yoshimoto mura, Hyôgen hakkôsho, qui témoigne d'un esprit humaniste et populaire en accord avec les courants démocratiques de l'ère Taishô. En 1918 est fondée la revue *Minshû* 「民衆」 (Peuple) et Momota Sôji devient membre de l'École de la poésie du peuple 民衆詩派 (*minshûshi-ha*), un courant de la poésie moderne qui connut une dizaine d'années d'activité et mettait au cœur de la poésie des thématiques issues de la vie quotidienne des gens simples dans un langage simple et horizontal. Participèrent aussi à ce mouvement des poètes comme Fukuda Masao 福田正夫 (1893-1952), Shirotori Seigo 白鳥省吾 (1890-1973), Tomita Saika 富田碎花 (1890-1984) ou Inoue Yasubumi 井上康文 (1897-1973). Le recueil de Momota intitulé *Nukarumi no kaidô* 『ぬかるみの街道』, (La route de gadoue), Ôsaka, Daitôkaku, 1918, fut un ouvrage représentatif de ce nouveau courant. Par la suite, Momota Sôji s'éloignera de ce mouvement pour se dédier à l'écriture de *haïku* influencés par le modernisme naissant qui toucha aussi les genres traditionnels du *tanka* et du *haïku*. A

alors dans le langage des poètes modernistes des termes qui connaîtront une immense fortune dans la poésie contemporaine qui suivra et qui sont ceux de « hihiyô » 批評 (critique) ou « hihan » 批判 (jugement critique). Quand nous ouvrons un volume de *Shi to shiron* nous découvrons l'immensité des territoires de cette pratique inédite de la réflexion qui inaugure un nouvel âge pour la poésie moderne japonaise. L'intention est manifeste dans le nom qui fut donné à la revue qu'il est possible de traduire par « poésie et ars poetica », et la mise en pratique de cette intention se révèle dans le contenu de la revue dont l'épaisseur provient essentiellement de la quantité de textes critiques aux formes très variées qui pouvaient aller de la simple présentation ou esquisse, à des véritables essais, ou des commentaires de traductions.

L'« esprit nouveau » de *Shi to shiron* est un esprit révolutionnaire au sens où il met en question les fondements de la poésie moderne. A partir de *Shi to shiron* la poésie ne sera plus jamais la même et sera désormais envisagée non plus comme le produit d'une sensibilité ou l'expression d'une subjectivité, mais plutôt comme le fruit d'une activité intellectuelle qui prend le nom d'« intellectualisme ». Il s'agit d'une attitude nouvelle du poète qui célèbre un mariage entre la poésie, l'intelligence et la théorie. Dans le texte écrit à l'occasion du cinquantième anniversaire de la fondation du modernisme au Japon, Haruyama écrivait encore⁴⁹ :

『詩と詩論』があらわれるまで、「詩」と「詩論」とは別物とみられていて、「理論で詩は書けない」という先入観念は絶対的な真実だとおもわれていた。事実、他人の詩についてつべこべ口をだしたり難癖をつけたりするやからに、「お前さんは、お前さんの理論どおりの詩を書いてみたまえ」というと、彼等はグウの音も出せなかった。ところが、まったく新しい詩の理論をかかげ、その理論どおりの詩を書く詩人たちがあらわれたのだから、同時代の詩人たちはびっくり仰点した。これが『詩と詩論』が日本の詩の認識に与えた根本的な

partir de 1932, il commence à écrire de la poésie pour enfant. En 1986, il sera lauréat, avec *Nire no machi* 『にれの町』 (La ville des ormes), Tôkyô, Kin no hoshi sha, 1985 (illustrations du peintre Ono Shûichi 小野州一 (1927-2000)), du Prix culturel Sankei pour la littérature pour enfant 産経児童出版文化賞.

49 *Op. cit.*, p. 5-6.

革命で、それから日本の詩のモダニズムの歴史がはじまったとみてよい。

詩を書くには詩の理論を知らねばならない。それは当然の原則で、その第一歩は詩を書くことは、ポエム(いわゆる詩)とポエジー(詩的思考)という二つの次元から成りたっていることを認識することにある。『詩と詩論』が日本ではじめて明確にしたのはポエジー論への主知で、この時代の詩人ほど自分の書く詩を主知しようとして、各人ががそれぞれのポエジーを追求した時代はかつてなかった。

Jusqu'à ce qu'apparaisse la revue *Shi to shiron*, la poésie et la critique poétique étaient regardées comme deux choses différentes et l'on acceptait comme une vérité absolue le préjugé qui dit que l'« on ne peut pas écrire de la poésie avec des théories ». Dans les faits, lorsqu'il arrivait que l'on s'adresse à ces ergoteurs, qui faisaient des procès d'intention à tout va et trouvaient toujours à redire dans la poésie des autres, et qu'on les sommait : « eh bien, essaie d'écrire de la poésie selon une théorie qui te serait personnelle ! », ils en restaient pantois. Mais lorsque sont apparus des poètes qui se réclamaient des théories nouvelles de la poésie et écrivaient selon leurs propres théories, les poètes de notre époque en furent sidérés. C'est la révolution fondamentale que *Shi to shiron* a apportée à la compréhension de la poésie et l'on peut considérer que c'est à partir de là qu'est née l'histoire du modernisme dans notre pays.

Pour écrire de la poésie il faut connaître les théories poétiques. C'est un principe évident et le premier pas sur ce chemin est de comprendre que l'écriture poétique se construit sur les deux dimensions du « poemu » (ce qu'on appelle la poésie) et de la « poejii » (la pensée du poétique). Ce qu'a rendu explicite pour la première fois au Japon *Shi to shiron* est la nature intellectuelle du discours sur la « poejii » ; il n'y a pas eu d'autre époque où les poètes, prenant conscience, par l'intelligence, de la poésie qu'ils écrivaient, ont chacun aussi résolument cherché selon cette voie leur propre « poejii ».

Haruyama évoque la révolution copernicienne qu'engagea le travail des poètes

de *Shi to shiron* dans l'histoire de la poésie japonaise de forme libre. Jusqu'au milieu des années vingt, la poésie japonaise avait été essentiellement une poésie liée à la notion d'inspiration. Le modernisme va renverser cet équilibre et situer la poésie du côté de l'activité intellectuelle. La poésie ne sera plus dès lors conçue comme un fruit spontané d'une sensibilité, mais plutôt comme le produit d'une activité intellectuelle programmatique, voire artificielle. Les notions de conscience, de lucidité, d'intentionnalité et de méthode, prendront le pas sur tout ce qui pourrait relever du domaine de l'émotion et de l'accidentel. Pour rendre compte de cette inversion de rapport Haruyama forge les deux néologismes de « poemu » ポエム (sa manière d'entendre la poésie comme le produit d'une activité intellectuelle) et « poejii » ポエジイ (l'activité intellectuelle portée vers le poétique en tant que telle). Cette terminologie est propre à ce poète et elle ne sera pas reprise par tous les poètes de *Shi to shiron*, mais la quête d'un rapport de détermination qui fait de la poésie, en tant que texte, le produit d'un effort intellectuel pur, sera caractéristique de toutes les poétiques que l'on place sous le nom de modernisme⁵⁰.

50 La présentation qui a été faite de l'intellectualisme de *Shi to shiron* aura sans aucun doute évoqué chez le lecteur la poétique de l'esprit et la poésie pure de Paul Valéry. D'une manière générale, l'influence de la poésie française fut dominante dans l'histoire de la formation de la poésie moderne de forme libre avant-guerre depuis l'époque Meiji. Cette influence se fit sentir aussi sur le courant moderniste du milieu des années vingt, comme le souligne le critique et traducteur américain Eric Selland (1957) dans son article intitulé « The Modernist Tradition in Japan: Some Introductory Comments » (La tradition moderniste au Japon : quelques commentaires introductifs), *Chicago Review*, Vol. 39, 1993, disponible sur le web à l'adresse : <http://eric selland.wordpress.com/2010/01/14/the-modernist-tradition-in-japan-some-introductory-comments/>). Cette influence commencera à être remise en cause dans le début des années trente lorsque le travail de modernistes de tradition anglo-saxonne comme Thomas Stearns Eliot ou James Joyce (1882-1941) commencera à être mieux apprécié et elle déclinera manifestement après-guerre, dans les premières années de la défaite et presque définitivement dans le courant des années soixante lorsque fut introduit les textes de la Beat generation.

L'oeuvre de Valéry fut au centre des intérêts de la revue *Shi to shiron* et fut particulièrement étudiée et commentée dans les années 1920-1935. C'est à travers la traduction des textes critiques de Valéry que fut aussi appréhendée l'oeuvre de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Les premières traductions de Valéry furent l'oeuvre du spécialiste de la littérature française Suzuki Shintarô 鈴木信太郎 (1895-1970) qui publia, en 1924, la poésie extraite d'*Album de vers ancien*, « Narcisse parle », 「ナルシス語る Narcisse parle」 (Narushisu kataru - Narcisse parle) (lieu de publication inconnu). Mais les traductions de Valéry qui connurent un plus grand écho furent celles que le poète de vers libre et de *tanka*, spécialiste de la littérature française, Horiguchi Daigaku 堀口大学 (1892-1981) inclut, l'année suivante, en 1925, dans son ouvrage de traduction de poésies modernes françaises intitulé *Gekka no ichigun* 『月下の一群』

2.5. La question de la poésie pure

Dans ses considérations sur la nature du modernisme Clement Greenberg relevait que la préoccupation moderniste à l'égard de la valeur esthétique n'était pas exactement en soi une nouveauté. Ce qui rendait cette préoccupation nouvelle était plutôt l'« évidence », l'« auto conscience » et l'« intensité » avec laquelle cette autonomie du poétique était revendiquée. Dans ce courant de la poésie l'accent est mis naturellement sur le « medium » que représente le langage et sur la « qualité artisanale » d'un faire qui donne au poète le statut nouveau d'un « professionnel ». La notion de technique devient alors primordiale et la poésie se présente comme un artefact relevant d'un savoir ou d'une science. C'est ce renforcement de la nature artisanale et productive du faire poétique qui contribua à donner aux modernismes leurs aspects de « froideur » objective, de précision ou de netteté qui contrastaient avec les approximations subjectives des poètes lyriques ou romantiques⁵¹. C'est à ce niveau que se situe la rupture consom-

(Un groupe sous la lune), Tôkyô daiichi Shobô, dans lequel furent publiées, parmi d'autres, les poésies « Hachi » 「蜂 L'abeille」, « Fûjin » 「風神 Le Sylphe」, « Ushinawareta bishu » 「失はれた美酒 Le vin perdu」, « Nemuru onna » 「眠る女 La dormeuse」. Les textes critiques de Valéry furent l'objet d'un intérêt encore plus grand et le premier texte de présentation de la poétique valéryenne, intitulé « Varerii no bôdorêru-ron no yaku » 「ヴァレリーのボードレール論の訳」 (Au sujet de la traduction des textes de Valéry sur Baudelaire), fut l'œuvre du spécialiste de la littérature française Nakajima Kenzô 中島健蔵 (1903-1979), en 1926, dans le deuxième numéro de la série d'ouvrage intitulée *Furansu bungaku kenkyû* 『仏蘭西文学研究』 (Etudes sur la littérature française), publiée par les éditions Hakusuisha, Tôkyô. Dans le prolongement, Nakajima fit paraître, en collaboration avec le spécialiste de la littérature française Satô Masaaki 佐藤正彰 (1905-1975), la traduction de *Variété I* (1924) : *Variete Varieté* 『ヴァリエテ Varieté』, Tôkyô, Hakusuisha, 1932, qui connut un immense succès.

51 *Op. cit.*, p. 136.

Clement Greenberg utilise le terme de « froideur » pour parler de la distance objective critique des textes modernistes. Au Japon, la poésie moderne à partir du modernisme acceptera volontiers de se situer par rapport à une « humidité » 湿潤 (*jitsujun*) ou « adhérence » 粘着 (*nenchaku*), définies comme endémiques dans la poésie lyrique, comme une poésie à l'« esprit de sécheresse » 乾いた精神 (*kawaita seishin*). Les propos que tient Ayukawa Nobuo pour évoquer sa rencontre avec la poétique de Nishiwaki Junzaburô sont à ce propos édifiants :

私をはじめて西脇順三郎の詩を読んだのは、中学三年の頃だったと思う。そのときの

mée par les poètes de *Shi to shiron*. Lorsque Haruyama Yukio dénonçait « l'absence de

新鮮なオドロキといったものを今でも忘れない。

中学一年の頃、私は生田春月の詩が好きで、もっぱら春月ばかり読んで、その感傷性におぼれていた、中学二年で萩原朔太郎の詩集を手にし、衝撃を受けた。詩的な官能美の世界をはじめて知ったといい。すぐに真似をして詩を書きはじめた。

やがて、西脇の詩に接して、それまでに知っていた詩の世界とは、全く別種の詩の世界にふれるオドロキを味わったのである。まだ若かったから、もちろん、西脇の詩の世界がすっかり分ったとは言い難い。ただ、それまでに見知っていたウエットな日本的感性の詩とはちがった、明るい、エキゾティックな感覚の詩の美しさに魅了された。

« Ambarvalia »の冒頭の、

(覆された宝石)のやうな朝
何人か戸口にて誰かとささやく
それは神の生誕の日

という「天気」という詩を読んだときは、大げさにいえば啓示を受けたような気持だった。どんな朝ともちがったまぶしい朝、見なれぬ神をむかえたオドロキだった。少年だった私は、ほとんど失神せんばかりであった。その後、西脇の詩をたくさん読み、また詩論なども読むようになって、いくらかその楽屋がわかるようになった。

Je devais être en troisième année de lycée lorsque je lus pour la première fois la poésie de Nishiwaki. Je me souviens encore aujourd'hui de ce qui fut pour moi à cette époque une forme d'*étonnement* pour quelque chose de tout à fait nouveau.

En première année de lycée, j'appréciais la poésie d'Ikuta Shungetsu, je ne lisais plus que Shungetsu, submergé par sa sensibilité ; en deuxième année de lycée, je rencontrais la poésie de Hagiwara Sakutarô et j'en reçus un choc. Je peux dire que je découvrais alors un univers poétique sensoriel. Je commençais sur le champ à écrire de la poésie en l'imitant.

Peu de temps après, avec la poésie de Nishiwaki Junzaburô, j'éprouvais l'étonnement d'une rencontre avec un univers poétique totalement différent de ce que je pouvais connaître jusque là. J'étais encore jeune et je ne pourrais dire que je comprenais parfaitement l'univers poétique de Nishiwaki, mais j'étais subjugué par la beauté sensorielle et exotique, joyeuse, radicalement différente de la sensibilité poétique japonaise humide que je connaissais.

La poésie d'ouverture d'*Ambarvalia* :

Un matin comme (des gemmes renversées)
Quelqu'un sur le pas de la porte murmure à un autre
C'est jour de naissance d'un dieu

Quand je lus cette poésie intitulée « Beau temps », j'eus, pour le dire de manière emphatique, l'impression d'avoir été touché par une révélation. Ce matin fut pour moi éblouissant comme aucun matin ne l'avait été, ce fut l'étonnement d'avoir offert hospitalité à une divinité avec laquelle je n'étais pas familier. Je n'étais qu'un jeune garçon et je m'étais pratiquement évanoui. Par la suite, je lus de

poétique » des poètes qui les avait précédés, en s'attaquant en particulier à Hagiwara Sakutarô, il dénonçait en fait une forme de « dilettantisme » qui témoignait d'une ingénuité à prendre pour certaine et assurée la réalité du langage sans mettre en discussion sa nature de médium et le caractère artisanal qui était lié au faire du poète. Certes il est risqué de parler de modernisme au Japon, mais du point de vue du professionnalisme qui s'inaugure à cette période, la dénomination de modernisme ne peut soulever aucune objection.

Nishiwaki Junzaburô fut le premier poète au Japon à promouvoir la sur-naturalité 超自然性 (*chôshizensei*) de la poésie qui avait pris corps en Occident dans les écrits d'Edgar Allan Poe (1809-1849), très rapidement relayés en France par les thèses de Charles Baudelaire (1821-1867). En 1926, « PROFANUS » faisait état de ce passage vers une poésie pure et le texte mettait en évidence le rôle que l'imagination jouait en poésie pour affranchir l'homme de la prison dans laquelle l'enfermait le monde de l'expérience et de la réalité. En ce sens, « PROFANUS » est le premier texte qui dessine les contours d'une nouvelle fonction pour la poésie basée sur un refus de la mimesis et du naturalisme qui avait dominé jusque-là. En 1929, Nishiwaki fera paraître un ouvrage intitulé *Chôgenjitsushugi shiron* 『超現実主義詩論』 (Essais sur le surréalisme en poésie)⁵² dans lequel il donnera une ample respiration à ses réflexions. Les cinq essais qui constituent cet ouvrage⁵³ sont tous destinés à mettre en discussion les deux tendances possibles que Nishiwaki reconnaît dans l'histoire de la poésie, le naturalisme ou le réalisme d'une part, et le sur-naturalisme d'autre part.

nombreuses poésies de Nishiwaki et en lisant aussi ses essais sur la poésie je commençais peu à peu à en percevoir les dessous. Ayukawa Nobuo, *Ayukawa Nobuo zenshû IV* 『鮎川信夫全集 IV』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo IV), Tôkyô, Shichôsha, 1989, 8 vol., vol.4, p. 82-83.

52 Tôkyô, Kôseikaku Shobô.

53 « PROFANUS », « Shi no shômetzu » 「詩の消滅」 (La disparition de la poésie), « ESTHETIQUE FORAINE » 「ESTHETIQUE FORAINE」, « Chôshizenshugi » 「超自然主義」 (Surnaturalisme), « Chôshizenshi no kachi » 「超自然主義の価値」 (Les valeurs du sur-naturalisme), textes précédés d'une préface et de l'épithaphe en latin: *In memoriam fratris mei*, « en mémoire de mes frères » (L'erreur dans l'orthographe du génitif appartient au texte).

Il n'est pas possible d'examiner en profondeur la poétique de Nishiwaki Junzaburô qui fut très influencé par l'Occident mais dont le travail ne peut en rien se résumer à une simple répétition de ce que nos poètes modernes avaient pu élaborer sur la nature de la poésie. Ceci ne veut pas dire que la poétique de Nishiwaki est inaccessible, mais il convient de reconnaître que les connaissances dont fait montre le poète et la manière avec laquelle il est capable de relativiser l'importance historique du naturalisme, de l'Antiquité jusqu'à la Modernité, imposent un respect et une retenue. Le fait que Nishiwaki puisse considérer le surréalisme comme une tendance de l'art poétique et non pas comme un simple mouvement de la Modernité peut déjà nous permettre d'apprécier l'originalité de ce poète. Nishiwaki est en fait, dans l'histoire de la poésie moderne, au sens général et non pas seulement japonais, un monument dont la France n'a pas encore eu l'occasion de prendre sérieusement la mesure⁵⁴. C'est pourquoi, loin de penser rendre justice à ce grand poète, il conviendra de se contenter de situer la place tout à fait unique qu'il occupe au sein du modernisme formaliste de *Shi to shiron*.

Pour Nishiwaki la poésie est avant tout une question de méthode utilisée par la pensée ou l'intellect, que le poète appelle dans son langage « l'encéphale » 脳髄 (*nôzui*), et qu'il utilise pour parvenir à une conscience de la réalité. Sa conception de la poé-

54 Il n'existe pas encore en France d'ouvrage de traduction rassemblant l'œuvre du poète, comme il n'existe d'ailleurs aucun ouvrage critique sur sa poétique. L'ouvrage de référence dans une langue occidentale demeure celui de Hirata Hosea intitulé *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburô : Modernism in translation* (La poésie et la poétique de Nishiwaki Junzaburô : le modernisme en traduction), Princeton, Princeton University Press, 1993, 260p., dans lequel Hirata donne un éclairage sur le travail de Nishiwaki à partir de la notion de déconstruction telle qu'elle apparaît chez Jacques Derrida (1930-2004). Récemment, en 2007, un ensemble de poésies a été traduit en américain par Satô Hiroaki sous le titre de *The Modern Fable* (La fable moderne), Los Angeles, Green Integer, 197p., ouvrage dans lequel il est possible de lire des poésies de Nishiwaki appartenant à six de ses recueils : *Ambarvalia* 『Ambarvalia』, Tôkyô, Shii no ki sha, 1933 ; *Tabibito kaerazu* 『旅人かへらず』 (Le voyageur ne revient pas), Tôkyô, Tôkyô shuppansha, 1947 ; *Kindai no gûwa* 『近代の寓話』 (La fable de la modernité), Tôkyô, Sôgensha, 1953 ; *Daisan no shinwa* 『第三の神話』 (Le troisième mythe), Tôkyô, Tôkyô Sôgensha, 1956 ; *Hôseki no nemuri* 『宝石の眠り』 (Le sommeil de la gemme), Tôkyô, Chikuma Shobô 1963 ; *Raiki* 『禮記』 (Le livre des rites), Tôkyô, Chikuma Shobô, 1967. Le poète publia vingt recueils tout au long de sa prolifique carrière. Pour une approche très succincte et générale de la notion de modernité chez Nishiwaki, le lecteur pourra se reporter à : Karine Arneodo, « Le rire du pâtre : Nishiwaki Junzaburô devant la modernité » dans : *Japon pluriel 8 : La modernité japonaise en perspective*, éd. Noriko Berlinguez-Kono, Bernard Thomann Bernard, Philippe Picquier, Arles, 2011, p. 177-186.

sie se fonde sur une antériorité de la faculté intellectuelle, indépendante du domaine de l'expérience. Dans la seconde section du texte « Shi no shômetzu » 「詩の消滅」 (La disparition de la poésie) Nishiwaki écrit⁵⁵ :

客観的の意志(a priori の)それ自身を表現の対象に置くこと。客観的の意志 (略) とは人間の意志が主観の世界(即ち現実)を破り完全にならうとする力である。神の形態をとる様なものである。主観の世界即ち現実から自由になることである。この種の芸術の表現方法(即ち表現に用ひらるる材料)は現実の感情思想に反する又はそれに対してalienusの表現をすることである。「ピストルの射撃は一つの優しいメロデイである」などは通俗即ち現実の感情に反した表現であるから客観の意志が主観を破る力を表現するに適した材料である。然し若し此文句が現実の感情を表す様になった時はもはや客観の意志を表すための材料としては不適當となる。千九百二十四年の十二月に「La Révolution Surréaliste」といふ雑誌が巴里で出た。その序文には夢を材料にすることを奨励してゐる。要するに夢は現実の感情思想に対してalienusなものであるから材料に適するのである。超現実主義の詩とは人間の何処までも生きんとする盲目の意志が現実の世界を突き破って完全にならんとするエネルギーを表示する努力の詩であると簡単に論ずることが出来る。生きんとする意志は創造者の意志である。人間はこの盲目の意志を如何んともすることが出来ない。この如何んとも始末の出来ない意志が人間に客観的にある。こんなツマラない意志があることは実に癪に障る事である。時々この盲目の意志に対して反抗せんとするエスプリの驚くべき振動を脳髓全体に物理的に感じる。これは人類創造の意志に反せんとする不思議な現象である。創造者の意志に反せんとするものである。創造者は創造者自身の意志に反せんとする創造者の意志であるともみられる。創造者は自らあざむくものである。この生きんとする意志が現実を破る努力それ自身に反せんとするエスプリのエネルギーを表示する努力の詩が次の領域を造る。

55 Nishiwaki Junzaburô, *Nishiwaki Junzaburô zenshû* 『西脇順三郎全集』 (Euvres complètes de Nishiwaki Junzaburô), Tôkyô, Chikuma Shobô, 11 vol. (1971-1973), vol. 4 (1982), 680 p., p. 36-37.

Placer la volonté objective (qui est d'un a priori) elle-même dans l'objet de l'expression. Ce que j'appelle volonté objective (...) est une force qui cherche à porter la volonté de l'homme à un état de perfection en démontant le monde de la subjectivité (c'est-à-dire celui de la réalité). C'est une force qui veut se mettre dans la position de Dieu. Il s'agit de s'affranchir du monde de la subjectivité, c'est-à-dire de la réalité. Cette forme de méthode d'expression de l'art (c'est-à-dire le matériau qui est utilisé pour l'expression) construit une expression contraire ou *alienus* à la pensée sentimentale de la réalité à laquelle elle s'oppose. Une phrase comme « Le coup de feu d'un pistolet est une douce mélodie » est une expression qui va à l'encontre du sens commun, autrement dit, de la réalité, et c'est pour cette raison qu'elle est un matériau qui permet à la volonté objective de donner une expression à l'énergie qui détruit la subjectivité. Mais quand cette phrase en serait venue à rendre compte d'un sentiment de la réalité, elle ne serait plus dès lors appropriée en tant que matériau de l'expression de la volonté objective. Au mois de décembre 1924, paraissait à Paris la revue *La Révolution Surréaliste*. Dans la préface était exaltée la fonction du rêve en tant que matériau. En somme, il était établi que le rêve était un matériau approprié en ce qu'il s'agissait de quelque chose d'*alienus* au sentiment de la réalité. On peut sans aucune difficulté considérer la poésie surréaliste comme une poésie dont les efforts sont portés vers la représentation d'une énergie par laquelle la volonté de vivre aveugle de l'homme, qui est sans limite, tend à un idéal de perfection. Cette volonté de vivre est la volonté du créateur. L'homme ne peut rien contre cette volonté aveugle. Cette volonté existe en l'homme de manière objective et il n'a sur elle aucun pouvoir. Cette volonté qui ne s'épuise pas [ツマラない] est en réalité source de tracas. Il m'arrive parfois de ressentir physiquement dans la totalité de mon encéphale la présence des vibrations surprenantes que connaît l'esprit [エスプリ] de révolte contre cette volonté aveugle. Il s'agit d'un phénomène tout à fait étrange d'une révolte contre la volonté qui anime les créations des hommes. C'est une opposition qui se fait contre la volonté du créateur. Dans le créateur cette volonté se révolte contre la propre volonté du créateur. Le créateur est celui qui se joue de sa propre personne. La poésie comme effort de représentation de l'énergie de

l'esprit de révolte contre les propres efforts de la volonté aveugle du vivre qui détruit l'ordre de la réalité porte successivement à la production de nouveaux territoires.

Il est possible de reconnaître dans le vocabulaire dont fait usage Nishiwaki l'influence qu'a pu avoir sur le poète la philosophie idéaliste d'Emmanuel Kant (1724-1804) et la philosophie de la vie d'Arthur Schopenhauer (1778-1860). La « volonté objective » 客観的の意志 (*kyakkan no ishi*) dont parle Nishiwaki n'est pas autre chose que la possibilité de connaissance *a priori* des formes pures, qui existent antérieurement à toute expérience dans la raison humaine et que l'on peut rapprocher des thèses kantienne de la *Critique de la raison pure* (1781 – 1787 édition remaniée). A l'instar de ce qui advient chez Kant, Nishiwaki pose comme garantie ultime de la connaissance l'existence des instances de l'objectivité qu'il place au cœur même de la subjectivité. De la même manière, il est également possible de renvoyer le principe de la « volonté aveugle » 盲目の意志 (*môroku no ishi*), qui existe chez l'homme de manière inconsciente et éternelle, à la « volonté de vivre » 生きんとする意志 (*ikin to suru ishi*) (*wille zum leben*) qui a été exposée par Schopenhauer dans *Le monde comme volonté et comme représentation* (1818-1819 – second volume 1844). Une influence plus marquée de Schopenhauer se fait d'ailleurs sentir dans la conception que se fait Nishiwaki du monde de la réalité qui relève pour lui de la sphère du subjectif 主観の世界(即ち現実) (*shukan no sekai (sunawachi genjitsu)*). Pour Kant, le monde de la réalité ou phénoménal est considéré comme l'objet de la représentation qui existe en dehors de la conscience, même si la conscience en acquiert la connaissance à travers les formes de l'*a priori* qui lui sont intrinsèques. Pour Schopenhauer, le phénomène est une représentation qui n'existe qu'à l'intérieur d'une conscience. Approfondir cette distinction serait nécessaire pour saisir avec plus d'acuité comment se situe l'instance objective chez Nishiwaki et quelles furent vraiment les influences que les deux philosophes ont exercées sur la pensée du poète, mais au niveau très superficiel où nous situons nos analyses cette distinction n'apparaît pas essentielle.

Ce qu'il importe de retenir ici est que Nishiwaki se trouve en accord avec les deux philosophes qui font du sujet le centre de la connaissance et le terrain d'une

lutte que la raison mène contre elle-même en organisant un procès de ses propres prétentions dogmatiques. Le pouvoir ou l'« effort » 努力 (*doryoku*) du sujet connaissant, ici envisagé du point de vue du poétique comme un « créateur » 創造者 (*sôzôsha*), réside alors dans la capacité intrinsèque ou pure de sa raison à exercer ses capacités intellectuelles pour mettre en œuvre une capacité critique portant le sujet au dehors des limites de sa propre subjectivité. Il est pour cela tout à fait important de relever que lorsque Nishiwaki indique que la poésie est une volonté de « placer la volonté objective (qui est d'un *a priori*) elle-même dans l'objet de l'expression » 客観的の意志 (*a priori*) それ自身を表現の対象に置くこと (*kyakkan-teki no ishi (a priori) sore jishin wo hyôgen no taishô ni oku koto*), il ne fait pas disparaître, sous couvert d'une prétention à l'objectivité, le positionnement essentiel de la subjectivité. C'est d'ailleurs pour cette raison que le poète parle de la poésie comme d'un « objet de l'expression » 「表現の対象」 (*hyôgen no taishô*) et non pas comme un produit, une expression en tant que telle. Il est alors clair que l'œuvre poétique en tant qu'expression se présente avant tout comme un projet ou une intention dont l'origine est placée dans un rapport de tension idéale qui s'offre sous la forme d'une médiation entre un sujet et le mouvement de sa volonté objective. Nishiwaki ne s'intéresse à la notion de pureté ou de perfection que du point de vue d'une méthode, c'est-à-dire, du cheminement d'une intention, ce qu'attestent les formes volitives que prend toujours le verbe « devenir » なる (*naru*) 完全にならうとする力 (*kanzen ni narau to suru chikara*) et qui sont là pour rendre compte du mouvement dynamique par lequel la pensée de Nishiwaki prend forme. La notion de pureté chez ce poète ne semble pas concerner la manifestation de la forme en tant que telle mais bien la méthode qu'utilise le sujet pour tendre vers une forme d'idéalisation ou d'objectivation.

C'est cette méthode d'approche cognitive de la poésie, qui place le centre de la connaissance dans le sujet pensant et agissant et non plus dans la réalité du monde extérieur, qui est le propre de Nishiwaki. Même s'il conviendrait de nuancer son propos et d'historiciser l'affirmation, il est toutefois possible de se risquer à dire que la conception de la fonction de l'art ou de la poésie au Japon n'avait pas été auparavant envisagée à partir de la notion de faire et de productivité ou d'invention. L'idéal de perfection ne se concevait pas généralement comme le produit d'une intervention humaine ou comme

l'absolu vers lequel tendraient les intentions d'un cheminement méthodologique, mais, au contraire, sous la forme d'une antériorité immuable et éternelle, placée dans un au-delà des pouvoirs du sujet, dans le monde de la phénoménalité de la nature. Cette conception d'une nature placée en face de l'homme, intouchable et pour cela immatérielle, a eu tendance à circonscrire l'action de l'artiste ou du poète dans le cadre d'une passivité qui imposa l'idéal du « laisser faire » et du « laisser parler »⁵⁶ comme l'absolu vers lequel l'art ou la poésie devait tendre. Sans aucun doute cette conception de l'art a été plus encline à contenir l'arrogance égotiste de l'artiste ou du poète, mais elle a aussi eu pour conséquence de limiter souvent l'expression du poétique au domaine de la description du réel.

La « volonté objective » de Nishiwaki se situe aux antipodes de cette conception qui n'avait jamais été remise en question d'une manière programmatique dans l'histoire de la poésie moderne avant l'arrivée du modernisme. Cette révolution n'a rien à voir en soi avec les modernismes occidentaux et nous pouvons mesurer ici la singularité de l'usage qui est fait de cette dénomination appliquée à la poésie japonaise quand nous reconnaissons que c'est bien dans ce passage, de nature théorique, que se situe la véritable avancée du modernisme. La « volonté objective » de Nishiwaki est un pouvoir qui tire sa force de ses possibilités interventionnistes. En ce sens, elle se propose avant tout comme une « contestation » ou une « opposition » 反せんとする (*hansen to suru*) à un ordre établi. La poésie cesse alors d'être pensée comme un reflet pour acquérir le statut d'un exercice de la liberté qui participe à la création du nouveau et du non advenu en s'opposant à la répétition ou à la reproduction d'un ordre préexistant. L'« alienus », dont parle Nishiwaki, n'a rien à voir avec un phénomène de dépossession. Il s'agit au contraire d'une prise de contact physique avec le monde qui passe par une émancipation du sujet de ce qui le tient dans une attitude d'adhérence subjective au monde de l'expérience.

Il est intéressant de noter que dans son vocabulaire Nishiwaki utilise les termes de « matériau » 材料 (*zairyô*) pour parler du poétique et qu'il fait allusion à la qualité du

56 Principe consacré par la phrase du poète de *haiku* Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644-1694) : « Sôka ni shitagaité zôka ni kaere » 「造化にしたがひて造化にかへれ」 (Se conformer à l'ordre de la nature, revenir à l'ordre de la nature).

« physique » 物理的 (*butsuri-teki*) lorsqu'il parle de la manière avec laquelle s'imposent à son encéphale les « vibrations surprenantes que connaît l'esprit lorsqu'il s'oppose » à la « volonté aveugle ». Cette référence à la matérialité du sujet est un discours qui est sans précédent au Japon et que l'on ne peut rapporter qu'à l'influence qu'a exercée sur Nishiwaki, dans ses jeunes années, la civilisation occidentale. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il n'est pas possible de circonscrire l'intérêt que le poète pouvait porter au surréalisme à une forme de fascination, car ce qui intéresse Nishiwaki dans le surréalisme est la manière dont sont actualisés dans la Modernité, à travers l'apport des thèses psychanalytiques et le discours sur la matérialité du rêve, les questions touchant à la perception du monde comme matière. Nishiwaki voit dans le rêve une substance qui lui permet d'occuper un espace dans l'esprit du rêveur et d'opposer une forme de résistance physique au réel. C'est à ce niveau que se fait sentir l'influence de la civilisation occidentale sur Nishiwaki. On peut convenir, avec Yoshimoto Takaaki⁵⁷, que l'influence de la civilisation occidentale sur Nishiwaki est en un sens « superficielle », au sens où elle ne portera pas le poète à désavouer les fondements de sa propre culture, mais il est certain que cette influence fut déterminante en ce qu'elle permettra à Nishiwaki de prendre ses distances avec une tradition qui était plus portée à une interprétation spiritualiste du monde de la réalité et des phénomènes. C'est ici l'exemple le plus tangible de l'exercice d'une pensée critique relativiste qui s'impose comme une nécessité à partir du modernisme.

2.6. La poétique de l'incomplétude de Nishiwaki Junzaburô

Il faut à présent avoir l'honnêteté de dire que seul Nishiwaki fut capable de cueillir dans sa complexité et dans son dynamisme ce que signifie l'exercice de la pensée critique et du jugement analytique, revendiqué haut et fort par Haruyama Yukio dans le manifeste de *Shi to shiron* comme pierre angulaire du jeune modernisme naissant. Chez ce

57 Yoshimoto Takaaki, « Sengoshi shiron » 「戦後詩史論」 (Essai sur l'histoire de la poésie de l'après-guerre) dans : Yoshimoto Takaaki, *Sengoshi shiron* (Essais sur l'histoire de la poésie de l'après-guerre), Tôkyô, Yamato Shobô, 1978 (1979), p. 20.

poète l'opportunité et la liberté que peut offrir la conception occidentale de la poésie comme d'un faire ou d'une création n'est jamais dissociée de la conscience des limites qui contiennent ce pouvoir. Ceci permet de dire que Nishiwaki ne s'est certainement pas contenté de recueillir des informations de seconde main sur la philosophie de Kant ou de Schopenhauer, et qu'il a pris conscience du fait que Kant n'avait affirmé le pouvoir de la raison critique que dans l'intention de déterminer avec précision la portée des facultés cognitives, pour assigner des frontières à l'entendement humain. Cette ligne de partage entre ce qui est accessible à la raison humaine et ce qui la dépasse est préservée chez Nishiwaki dès l'origine. Le maintien d'un équilibre, ou de ce qu'il est possible de considérer comme une forme de modération, est attesté dans les limites que Nishiwaki assigne à la poésie. Dans le passage cité plus haut, il apparaissait de manière claire que la fonction de la poésie était liée à la question de l'ordre que la poésie peut donner ou créer, mais cette prétention à l'ordre s'arrêtait au niveau de l'exercice d'un pouvoir régulateur sur la « volonté aveugle du vivre ». Les premiers moments de « PROFANUS », qui sont aussi les premières formulations critiques de Nishiwaki sur la poésie, font état de ces vertus de sagesse et de sobriété qui caractérisent la pensée du poète⁵⁸ :

人間の存在の現実それ自身はつまらない。この根本的な偉大なつまらなさを感じるものが詩的動機である。詩とはこのつまらない現実を一種独特の興味(不思議な快感)をもって意識さす一つの方法である。俗にこれを芸術といふ。

習慣は現実に対する意識力をにぶらす。伝統のために意識力が睡冬状態に入る。故に現実がつまらなくなるのである。習慣を破ることは現実を面白くすることになる。意識力が新鮮になるからである。併し注意すべきことは習慣伝統を破るために破るものでなく、詩的表現のために、換言すれば、詩の目的としてつまらない現実を面白くするために破るのである。実際に習慣伝統を破るならばそれは詩でない、倫理であり哲学である。

58 Nishiwaki Junzaburô, *Nishiwaki Junzaburô zenshû IV* 『西脇順三郎全集 IV』 (Œuvres complètes de Nishiwaki Junzaburô IV), Tôkyô, Chikuma Shobô, 11 vol. (1971-1973), vol. 4 (1982), p. 8.

La réalité de l'existence humaine est en soi inintéressante [*tsumaranai*]. La raison d'être de la poésie réside dans le fait d'éprouver ce magnifique et essentiel inintérêt. La poésie est une méthode qui permet de prendre conscience, avec la forme d'attention particulière (euphorie singulière) qu'elle lui prête, de la nature inintéressante de la réalité.

Les habitudes émoussent la conscience que nous avons de la réalité. A cause de la tradition, la conscience entre dans un état de veille. C'est pour cette raison que la réalité devient inintéressante [*tsumaranai*]. Rompre avec les habitudes permet de rendre intéressante la réalité. Parce que la conscience retrouve une fraîcheur. Mais il faut être attentif au fait qu'il ne s'agit pas de rompre avec la tradition ou avec les habitudes à la seule fin de les mettre en pièces, mais plutôt de les mettre en pièces, pour rendre possible l'expression poétique, ou autrement dit, comme but de la poésie, pour rendre l'inintéressante réalité intéressante. Ce qui rompt effectivement avec les habitudes de la tradition, ce n'est pas la poésie mais l'éthique ou la philosophie.

La notion de « *tsumaranai* » つまらない apparaissait déjà dans la précédente citation de Nishiwaki. Cette notion peut être considérée comme le Nord magnétique qui attire les intentions théoriques du poète. Ce qui est « *tsumaranai* » dans la langue japonaise parlée la plus commune est ce qui relève de l'insignifiant, de ce qui ennuie ou d'une manière plus générale d'une forme de médiocrité. Mais, dans le langage de Nishiwaki, ce terme s'élève au niveau d'une authentique notion à la portée philosophique en ce qu'il recouvre le sens étymologique premier que possède le verbe « *tsumaru* » qui, ici construit dans sa forme négative, devient une locution adverbiale adjectivée. Le verbe « *tsumaru* » indique ce qui, par le mouvement, parvient à un terme, à une saturation ou à une satiété. Employé ici sur le mode de la négation, la notion de « *tsumaranai* » indique alors l'état, ou plutôt le mouvement, de ce qui ne s'épuise pas, de ce qui demeure exposé à l'inassouvi, de ce qui à travers l'impression d'un inintéressant et du non satisfaisant, fait naître le désir de la plénitude.

Il est clair que la notion de « *tsumaranai* » se lie à la « conscience aveugle » de Nishiwaki dont a été relevée la proximité avec la notion de « volonté de vivre » schopen-

hauerienne qui existe comme une condition de l'existence. Mais si le terme est replacé dans le cadre de la poétique de Nishiwaki, il apparaît que cette notion peut être envisagée du point de vue d'une perception du réel qui se révèle à la conscience comme un inachevé sous la forme de l'incomplétude, qu'il s'agisse de la forme en tant que telle ou du désir d'assouvissement qui anime toute tension vers l'idéalité. Pour Nishiwaki l'incomplétude de la réalité, et en ce sens son caractère défectif, se trouve au fondement de l'activité du faire du poétique. La poésie se présente alors comme un moment de la vie esthétique qui n'est pas un acte de sujétion passive au réel, mais plutôt, une tentative de pallier le caractère imparfait du réel, comme si la poésie était une forme de correction, un apport artificiel que le créateur-poète ajoute à ce qui manque ou à ce qui n'est pas terminé. Le monde apparaît alors comme une matière plastique à modeler que le grand Créateur aurait laissé à un état d'ébauche et qui demanderait l'intervention toujours renouvelée du créateur-poète.

La pureté de la poésie se trouve être, par conséquent, non pas dans l'aboutissement en tant que résultat formel, mais plutôt, dans un mouvement dynamique dont l'intention est de se rapprocher au plus près d'un état de perfection. Cette nouvelle disposition ou posture à laquelle donne naissance la conscience critique est ce qui fait sortir le sujet du sommeil dogmatique dans lequel l'enferment l'habitude et le fondamental inintéressant de la réalité. Il s'agit d'une opération de « rafraîchissement » 新鮮 (*shinsen*). En ce sens, il n'y a pas chez Nishiwaki de tentation de création ex nihilo du nouveau pour le nouveau qui trouverait une fin en soi. La notion de pureté ne se lie pas chez ce poète à une conception gratuite de l'art ou de la poésie mais elle s'exerce comme une forme de contre-pouvoir, une force d'opposition et de revivification. De ce mouvement naît un rapport avec la tradition et le passé qui se construit sur un mouvement dialectique de la pensée, qui met en relation l'ancien et le nouveau, l'existant et ce qui sera inventé, et le résultat formel de la poésie apparaît comme une synthèse transitoire et momentanée d'un faire toujours renouvelable. C'est pourquoi il n'y a pas chez Nishiwaki de fascination pour la destruction de la tradition, mais seulement l'assomption d'une position d'insubordination à un ordre déjà existant qui n'est pas suffisant.

Il faut souligner ce qui singularise la poétique surnaturaliste de Nishiwaki par rapport aux poètes surréalistes occidentaux. Nishiwaki est un poète surréaliste au sens

où il utilise la méthode surréaliste de mise en rapport de réalités étrangères les unes aux autres et l'incongruité du rêve comme un « matériau » en mesure de produire l'électrochoc qui mettra en question l'ordre établi du réel. Ce rapport conflictuel d'insubordination à l'encontre du réel et de la tradition se nourrit de la certitude que l'acte poétique est défini par des propriétés intentionnelles. Mais à la différence de ce qui se passe dans le surréalisme, dont les intentions révolutionnaires se traduisaient par une volonté d'agir et de « changer la vie », Nishiwaki limite les pouvoirs d'action de la poésie à une force d'opposition. Il n'y a pas chez Nishiwaki de substitution du réel par le poétique mais au contraire, la mise en lumière ou le dévoilement d'un seuil, qui ne sera pas franchi, dont la vertu essentielle est de produire une ouverture du champ des possibles. L'idée d'accomplissement et de résolution, comme d'action politique, est totalement étrangère à la poétique de Nishiwaki. En somme, il n'y a pas chez Nishiwaki de prétention dogmatique à la vérité et le charme de sa poésie se trouve être proprement dans l'intensité avec laquelle elle se propose de porter la conscience à l'extrême de l'incertitude et au maintien d'une conviction d'ignorance. C'est pourquoi le poète tient à préciser que la poésie relève d'une sphère qui n'appartient pas au domaine de l'éthique et de la philosophie et qu'elle ne peut avoir de prétention à la moralité. Elle apparaît plutôt comme ce qui se révèle dans la convergence du juste, non pas dans le sens moral du terme, mais dans le sens où l'on dit d'une proposition ou d'une voix qu'elle sonne juste, adaptée ou appropriée à rendre possible l'acte de la conscience du réel au même moment où elle en préserve le mystère.

Les réflexions de Nishiwaki sont sans aucun doute très proches de celles de Paul Valéry, et sa vision de sa pratique du jugement critique très proche de ce que Valéry appelait l'« esprit ». D'ailleurs, il est possible de relever le fait que dans le vocabulaire de Nishiwaki les termes d'« intellectualité » ou d'« intellectualisme » 主知・主知主義 (*shuchi, shuchi-shugi*), qui furent les drapeaux des modernistes de *Shi to Shiron*, ne sont pas totalement absents mais n'ont qu'une place tout à fait secondaire. Nishiwaki leur préfère le terme d'« encéphale », quand il se réfère à la matérialité de la pensée, ou bien le terme d'« esprit » エスプリ (*esupuri*) lui-même, quand il se réfère à l'énergie fluctuante que déploie le jugement analytique lorsqu'il s'oppose à la « conscience aveugle ». Dans « La crise de l'esprit » (1919), Valéry écrivait : « Il faut que notre pensée se développe

et il faut qu'elle se conserve. Elle n'avance que par les extrêmes, mais elle ne subsiste que par les moyens. L'ordre extrême, qui est l'automatisme, serait sa perte ; le désordre extrême la conduirait encore plus rapidement à l'abîme »⁵⁹. Valéry, qui travailla dans tous ses écrits à la recherche d'un système d'opérations mentales extériorisé du champ de l'expérience, témoigne ici de la même préoccupation de modération que Nishiwaki Junzaburô. Il est possible de reconnaître chez ces deux poètes une convergence vers une notion de l'esprit qui se propose comme l'activité de la raison humaine par laquelle se met en pratique une méthode analytique favorable à l'idée d'un cheminement vers la pureté du poétique, mais non à son accomplissement. Le critère du « non mélangé » de la poésie avec des éléments étrangers à son essence est un principe de la poétique de Valéry. Cependant l'absolu de pureté ne fut jamais envisagé par ce poète sous la forme d'une adéquation mais, plutôt, comme l'expression d'une intentionnalité dirigée vers l'idéalité, comme en témoigne ce passage des *Mémoires du poète*⁶⁰ :

Je dis pure au sens où le physicien parle d'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces œuvres qui soit pure d'éléments non poétiques. J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal. En somme, ce qu'on nomme un poème se compose pratiquement de fragments de poésie pure enchâssée dans la matière d'un discours.

La discussion autour de la poésie pure occupa une place importante au sein du modernisme de *Shi to shiron* et Nishiwaki avait posé des bases solides pour que la discussion amène à une interprétation mesurée de la notion de forme pure en poésie. Mais singulièrement, l'articulation de la pensée de Nishiwaki ne fut pas comprise, ou pour mieux dire, tout se passa comme s'il n'avait été seulement retenu de son mes-

59 Paul Valéry, *Œuvres I*, introduction bibliographique Agathe-Rouart Valéry, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, 2 vol., vol. 1, p. 1006.

60 Réflexions datées d'août 1928 et extraites du texte « Poésie Pure, Note pour une conférence » de la section « Mémoires du poète ». *Op. cit.* p. 1457.

sage que le premier fondement de sa poétique. Cette compréhension partielle, qui est sans aucun doute due à une forme de précipitation et d'enthousiasme débridé pour la nouveauté en tant que telle, porta les poètes modernistes, et en particulier le groupe de poètes réunis autour de ligne de pensée la plus radicale d'Haruyama Yukio, à un formalisme doctrinaire qui était étranger à la pensée de Nishiwaki. Il est d'ailleurs permis de penser que si Nishiwaki avait pris la peine de mettre en garde son lecteur, dans « PROFANUS », contre l'aberration que pourrait représenter la destruction de la tradition pour la destruction, c'est qu'il avait probablement sérieusement considéré que la possibilité d'une méprise de sa conception de la pureté en poésie. Malheureusement, pour le modernisme japonais, cette recommandation restera lettre morte et ne sera vraiment comprise qu'après-guerre.

Chez Nishiwaki le monde de l'expérience et de la réalité est divisé du poétique au sens où le poétique ne lui est pas soumis et se présente au contraire comme une force d'opposition et de création. Le processus d'objectivation que fait naître le jugement analytique de l'esprit y apparaît avant tout comme un rapport dialectique entre un sujet et le monde. Le lieu de l'objectif n'est pas le monde en soi mais le territoire que découvre l'esprit quand il s'attèle à la recomposition du monde. La réalité chez Nishiwaki exerce une pression et l'esprit se rebelle contre la domination de celle-ci dans un mouvement de repoussoir et de mise à distance. En ce sens, le monde n'est jamais perdu de vue chez Nishiwaki et il existe un rapport de communication complémentaire dont il convient de tenir compte car ce n'est que de ce rapport de complémentarité que naît la possibilité de la confrontation et de la lutte avec la matière du monde. Si un des deux termes venait à manquer ce serait le poétique dans son ensemble qui ne pourrait plus exister. Ce rapport est attesté dans la tournure qu'emploie Nishiwaki pour parler du poétique comme une intention, le projet ou l'« objet de l'expression » 表現の対象 (*hyôgen no taishô*).

2.7. Le schisme de *Shi - genjitsu* 「詩・現実」

Ce dialogue avec le monde de la réalité fera défaut dans le formalisme du modernisme japonais au sein duquel Nishiwaki fait véritablement figure d'exception. Il convient de répéter ici, par souci d'honnêteté, que le modernisme japonais se distingue par son exceptionnelle hétérogénéité. Il est donc pour cela très difficile d'affirmer que la tendance à l'exclusion du réel de la sphère du poétique se soit manifestée avec le même degré d'intensité chez tous les poètes modernistes. L'« abîme », dont parlait Valéry, et auquel pouvait mener une pratique « automatisée » de l'intelligence pure appliquée au poétique, fut d'ailleurs envisagé dès le quatrième numéro de *Shi to shiron* daté de juin 1929 par Kitagawa Fuyuhiko dans une poésie intitulée « Kujira » 「鯨」 (La baleine) dans laquelle on pouvait lire ce vers⁶¹ :

巨大であること、それはすべて悪である。悪にほかならん！

Ce qui est gigantesque, cela est toujours un mal. Ce n'est pas autre chose qu'un mal !

Kitagawa faisait état ici d'une critique acerbe des positions incarnées par la branche d'Haruyama Yukio dont le radicalisme ne connaissait aucune mesure. Ce poète sera d'ailleurs à l'origine du schisme du mois de juin 1930 qui portera une partie des membres fondateurs de *Shi to shiron* à se diviser du groupe pour fonder une nouvelle revue du nom évocateur de *Shi - Genjitsu* (Poésie – Réalité) (juin 1930 – juin 1931)⁶². Dans la postface du premier numéro les poètes dissidents expliquaient les motifs de leur sécession⁶³ :

61 p. 120.

62 5 numéros.

63 Citation extraite du chapitre intitulé « Shôwa shishi ichi » 「昭和詩史一」 (Histoire de la poésie de l'ère Shôwa, premier chapitre), éd. Ôoka Makoto dans : *Meiji, Taishô, Shôwa shishi* 『明治・大正・昭和詩史』 (Histoire de la poésie des ères Meiji, Taishô et Shôwa), Tôkyô, Kadokawa

我々は現実に観なければならぬ。芸術のみが現実よりの遊離に於いて存在し得るといふのは、一つの幻想に過ぎない。現実に観よ、そして創造せよ。——これが我々現代の芸術に関与する者のスローガンであらねばならない。

現実とは、しからば如何にして把握されるか。この問題についての回答は、『詩・現実』の寄稿諸家が夫々それを示すであらう。だが、我々は、現実が歴史の把握なしに究明されようとは信じない。『詩・現実』は現代芸術の創造と批判を目的とするが、この意味に於いて我々は歴史を重視する。従って、古典への反省、研究はここに重大なる役割を取る。

Il faut que nous portions notre regard sur la réalité. C'est une illusion de croire que seul l'art pourrait exister d'une manière séparée de la réalité. Regarder la réalité et après créer ! Cela doit être le slogan de ceux qui apportent leur contribution à l'art contemporain.

De quelle manière dès lors pouvons-nous avoir une prise sur le réel ? La réponse à cette question sera donnée par chacun des auteurs qui collaborent à la revue *Poésie – Réalité*. Mais, nous ne croyons pas que la réalité puisse être explorée sans avoir de prise sur l'Histoire. La revue *Poésie – Réalité* se donne pour objectifs de pratiquer la création et la critique des arts contemporains et c'est pour cela nous donnons toute son importance à l'Histoire. C'est pourquoi l'étude et la réflexion sur les classiques acquièrent pour nous un rôle prépondérant.

Le message est parfaitement clair. Les poètes dissidents de *Shi - Genjitsu* réagissent contre les excès du formalisme idéaliste d'Haruyama Yukio et des frères Ueda et revendiquent pour la poésie un ancrage social que ce courant du modernisme avait complètement exclu. Mais ce mouvement d'opposition, qui était justifié, pêchera par les mêmes défauts d'enthousiasme et de précipitation. En effet, il ne s'agit pas ici d'un

ajustement ou d'une réorganisation des positions théoriques qui firent le succès de *Shi to shiron* mais bien d'un virage à cent quatre-vingt degrés. Les poètes dissidents de *Shi - Genjitsu* revendiquent leur intention de mettre en rapport l'Histoire avec le poétique pour parvenir à une interprétation de la réalité. Le sur-naturalisme de Nishiwaki évolue dans la sphère d'une « éternité » 永遠 (*eien*), mais si l'éternité chez ce poète peut entretenir des liens avec une forme de sortie du temps de l'Histoire, elle doit plutôt être rapportée à la valeur d'invariance que Nishiwaki place dans l'incomplétude du réel. C'est pourquoi l'« éternité » de Nishiwaki n'est pas une immobilité et le fondement de sa poétique se trouve être dans un effort que fait la conscience pour actualiser la réalité, ce qui lui donne une fonction sociale au sens où elle permet de revivifier les liens avec le réel. Cette méthode se nourrit aussi du rapport étroit que la conscience entretient avec le passé et donc avec l'Histoire. Dans leur volonté forte d'opposition, les poètes de *Shi - Genjitsu* ne tiendront pas compte de la différence substantielle qui pouvait exister entre le formalisme radical du groupe d'Haruyama Yukio, qui excluait du poétique le champ du réel, et la modération de Nishiwaki Junzaburô qui, tout en affirmant l'autonomie de la poésie par rapport au monde de l'expérience, tenait le réel à la place irremplaçable d'un repoussoir pour la conscience.

C'est encore une fois une compréhension profonde du rôle que joue la méthode en poésie qui fera défaut aux poètes dissidents de *Shi - Genjitsu*. Le néo-réalisme que produira Kitagawa Fuyuhiko à partir de cette époque ne fera pas état d'une approche méthodologique nouvelle en soi. Dans les faits, la véritable nouveauté de la revue *Shi - Genjitsu* se limite à l'apport de la poésie prolétarienne ou anarchiste. La critique du formalisme du surréalisme japonais, qui tiendra une place importante dans la revue, n'est jamais approchée à partir d'une analyse stylistique mais bien plutôt d'une remise en question à partir des thèses du matérialisme historique. Les efforts de Kitagawa Fuyuhiko pour reporter la poésie dans la sphère du réel se solderont par un échec et porteront le poète à une forme de conversion et d'apostasie de ses propres origines. *Shi - Genjitsu* ne peut donc être regardé comme un moment d'évolution interne et naturel du modernisme. Malgré cela, les colonnes de *Shi - Genjitsu* seront un laboratoire important sur d'autres fronts. C'est dans cette revue que s'affirmera un poète anarchiste tout à fait exceptionnel, Ono Tözaburô, qui publie alors les poésies qui feront partie

de son recueil *Ôsaka : shishû* 『大阪 詩集』 (Ôsaka : recueil de poésie) dans lequel l'ironie est utilisée pour mettre en forme une critique du lyrisme et du subjectivisme en poésie⁶⁴. Cette nouvelle méthode reflétera l'évolution la plus aboutie que produisit

64 Tôkyô, Akatsuka Shoten, 1939, 87p.

Né à Ôsaka, poète et critique, Ono Tôzaburô commence à écrire de la poésie de vers libre sous l'influence directe de Hagiwara Sakutarô, mais très rapidement il se rapproche, à Tôkyô, du groupe des poètes de la poésie anarchiste et publie, à partir de 1923, dans la revue *Aka to Kuro* 「赤と黒」 (Le rouge et le noir) dans laquelle publiait, entre autre, Hagiwara Kyôjirô et Tsuboi Shigeji. En 1926, il fait paraître son premier recueil de poésie intitulé *Hanbun aita mado* 『半分開いた窓』 (Une fenêtre à moitié ouverte), Tôkyô, Taiheiyô shijin kai. En 1927, il participe à la fondation des revues anarchistes *Bungei kaihô* 「文芸解放」 (Libération des arts et de la littérature) et *Barikêto* 「バリケート」 (Barricade). En 1930, il participe aussi à la fondation de la revue de même inspiration *Dandô* 「弾道」 (Trajectoire), au côtés, entre autres, d'Akiyama Kiyoshi, de Kusano Shinpei 草野心平 (1903-1988) et d'Hagiwara Kyôjirô. En 1933, il retourne définitivement à Ôsaka et publie, en 1934, son deuxième recueil intitulé *Furuki sekai no ue ni* 『古き世界の上に』 (Au-dessus d'un monde ancien), Tôkyô, Kaihō bunka renmei Shuppanbu. C'est à ce moment que sa poétique connaît un tournant décisif. Il commence à faire seul des promenades dans les faubourgs industriels d'Ôsaka dans lesquels coexistent une nature encore sauvage et les constructions, les instruments, les tas de minerais, les fumées des usines industrielles. C'est à cette période qu'Ono, issu d'une famille aisée, et après avoir dilapidé son héritage, se retrouve contraint de travailler. En 1936, il publie un essai sur la poétique d'Hagiwara Sakutarô, « Hagiwara Sakutarô ron » 「萩原朔太郎論」 (Essai sur Hagiwara Sakutarô), dans lequel il commence à définir les contours de sa critique du lyrisme et s'attaque en particulier à ce qu'il appelle le « rythme intérieur » de Sakutarô, un rythme issu de l'alternance de pieds de 5/7 ou 7/5 du genre traditionnel du *tanka* ou du *haïku* qui serait pour Ono à l'origine de la non indépendance de la poésie contemporaine en tant que genre, aussi bien au niveau formel qu'au niveau des structures de la pensée. En 1939, ces réflexions conflueront dans le recueil *Ôsaka* qui célèbre l'avènement d'un nouveau lyrisme critique. Dans cet ouvrage, Ono nomme le paysage industriel des faubourgs de la ville « la région des roseaux », qu'il saisit en été, au moment où ceux-ci sont complètement desséchés, faisant preuve d'une ironie délibérée en ce que les roseaux étaient jusqu'alors considérés, poétiquement, comme un attribut du Japon évoquant l'humidité de ses contrées. En 1943, il approfondit la conception de sa poésie-paysage antinomique à la vision de la nature telle qu'elle se présente dans l'héritage de la poésie japonaise avec la publication de *Fûkei shishô* 『風景詩抄』 (Florilège de poèmes-paysage), Ôsaka, Yukawa kôbun sha. C'est aussi durant ces années de guerre, dans une profonde solitude, qu'Ono rédigera un texte critique intitulé *Shiron* 『詩論』 (Discours sur la poésie), Tôkyô Shizenbisha, 1947, un texte se construisant sur l'alternance de maximes et de digressions dans lequel Ono donne une ample respiration à sa critique du lyrisme du *tanka* 短歌的抒情 (*tanka-teki jojô*) dont il considère l'ingérence, au niveau rythmique, dans la poésie de forme libre comme un asservissement 奴隸的韻律 (*dorei-teki inritsu*) portant à un asservissement intellectuel. Sa conception se résume alors dans l'invitation que le poète lance à se diriger, en toute conscience, vers un chant d'une autre nature, dans la direction contraire à celle qu'empruntait le lyrisme le plus traditionnel : « Uta to gyaku ni. Uta ni » 歌と逆に。歌に (A l'encontre du chant. Vers le chant). L'œuvre d'Ono connaîtra également après-guerre un développement digne d'intérêt. Citons ici pour

la nouvelle poésie contemporaine pour se différencier de la poésie qui l'avait précédée. *Shi - Genjitsu* sera aussi une officine pour Miyoshi Tatsuji et Maruyama Kaoru 丸山薫 (1899-1974) dont les travaux seront fondamentaux pour porter à la création de la poésie lyrique des années trente. Le retour à l'Histoire et au classicisme trouvera alors dans cette école appelée *Shiki* (mai 1933-juin 1944, plusieurs éditions), du nom de la revue qui rassembla ces poètes⁶⁵, une interprétation tout à fait originale, mais très dange-

illustrer cette présentation la poésie emblématique du recueil *Ôsaka* :

葦の地方

遠方に
波の音がする。
末枯れはじめた大葦原の上に
高圧線の弧が大きくなるのである。
地平には
重油タンク。
寒い透きとほる晩秋の陽の中を
ユーファウシヤのやうなとうすみ蜻蛉が風に流され
硫安や 曹達や
電気や 鋼鉄の原で
ノヂギクの一むらがちぢれあがり
絶滅する。

La région des roseaux

Dans le lointain
J'entends le bruissement des vagues.
Sur la grande prairie des roseaux à demi défeuillés
Les arcs que font les lignes à haute tension s'appesantissent.
A l'horizon
Des réservoirs de mazout.
Dans la lumière froide et transparente du soleil de fin d'automne
Les demoiselles comme essaims de krill sont emportées par le vent
Dans la campagne de sulfate d'ammoniaque de soude
D'électricité d'acier
Un pied de chrysanthème des sentiers est froissé
Est réduit à néant.

65 Fondée dans sa première édition par Horii Tatsuo, et refondée en collaboration avec Miyoshi Tatsuji, la revue *Shiki* publia 80 numéros et reçut les contributions de nombreux poètes,

reuse. Le rapport à l'Histoire sera interprété, selon la logique d'un rappel à l'ordre, sous la forme d'une restauration de l'esthétique moyenâgeuse du *kachôfûgetsu* 花鳥風月⁶⁶. Ce mouvement réactionnaire, qui prendra le nom significatif de « retour au Japon », débouchera directement sur une poésie de collaboration à l'effort de guerre ou poésie de guerre. Ono Tôzaburô et les poètes de *Shiki* se trouvent bien évidemment dans des positions totalement antinomiques et ceci donne l'occasion de relever encore une fois que l'hétérogénéité n'était pas une prérogative de la revue *Shi to shiron* mais bien plutôt une caractéristique du modernisme japonais et peut-être même de la modernité poétique japonaise dans son ensemble.

Il est certain que la poésie de Kitagawa Fuyuhiko témoigne d'un réalisme auquel le formalisme de *Shi to shiron* était insensible et qu'il y a chez ce poète une critique

parmi lesquels: Hagiwara Sakutarô, Murô Saisei, Tanaka Fuyuji 田中冬二 (1894-1980), Takemura Toshio 竹村俊郎 (1896-1944), Ibuse Masuji 井伏鱒二 (1898-1993), Kurahara Shinjirô 蔵原伸二郎 (1899-1965), Maruyama Kaoru 丸山薫 (1899-1974), Takenaka Iku 竹中郁 (1904-1982), Jinbo Kôtarô 神保光太郎 (1905-1990), Itô Shizuo 伊東静雄 (1906-1953), Sakamoto Etsurô 阪本越郎 (1906-1969), Nakahara Chûya 中原中也 (1907-1937), Tsumura Nobuo 津村信夫 (1909-1944), Takamori Fumio 高森文夫 (1910-1998), Tanaka Katsumi 田中克己 (1911-1982), Kinoshita Yûji 木下夕爾 (1914-1965), Sugiyama Heiichi 杉山平一 (1914-2012) ou Tachihara Michizô 立原道造 (1914-1939). Après-guerre les poètes de *Shiki*, à l'exception de Nakahara Chûya et Tachihara Michizô qui « eurent la chance de mourir jeunes » comme il arrive souvent de le lire, furent la cible de nombreuses attaques pour l'évolution que connut leur poésie lyrique en une poésie de collaboration à l'effort de guerre. On leur reprocha notamment d'avoir reporté la poésie de forme libre dans le giron du lyrisme du *tanka*.

66 L'expression idiomatique de « *kachôfûgetsu* » 花鳥風月 (Fleurs, oiseaux, vents, lunes), composée de quatre idéogrammes, existe pour rendre compte du sentiment esthétique de la nature que partagent les cultures japonaises et chinoises. Ce sentiment de proximité avec une nature dont l'élégance est source de respect est présent dès l'époque classique mais c'est à partir du Moyen-Âge japonais (ère Muromachi 室町時代 (1333-1573)), et avec le texte de Zéami 世阿弥 (1363-1443) sur le théâtre *Nô* 能 intitulé *Fûshi kaden* 『風姿花伝』 (De la transmission du style et de la Fleur), que ce sentiment fit l'objet d'une théorisation qui le hissa au rang de concept esthétique. Le « *kachôfûgetsu* » est considéré comme l'essence de la poésie de *tanka* et de *haïku*. Dans la modernité, cette notion fut reprise par les poètes de l'école du *shasei* 写生 (peinture du réel) guidée par Masaoka Shiki 正岡子規 (1867-1902) et fit l'objet d'un ouvrage théorique par le poète de *haïku* Takahama Kyoshi 高浜虚子 (1874-1959), *Kachôfûei* 『花鳥諷詠』 (Ecriture et déclamation des chants d'oiseaux et de fleurs) (1928), dans lequel Kyoshi appelait à chanter la nature dans toutes ses manifestations de manière objective, comme elle se présentait au regard *ありのまま* (*ari no mama*) et sans se poser aucun doute, notamment aucun doute issu d'un filtre critique.

sévère de l'insouciance avec laquelle les modernistes se livraient à l'esthétique gratuite des jeux de mots. Les intentions de Kitagawa étaient nobles et elles se fondaient sur une conscience de l'abîme vers lequel cheminait de manière inconsciente le modernisme japonais, mais le néo-réalisme de Kitagawa fut inefficace pour produire un rééquilibrage au sein de cette école car cette remise en cause ne tint que par la greffe hâtive qui fut faite des thèses marxistes.

2.8. L'intellectualisme de *Shi to shiron* et la théorie du non-sens

Il faut à présent mieux définir ce qui est entendu par « intellectualisme » doctrinaire du modernisme japonais dont le chef de file était Haruyama Yukio. Kitagawa Fuyuhiko réagissait en fait à des positions tout à fait extrémistes qu'adopta Haruyama et qu'il est possible, par exemple de relever dans un passage de « Poejii ron » 「ポエジイ論」 (Essai sur la *poejii*) qui fut publié dans le cinquième numéro de la revue *Shi to shiron*⁶⁷. Ce texte peut être considéré comme une forme de manifeste de la poétique formaliste d'Haruyama et il servit d'ailleurs de préface au recueil de Kitazono Katsue intitulé *Shiro no arubamu* 『白のアルバム』 (Album de blanc)⁶⁸. Une des déclarations les plus surprenantes concerne la question du sens en poésie :

文学に於て、書かれた部分は単に文学に過ぎない。書かれない部分のみが初めてポエジイと呼ばれる。

*

意味のない詩を書くことによって、ポエジイの純粹は実験される。詩に意味を見ること、それは詩に文学のみを見ることにすぎない。

*

ナンセンスとは意味が意味を利用した無意味である。意味を利用しないマイナスの意味のはたらきと混同してはならない。意味の

67 Sept. 1929, p. 22-23.

68 Tôkyô, Kôseikaku Shoten, 1929. Il s'agit du premier recueil du poète.

意味が無意味であるものをナンセンスといふ。

En littérature, la partie qui apparaît écrite n'est que de la littérature.
Seul ce qui n'est pas écrit peut être appelé « poejii ».

*

C'est en écrivant de la poésie qui n'a pas de sens que l'on peut faire l'expérience de la pureté de la « poejii ». S'occuper du sens en poésie revient à ne considérer que la littérature qui est dans la poésie.

*

Ce que j'appelle non-sens est une absence de sens dans laquelle le sens manipule le sens. Cela ne doit pas être confondu avec le travail d'un sens négatif qui ne fait pas utilisation du sens. Ce sens du sens qui est une absence de sens, je le nomme non-sens.

Une simple citation très brève d'un texte d'Haruyama Yukio permet de mesurer la différence de style qui existe entre ce poète et Nishiwaki Junzaburô. La froideur de Nishiwaki est comparable à celle d'un thérapeute qui utilise une méthode inductive pour établir un diagnostic. Sa pensée procède par tâtonnements et approximations, non pas au sens où elle serait redevable d'une forme d'ambiguïté, mais au sens où elle ne cesse de se confronter à l'expérience de la vérité. Les propositions affirmatives de Nishiwaki ne sont jamais suivies de manière mécanique par des propositions négatives, et lorsque ce poète revient sur ses affirmations ce n'est pas pour infirmer son propos, mais au contraire, pour produire des facettes ou des angles de vue qui permettent de donner à sa pensée une forme pluridimensionnelle. Chez Nishiwaki la vérité se trouve dans le travail de la nuance et ne peut apparaître que dans la complexité d'un jeu de lumières et d'ombres. Les forces contraires que met en mouvement Nishiwaki ont une relation entre elles, qui n'est pas d'exclusion réciproque, mais qui se réalisent dans une coïncidence des contraires, la *coincidentia oppositorum*. La valeur de sa pensée se trouve dans un mouvement et n'agit par séparation que de manière transitoire et momentanée. L'esprit y maintient des propriétés dynamiques et c'est pour cette raison qu'il est tout à fait impossible de parler, à propos de Nishiwaki, d'« intellectualisme ».

Par opposition, la nature de la froideur d'Haruyama se révèle dans un autre style

qui est en tout point axiologique. Ce fait met à jour une pensée qui est de nature hiérarchique. Indépendamment de ce que peut affirmer Haruyama, le mouvement de sa pensée ne naît pas d'un processus de cheminement et semble se conformer à un ordre théorique qui lui préexiste en tant que cadre mental. Le contenu de la pensée du poète, qui s'exprime ici sur la question du sens en poésie, est en tout point conforme au style qu'elle emprunte pour se manifester. L'expression qu'emploie Haruyama lorsqu'il parle de « littérature » sur un mode péjoratif se réfère, dans l'analyse que ce poète fait de la poésie que l'a précédé, au contenu subjectif qui informait la littérature naturaliste. Dire que la poésie n'est pas de la « littérature » signifie, pour ce poète, affirmer que la poésie ne doit en aucun cas être soumise à l'ordre de la réalité du monde sensible. La perception de la pureté du poétique chez Haruyama rejoint sur ce point la pensée de Nishiwaki qui affirmait sans détour l'autonomie de la poésie par rapport à la sphère de l'expérience. Mais la pensée d'Haruyama se distingue très clairement de celle de Nishiwaki dans la manière dont le poète définit la pureté du poétique comme une autonomie par rapport au monde de la signification. Nishiwaki ne s'exprimera pas clairement, à l'époque à laquelle Haruyama Yukio affirme sa théorie de la signification en poésie, mais il le fera en 1964 dans un texte intitulé « Shi no naiyô ron » 「詩の内容論」 (Essai sur le contenu poétique), opérant une synthèse sur des positions qui furent dès l'origine au fondement de sa poésie⁶⁹ :

僕はどうも表現形式だけ詩というものの美を考えたくない。いつも何か内容的に詩というものを求めている。どういう内容が詩として美であるかはいうことが出来ないが、何んだかいつも内容的に面白い詩、美しい詩というものを求めている。そして一つの宗教的な態度がる。ただ求めているだけで、どうも自分は成功したことがなく、また人のものでも、これがそれだと信念としてそう思ったことがない。

69 Texte publié dans : Nishiwaki Junzaburô, *Nishiwaki Junzaburô shiron shû* 『西脇順三郎詩論集』 (Anthologie d'essais critiques sur la poésie de Nishiwaki Junzaburô), Tôkyô, Shichôsha, 1964, 352p. Citation ici extraite de *Modanizumu no kishu tachi* 『モダニズムの旗手たち』 (Les portes-drapeaux du modernisme), Tôkyô, Kadokawa Shoten, « Gendaishi kanshō kôza » 「現代詩鑑賞講座」 (Cours d'approfondissement sur la poésie contemporaine), 12 vol. (1968-1969), vol. 9 (1969), cit. p. 400-401.

永久に詩というものを求めている。決して完全に到達したことがない。0.999.....と進んでも決して1にならない。この1が僕には詩の内容の発展の最後の神である。これが僕の詩に対する信念であるらしい。これが一番よい詩の説明であると思う。僕が詩をつくり出しても0.999.....と知っているだけである。

僕がどんなことを考えようが感じようがそれは単に0.999...の上を進んでいるだけである。

どんなに詩人がえらがっても零 コンマの論理から出ない。僕は永遠に於ける詩に到達出来ない。永遠といってもそれはロマン主義的な形而上学的な意味ではなく、またキリスト教的な意味でもない。即ち僕が要素に分解されてしまって脳髓がなくなってしまうたら、永遠という観念さえなくなってしまう。この考えは僕が形而上学に立っていないことを証明する。キリスト教にも立っていないという形式に立っている。また一般形而上学的な宗教に立っていないことになる。若し永遠を1とすれば、僕は永遠に到達出来ない。うしろのゼロに向って0.999.....の上を歩いているに過ぎない。代数的に説明すれば僕の好きな詩は詩=0になるような式を作ることが僕の好きな詩であるらしい。ところがなかなかゼロには到達出来ない。ゼロになったら詩がもう書けない。だから我々が詩というもので考えたり、感じたりすることは0から1の間をぶらついている思考にすぎない。この論理からいうと、詩人はどんなことを書いても、それは客観的に制限されている。自然の法則に制限されている。

Je ne veux en aucune manière penser le Beau en poésie uniquement à partir de la forme expressive. Je recherche le poétique toujours dans quelque chose qui relève du contenu. Je ne serais pas capable de dire quel type de contenu fait le Beau en poésie, mais je suis toujours à la recherche d'une poésie qui soit belle ou intéressante en tant que contenu. Il y a là quelque chose qui s'apparente à une attitude religieuse. Mais je n'ai pas le sentiment d'être jamais arrivé à mes fins et cela demeure au niveau d'une recherche, comme il ne m'est jamais arrivé de croire avoir trouvé chez les autres ce que je cherche.

Je suis éternellement à la recherche de la poésie. Je ne l'ai jamais rejointe de manière parfaite. C'est un mouvement qui suit la ligne du 0,999... et

qui ne parvient jamais à 1. Ce 1 est pour moi le dieu ultime du contenu que développe la poésie. C'est ici probablement la croyance personnelle que je place dans la poésie. Et je crois que c'est la meilleure explication que l'on peut donner de la poésie. Je crée de la poésie mais seulement au sens d'un 0,999...

Quoi que je pense et ressente, je ne fais qu'avancer sur la ligne du 0,999...

Même le plus prétendument grand des poètes ne pourra jamais sortir de la logique du 0,... Je ne rejoindrai jamais la poésie qui se trouve dans l'éternité. Je parle d'éternité, mais ce n'est pas au sens métaphysique d'un romantisme, et ce n'est pas non plus au sens chrétien. Autrement dit, si je me divisais dans les éléments qui me composent et que mon encéphale disparaissait, c'est le concept d'éternité lui-même qui disparaîtrait. Cette réflexion atteste du fait que mes positions se ne situent pas sur le plan d'une métaphysique. Elles n'adoptent pas non plus les modalités des positions du Christianisme. Cela montre aussi que mes positions ne se situent pas au niveau le plus commun d'une religion métaphysique. Si l'on admet que le 1 représente l'éternité, alors je ne pourrai jamais y parvenir. Je ne fais que marcher sur la ligne du 0,999..., dans la direction arrière qui va vers le zéro de la fraction. En algèbre, la poésie que j'aime serait celle qui produit une forme qui voudrait que la poésie se rende égale à un zéro, ce serait vraisemblablement la poésie que j'aime. Mais, il n'est pas possible de rejoindre ce zéro. Parvenu au point zéro on ne peut plus écrire de la poésie. C'est pourquoi ce à quoi nous pensons ou ressentons à travers nos poèmes n'est qu'une réflexion qui flâne dans l'espace qui sépare le zéro du 1. Du point de vue de cette logique, le poète est toujours soumis à une limitation objective, quelle que soit la poésie qu'il écrit. Il est soumis à la limitation d'une loi de la nature.

Les différences structurelles de pensée qui existent entre Haruyama et Nishiwaki se révèlent dans une parfaite clarté lorsque sont confrontées leurs approches discordantes de la question de la signification et du contenu en poésie. Pour Haruyama, le processus d'objectivation qui porte à la pureté du poétique se réalise par une neutralisation de la dimension signifiante. Le poète tient à préciser que cette absence de

sens ou « non-sens » ナンセンス (*nansensu*) ne se confond pas avec un « sens négatif » マイナスの意味 (*mainasu no imi*) et qu'il s'agit du produit d'une opération par laquelle le poète agit sur le sens pour le neutraliser. C'est pourquoi il s'agit bien ici d'un « faire », qui est une subversion. Mais il faut noter que pour Haruyama la poésie rejoint un état de perfection lorsqu'elle se trouve dans un rapport d'équation totale avec ce qu'il nomme le « non-sens ». C'est sur ce point que se situe la différence primordiale qui l'oppose à Nishiwaki Junzaburô. Pour Nishiwaki la pureté, que le poète appelle dans son vocabulaire « éternité », ne peut être rejointe en poésie, elle n'est qu'une intuition qui porte à un effort toujours renouvelé du sujet et dont la réalité disparaîtrait avec la disparition de l'« encéphale ». Le poète affirme donc que l'« éternité » comme concept n'a d'autre réalité que celle d'un rapport dialectique entre les deux pôles de la subjectivité et de l'objectivité. C'est ce rapport qui détermine la relation entre la poésie et l'état virtuel de pureté. Chez Nishiwaki il n'y a pas d'adéquation de la poésie à un état de perfection, il ne peut y avoir de processus de parfaite neutralisation ou de parfaite complétude. La notion de pureté n'est pas pensée comme un état mais sous la forme d'une idéalité jamais rejointe qui fait de la poésie une tentative, toujours défectueuse et éternellement renouvelable, d'une approximation de l'état de pureté. L'accomplissement relève à ce niveau de l'impensable. L'idéal de pureté n'est que la représentation mentale du sentiment d'insatisfaction つまらなさ (*tsumaranasa*) qui est à l'origine de toute possible nouvelle forme de poésie.

Les pensées de Nishiwaki et d'Haruyama se distinguent en définitive par leur conception de l'idéal de pureté et de perfection. La pensée d'Haruyama met à jour un mécanisme rigide dans lequel l'idéal de perfection préexiste dans un *a priori* qui n'appartient pas au sujet et que le poète serait en mesure de rejoindre et d'égaliser. Chez Nishiwaki la perfection en poésie n'est jamais qu'un mouvement par lequel l'esprit tente d'échapper à la limitation que lui impose sa subjectivité. Ce qui est en jeu ici est une conception radicalement différente de la perception de l'Absolu. Si Nishiwaki parle d'un état religieux c'est parce qu'il porte le poétique au seuil de la conscience de sa propre ignorance et de sa défectuosité. La vérité ne se dévoile que dans les lacunes de la poésie et dans la distance d'un parcours de cheminement qui ne peut aller qu'à rebours sur la ligne de la fraction du 0,999... et qui ne rejoindra jamais la plénitude du 1 ou

du 0. La différence se mesure aussi au niveau des prétentions du poète lui-même. Chez Nishiwaki le poète est cet artisan de la correction de l'impureté du réel qui se confronte à la limitation objective d'une « loi de la nature » qui prescrit l'idéal comme un objectif irréalisable. S'il tend à jouer le rôle d'un conducteur omniscient, il ne perd pas de vue la position d'humilité dans laquelle il se trouve par rapport à une idée idéale de l'Absolu. En limitant la poésie au seuil d'une conscience de la défektivité, il mesure ainsi la différence de nature du poétique par rapport aux sphères du religieux et de la métaphysique qui prétendent à la vérité. Chez Nishiwaki cette prétention est limitée par la certitude que l'idéalité n'est pas pour l'homme un but à atteindre mais au contraire un objet contre lequel mesurer sa propre limitation. Pour Haruyama l'idéalité est un état et le poète est l'artisan omniscient de sa représentation.

Cette différence fondamentale est à l'origine de la distinction qui existe chez les deux poètes dans la compréhension de l'idée de forme. D'un côté, se trouve l'idée d'une forme comme accomplissement, adéquation à la perfection, d'un autre côté se trouve une idée de forme comme mise en discussion d'un rapport de confrontation entre le vide et le plein dont la prétention se limite à mettre en présence les contraires et les contradictions. Pour Haruyama la vérité existe en soi, elle est une certitude, là où pour Nishiwaki la vérité n'est jamais que le chemin d'une recherche qui pourra et sera toujours « éternellement » renouvelée. La notion d'adéquation que met en évidence Haruyama induit en elle-même une pratique qui se réalise dans une forme d'automatisme et de mécanisme et la revendication de l'absolu se révèle alors sous la forme d'un dogmatisme.

La rigidité de ce processus de neutralisation du sens fut le propre de l'école formaliste du modernisme de *Shi to shiron*. Il faut citer ici deux exemples de poésies de Kitazono Katsue et d'Haruyama Yukio dans lesquels il est possible de voir à quelle limitation cette théorie du non-sens porta le poétique⁷⁰ :

70 La poésie de Kitazono est extraite de la section intitulée « Kigôsetsu » 「記号説」 (Discours du signe) du recueil *Shiro no arubamu* 『白のアルバム』 (Album de blanc), Tôkyô, Kôseikaku Shoten, 1929 ; citation extraite de : Kitazono Katsue, *Kitazono Katsue zen shishû* 『北園克衛全詩集』 (Œuvres poétiques complètes de Kitazono Katsue), Tôkyô, Chûsekisha, 1983, p. 15.

La poésie d'Haruyama Yukio est extraite du recueil *Shokubutsu no danmen* 『植物の断面』 (Une tranche de végétaux), Tôkyô, Kôseikaku Shoten, 1929 ; citation extraite de : *Sakuhin de yomu*

Kitazono Katsue :

白い食器

白い食器

花

スプーン

春の午前3時

白い

白い

赤い

Vaisselle blanche

Vaisselle blanche

Fleurs

Cuiller

3 heures du matin au printemps

Blanc

Blanc

Rouge

Il est possible d'apprécier ici la contradiction à laquelle se sont confrontés les modernistes de *Shi to shiron*. La sémiotique fut pour tous ces poètes l'occasion de réfléchir, pour la première fois dans l'histoire de la poésie de ce pays, à la question du langage en poésie en tant que médium et à la question de l'arbitraire du signe. La sémiotique fut pour cela une source d'inspiration majeure. Mais les poètes formalistes du groupe d'Haruyama furent très loin de comprendre les portées de l'approche sémiotique et des théories de la linguistique. D'une certaine manière, on peut dire que ces poètes ont limité leur compréhension à la division du signifié et du signifiant et qu'ils n'ont pas compris que les avancées théoriques de la sémiotique étaient en fait une méthode nouvelle pour mettre en discussion les rapports que la forme entretient avec le contenu, ou en somme, les rapports que la poésie entretient avec la réalité. Haruyama ou Kitazono Katsue ont travaillé, de la même manière que Nishiwaki, à une mise en cause de la *mimesis* et à la destruction d'une adhérence physiologique au monde de la réalité qui était le propre de toutes les poétiques naturalistes des décennies précédentes. Mais ces immenses efforts qu'ils produisirent au niveau théorique pour faire évoluer les consciences sur la fonction de l'art se retrouvèrent anéantis par leur compréhension très superficielle du langage en tant que médium et de la notion de forme.

Nous avons ouvert ce chapitre en citant les paroles de Nakagiri Masao sur la caducité du modernisme formaliste de la lignée de *Shi to shiron* après-guerre. Dans cette citation Nakagiri parlait de l'inanité des « énumérations d'images ou des variations dans les méthodes d'énumération ». Le poète se référait alors à la fragilité théorique du modernisme japonais qui apparaît de manière exemplaire chez Kitazono et Haruyama. Les deux poésies citées plus haut sont des exemples de « méthodes d'énumération », elles ont en commun de tenter réellement une neutralisation de la dimension signifiante, mais elles ne sont en rien capables de se hisser à un niveau de contestation du sens et de l'ordre établi. Dans les faits, ces deux poésies ne sont pas autre chose qu'une forme de description ou pour mieux dire de dénotation du réel et en ce sens il est possible d'affirmer qu'elles ne sont pas si différentes des formes de poésies naturalistes puisqu'elles demeurent enfermées dans la dénotation du réel.

Ôoka Makoto a donné une explication de cette contradiction interne qui a fait de l'expérience moderniste une expérience avortée. Pour Ôoka la contradiction est in-

hérente à la pratique du « non-sens » mise ne œuvre par les modernistes. Haruyama tenait à préciser que l'« absence de sens » ne se donnait au poète que par le truchement d'une opération qui utilisait le sens pour parvenir à sa neutralisation et c'est en ce point que réside selon Ôoka la contradiction⁷² :

春山行夫は北園克衛のこの詩などがはいっている詩集『白のアルバム』に寄せた序文で、「意味のない詩を書くことによつて、ポエジイの純粹は実験される。詩に意味を見ること、それは詩に文学のみを見ることにすぎない」という、よく知られたことばをしるしている。(略)「記号説」などがその種のポエジイを表現していることになるのかもしれないが、この詩には、明らかに意味がある。ただその意味が、稀薄なだけである。意味が稀薄なのと、意味がないのとは本質的な違いであって、春山らのフォルマリズムが今日古めかしくみえるのは、それが「意味のない」世界ではなく、「意味の稀薄な」世界を表現してしまっているからにほかならない。

言語表現論、特に記号論の浅い理解にもとづいて形づくられた形式主義の美学は、こういうわけで、それ自身の中に矛盾をもち、実作もまたその矛盾を忠実にあらわしていた。

Dans la préface d'Haruyama Yukio incluse dans le recueil *Album de blanc* de Kitazono Katsue qui contient entre autre cette poésie [la poésie « Vaisselle blanche » que nous avons citée] sont consignées ces paroles bien connues : « C'est en écrivant de la poésie qui n'a pas de sens que l'on peut faire l'expérience de la pureté de la *poejii*. S'occuper du sens en poésie signifie n'avoir d'attention que pour la littérature en poésie ». (...) La « sémiotique » entre autres a sans doute rendu possible l'expression de ce genre de poésie, mais dans cette poésie un sens existe bel et bien. La seule chose est que le sens s'y présente raréfié. Il y a une différence fondamentale entre une poésie où le sens est raréfié et une poésie où le sens n'existe pas, et si le formalisme du groupe d'Haruyama peut nous apparaître aujourd'hui

72 *Meiji, Taishô, Shôwa shishi* 『明治・大正・昭和詩史』 (Histoire de la poésie des ères Meiji, Taishô et Shôwa), Tôkyô, Kadokawa Shoten, « Gendaishi kanshō kôza » 「現代詩鑑賞講座」 (Cours d'approfondissement sur la poésie contemporaine), 12 vol. (1968-1969), vol. 12 (1969), cit. p. 275-276.

comme quelque chose qui a vieilli, c'est parce qu'il exprime un monde où « le sens est raréfié » et non un monde où « le sens n'existe pas ».

L'esthétique formaliste qui s'est construite sur une compréhension superficielle des théories linguistiques de l'expressivité ou de la sémiotique, portait en soi pour cette raison une contradiction que les œuvres n'ont fait que mettre à jour de manière fidèle.

Les intentions du groupe d'Haruyama Yukio étaient de séparer le poétique du domaine de l'expérience en isolant la forme de la poésie du contenu de la signification pour en affirmer la pureté. Mais comme le remarque très justement Ôoka, ce projet s'est heurté à une contradiction interne. Au lieu de parvenir à une neutralisation du sens, le formalisme de *Shi to shiron* ne porta qu'à la « raréfaction du sens » 意味の稀薄 (*imi no kihaku*), et en conséquence à une perte irrémédiable de corporéité et de matière. Dans les faits cette esthétique se révéla paradoxalement similaire à l'esthétique naturaliste en ce qu'elle ne sut développer une méthode efficace pour s'opposer à l'ordre établi du monde de la réalité. Mais on peut relever que le projet moderniste d'Haruyama Yukio est beaucoup plus dangereux et pernicieux que tout projet naturaliste en ce qu'il voue le poétique à la gratuité de la forme. Son approche du langage est utilitariste et réduit le faire poétique à la dimension d'un plaisir esthétique arbitraire : la poésie à un simple jeu de paroles. Ôoka relèvera dans un autre texte que cette esthétique a produit dans l'histoire de la poésie japonaise et de la langue japonaise elle-même un phénomène sans précédent de « diffraction centrifuge » du langage 遠心的拡散 (*enshin-teki kakusan*)⁷³.

73 Ôoka Makoto, « Sensôka no seinen shijin tachi, modanizumu no kuroi uta » 「戦争下の青年詩人たち モダニズムの黒い歌」 (Les jeunes poètes pendant la guerre, Le chant noir du modernisme) : Ôoka Makoto, *Chôgenjitsu to jojô* 『超現実と抒情』 (Surréal et lyrisme), Tôkyô, Shôbunsha, 1965 (1968), cit. p. 73 :

『詩と詩論』以後の新傾向が、春山行夫、近藤東、村野四郎らを中心として、一種の純粹培養の雰囲気の中で独自の発展をとげた結果生まれた雑誌『新領土』(月刊・昭和十二年五月／十六年四月)には、最も極端であり、またある意味では最も純粹な、日本語の遠心的拡散状態が実現された。それは二度と同じような状態が生じるとは考えられないほど、日本語の奇異な変形であり、また現実離脱の一極限であった。

« La nouvelle tendance qui s'était dessinée à partir de *Shi to Shiron* fut poussée à un degré des plus

Cet échec du modernisme se mesure au degré de rationalisation intellectualiste auquel fut porté le poétique qui, loin de se présenter comme une force d'opposition au réel, est apparu comme une tautologie de la théorie refermée sur elle-même. La contradiction à laquelle porta la théorie du sens chez Haruyama, qui est une contradiction de principe, est sans aucun doute la meilleure illustration du verrou qui enferma les œuvres des modernistes dans un formalisme dogmatique.

2.9. La prévalence de la technique

Il est possible de relever, dans tous les textes des modernistes de *Shi to shiron*, la fréquence avec laquelle ces poètes se réfèrent à l'idée de méthode. Mais il semble bien que ces poètes n'aient pas été capables de cueillir la différence qui existe entre la notion de méthode et celle de technique 技術 (*gijutsu*). Chez Nishiwaki le terme de méthode est employé à bon escient. La poétique de ce poète est surnaturaliste en ce qu'elle affirme l'autonomie du poétique, mais elle ne fait pas l'impasse sur le rapport dialectique qui met en relation le sujet et le monde. Il n'en va pas de même, et à un niveau quasiment caricatural, chez les autres modernistes de l'école formaliste. Chez Haruyama la réalité n'est pas l'objet repoussoir de la représentation qui permet un éloignement et un processus d'objectivation du sujet. Au contraire, ce poète est engagé dans une logique absolutiste de neutralisation du réel dans lequel celui-ci est envisagé comme une entité autonome en soi. Cette logique porte sa poétique vers une négation de la polarité des rapports entre le sujet et monde. La tentation prosaïque qui fut une caractéristique des modernistes, ou le discours positif sur la poésie de ces poètes, existent parce que la réalité dans sa totalité est rendue extrinsèque. Ce qui fait défaut ici est la notion d'équilibre et la perte de matière provient essentiellement de la disparition de l'intériorité 内部

extrêmes avec la revue *Nouveaux territoires* (mensuel, mai 1937 – avril 1941) qui apparut comme le fruit d'un développement singulier, réalisé dans une sorte de bouillon de culture à l'état pur, au centre duquel se trouvaient, entre autres, Haruyama Yukio, Kondô Azuma et Murano Shirô ; dans ce développement prit forme un phénomène extrême de diffraction centrifuge de la langue japonaise d'une pureté absolue. Il s'agissait d'une déformation étonnante de la langue japonaise et d'une extrême séparation avec le monde de la réalité, telles que j'ai toutes les raisons de croire qu'elles ne se répéteront jamais. »

(*naibu*) du poète que Nishiwaki plaçait au niveau de son « encéphale ». Haruyama voulait lutter contre l'autocratie de la poésie moderne et introduire un critère de jugement critique en poésie. Mais son radicalisme portera les poètes modernistes à une schématisation rationnelle du poétique qui prend justement le nom d'« intellectualisme ». Le poète se trouve alors réduit à imiter ce qui existe déjà et se voit encore plus limité dans sa capacité d'imitation en ce que sa prétention à l'objectivité pure lui impose un refus catégorique de passer par la différenciation émotive de sa subjectivité. Un tel radicalisme absolutiste porte alors à un phénomène d'asphyxie qui ne trouve d'échappatoire que dans la multiplication des possibilités qu'offre la technique, et la poésie y perd son barycentre. Les technicistes formalistes de *Shi to shiron* du groupe d'Haruyama sont en ce sens opposés au regroupement de synthèse qui fut le propre de la poétique de Nishiwaki.

Ôoka évoque dans son texte la superficialité de compréhension de la sémiotique ou des apports de la linguistique qui furent des sources d'inspiration pour les modernistes. Il est clair qu'à l'époque ce degré de superficialité se mesure avant tout à la nécessité dans laquelle se trouve le Japon de traduire une masse considérable de textes qui ne sont en rien faciles. Traduire en japonais T. S. Eliot, James Joyce ou Ezra Pound est une entreprise qui demande certainement de nombreuses années de réflexion et nous ne sommes d'ailleurs pas certains que ces auteurs que nous lisons aujourd'hui en français sont bien les auteurs qu'il est possible de lire en langue originelle. Ce temps de réflexion et de maturation fera cruellement défaut dans les années durant lesquelles les modernistes devront travailler à la compréhension des écrits de leurs pairs occidentaux tout en construisant les fondements d'une autonomie pour leurs poétiques. Le mérite de *Shi to shiron* est d'avoir proposé à chaque numéro de nombreuses traductions littéraires, critiques ou poétiques, et d'avoir aussi placé le travail de la traduction au même niveau d'importance que celui de la création poétique en tant que telle. Mais il est bien certain que la précipitation dans laquelle dut se réaliser ce processus de traductions en masse a déterminé des formes de simplification et entraîné des confusions théoriques qui ne seront corrigées que graduellement, dans les décennies suivantes.

La traduction des textes occidentaux est une question tout à fait essentielle dans la construction de la modernité littéraire au Japon mais elle ne peut pas faire ici l'objet

d'une analyse. Il faut toutefois tenter de préciser de quelle manière s'est manifestée la superficialité dont parle Ôoka. Si la dénomination de moderniste peut apparaître sous un angle péjoratif lorsque l'on parle de la poésie japonaise, c'est essentiellement parce que le modernisme s'est manifesté dans les linéaments d'un formalisme extrémiste. Lorsque Clement Greenberg définit le modernisme comme un « tropisme vers la valeur esthétique en tant que telle » il tient aussi à conclure son texte par deux *post scriptum* qui sont à cet égard significatifs⁷⁴ :

Post scriptum

L'art existe et l'on en fait l'expérience en soi, et cela est ce que le modernisme a reconnu en identifiant la valeur esthétique comme une valeur ultime. Mais ceci ne veut pas dire que l'art ou le beau soient une valeur et une fin supérieure à la vie. En négligeant cette distinction, les amateurs de l'Art pour l'Art, la majeure partie desquels n'étaient pas des modernistes, ont compromis une perception valide.

Post- postscriptum

Comme je le sais par de fâcheuses expériences, la façon dont j'insiste sur l'importance du faire artisanal et « formaliste » du modernisme ouvre la voie à toutes sortes de malentendus. La qualité, la valeur esthétique naît dans l'inspiration, dans la vision, dans le « contenu », non dans la « forme ». Je ne suis pas satisfait de la manière avec laquelle je présente les choses, mais je n'ai pas encore trouvé mieux. La forme, toutefois, non seulement ouvre la voie à l'inspiration, mais peut agir également comme un moyen pour rejoindre l'inspiration : les préoccupations techniques, quand elles sont suffisamment profondes et nécessaires, peuvent générer ou dévoiler un contenu. Quand une œuvre d'art ou littéraire est réussie, quand elle nous touche, elle le fait *ipso facto* grâce au contenu qu'elle transmet. Mais ce contenu ne peut être séparé de la forme, dans le cas de Dante comme dans le cas de Mallarmé, de Goya comme dans celui de Mondrian, de Verdi comme dans celui de Schönberg.

74 *Op. cit.*, p. 138-139

La singularité de la position de Nishiwaki au sein du modernisme de *Shi to shiron* devrait nous apparaître assez clairement. Ce qui distingue Nishiwaki des autres modernistes est la validité de son interprétation de la notion de forme en poésie. La poétique surnaturaliste de Nishiwaki répond en tous points à la définition que donne Clement Greenberg du formalisme moderniste quand il ne dissocie pas l'idée de forme de l'idée de contenu. Dans le modernisme japonais le plus orthodoxe de la lignée de *Shi to shiron* c'est cette relation de complémentarité essentielle, à travers laquelle est à même de se renverser la notion d'inspiration, qui vient à manquer, avec pour conséquence d'enfermer le poétique dans les diktats de la forme et dans la prison des automatismes. Il peut apparaître curieux que les jeunes poètes qui entouraient Nishiwaki se soient montrés incapables de saisir la complexité d'une pensée qui portait en soi de bien meilleurs auspices. Il est assez cruel d'évoquer la raison de cette inaptitude mais les textes modernistes, qui sont aujourd'hui pour la grande majorité datés, parlent d'eux-mêmes, et il est impossible de nier ce qui se présente comme une évidence. Ce qui distingue les poètes formalistes du modernisme de *Shi to shiron* de Nishiwaki Junzaburô est un manque structurel de culture, voire une forme d'analphabétisme. Parce que Nishiwaki avait séjourné en Occident et parce qu'il avait réellement approfondi ses lectures, en langues originales, par des recherches qui ne se limitaient pas au domaine du contemporain mais aussi à des domaines aussi vastes que la philosophie, l'histoire et les classiques latins et grecs, ce poète avait une perception aiguisée de l'état de la civilisation occidentale au moment où étaient nés les mouvements d'avant-garde. Ce patrimoine culturel permettra à Nishiwaki de ne pas limiter son interprétation de la nouveauté que pouvaient apporter les différents mouvements des avant-gardes occidentales à des questions de révolutions formelles. En somme, Nishiwaki pouvait apprécier à leur juste mesure les facteurs historiques et sociaux qui avaient porté l'Occident à la « crise de l'esprit » dont parlait à l'époque Valéry. Il avait pour cette raison une conscience aiguë du fait que les procédés subversifs des avant-gardes avaient leurs origines dans un contexte historique concrètement déterminé par une crise de valeurs sans précédent. Il pouvait ainsi évaluer correctement le fait que dans ces mouvements artistiques la négation de l'ordre établi relevait moins d'un facteur arbitraire et d'un goût de la destruction pour la destruction que d'une situation de non-retour dans laquelle il s'agissait de détruire ce

qui pouvait demeurer de manière fallacieuse d'un ordre établi désormais déchu. Cette compréhension est ce qui manquera aux plus jeunes poètes modernistes qui confondront, dans une illusion d'optique, l'effervescence du monde artistique des avant-gardes avec une forme d'enthousiasme de la création du nouveau pour le nouveau.

2.10. La question du privilège du poète

Il faut sans aucun doute nuancer la cruauté de ce jugement de superficialité que l'on peut émettre à l'égard des modernistes de *Shi to shiron* en reconnaissant que ce qui manquait à ces poètes était avant tout une réalité sociale comparable à celle que connaissait l'Europe au sortir de la Première Guerre Mondiale. Le Japon de l'époque Taishô, comme de ces débuts de l'ère Shôwa, appartient à un tout autre monde. L'Occident et sa modernité s'y présentent en ligne de mire dans le viseur des avancées techniques à réaliser pour moderniser le pays, mais les héritages de la culture japonaise ne sont à l'époque remis en question que de manière fonctionnelle et en référence au but à atteindre : ils ne font pas encore l'objet d'une réelle discussion. Si l'on se place, par exemple, du point de vue de l'histoire du langage en poésie, il est vrai que depuis Hagiwara Sakutarô la langue littéraire 文語 (*bungo*) a laissé la place à une langue parlée, actualisée selon les exigences d'une époque moderne, ce qui a permis l'essor du modernisme. Mais il est tout aussi vrai que les Japonais de l'époque continuaient à se sentir proches du langage littéraire et que le langage expérimental des modernistes était loin de la réalité de la langue parlée qu'ils pratiquaient. Une dualité similaire, produisant des formes d'anachronismes peut être relevée dans l'organisation du système politique. Depuis la restauration de l'ère Meiji (1868), le Japon s'est transformé en une nation moderne qui s'est dotée d'une authentique constitution (1889), mais pour autant le système impérial et les structures de pouvoirs qui lui sont attachées n'ont pas disparu ; au contraire ce système a retrouvé une centralité qu'il n'avait pas dans l'ère Edo qui a précédé la période moderne. C'est pourquoi on peut dire, d'une manière générale, que le Japon de l'avant-guerre est certes une nation résolument engagée dans un processus de modernisation, mais qu'il s'agit simultanément d'une nation qui a porté au

sein de la modernité des éléments beaucoup plus anciens qui sont, de coutume, définis comme appartenant à un ordre féodal 封建的 (*hōken-teki*). Cette dualité dans la période de l'avant-guerre, qui affecte tous les secteurs de la société, ne se présente pas encore comme un problème, mais elle deviendra avec le temps insoutenable, révélant les profondes contradictions que connaissait la modernisation de ce pays.

Ceci permet de reconnaître aux modernistes des circonstances atténuantes. Il est bien certain que l'extrême rapidité avec laquelle le Japon dut engager son processus de modernisation ne permettait pas aux poètes de réaliser des discours de synthèse qui nécessitent du recul et un temps de réflexion. L'illusion d'optique que provoquait la variété de la modernité occidentale était bien trop enivrante pour que puissent être compris dans leurs profondeurs les facteurs historiques qui avaient porté à l'éclosion des avant-gardes. Mais il n'en demeure pas moins que les modernistes eurent une responsabilité que Yoshimoto Takaaki a mis en évidence dans les premières pages du texte intitulé « Sengoshi shiron » 「戦後詩史論」 (Essai sur l'histoire de la poésie de l'après-guerre)⁷⁵ :

誤解をさけるためにいっておかなければならないが、(略)モダニズム派の詩人たちが、恒産または定職をもって社会の高度化したメカニズムの恩恵を浴することができた結果、詩的想像の世界を、生活的な抵抗感とからみあわせることなく、表現として再構成する主知的な道をえらんだのだ、といおうとするものではない。それはひとつの要因としてあったかもしれないが、そのことよりもこれらの詩人たちは、高度化した社会のメカニズムを、主として生活様式または社会様式の変化として感受したところに、その特徴があったとかがえる。この地点から詩的想像の世界を、詩的様式の世界の探求として構成していったのが、おそらく共通した特色であった。しかし詩的想像の世界は、詩の様式をどのように追及してもそれによってはけっして本質を変えないものである。

これらモダニズム派の詩人たちの特長は、じつは恒定生活者と

75 Yoshimoto Takaaki, « Sengoshi shiron » 「戦後詩史論」 (Essai sur l'histoire de la poésie de l'après-guerre) dans : *Sengoshi shiron* 『戦後詩史論』 (Essais sur l'histoire de la poésie de l'après-guerre), Tôkyô, Yamato Shobô, 1978 (1979), p. 15-16.

しての自己の都市インテリゲンチヤ的な世界を、詩のなかに露骨に提出しようとしないう主知意識のなかにあったのではなく、いかに逆説的にきこえようとも、想像力の世界を自己の恒定生活者的な世界に限定し、そこから踏み出そうとしないところに表われたのである。詩的想像の世界を、自己の生活意識圏からはみ出させようとしなかったことは、日本のモダニズムの著しい特色であった。この点に関してはモダニストの想像力は、やむをえずもがきながら自己の生活圏から脱出しようとして翼をもたねばならなかった不定職インテリゲンチヤの詩人たちよりも貧弱であった。

(略)モダニストたちはいずれもその当時自分たちがもたらした詩的様式の革命を信じていた。ただその様式的な変革が、自己の土壌をつきくずしてひろがるものではなく、自己の土壌をそのまま安置して表現様式を模索したにすぎなかったため、現在からみれば、様式の新奇性はのこらずに、都市生活者の恒定化された情緒しか感受されないのである。おそらくモダニストたちのうち、西脇順三郎の残した業績は、もっとも優れたものであった。現在の観点からも強固な様式上の模索のあとをたどることができる。それは西脇だけが、(略)モダニストたちのうち、とびぬけて強固な教養をもっていたことによっている。「旅人」の表現をつかえば、西脇の「糞」だけが流れて北海、アトランチス、地中海を汚すことができたのである。

Il faut dire, pour éviter tout malentendu, que je n'entends pas affirmer que les poètes de l'école moderniste (...) ont choisi le chemin de l'intellectualité d'un processus de réédification, par les moyens de l'expression, du monde de l'imagination poétique, exempt d'intentions conflictuelles avec la vie de tous les jours, parce qu'ils s'agissaient de poètes qui jouissaient des bienfaits des mécanismes d'une société économiquement évoluée et d'une position de stabilité financière ou d'un emploi fixe. Il se peut que cet élément soit entré en ligne de compte, mais je pense plutôt que cette singularité a pu exister parce que ces poètes ont interprété ces mécanismes de la société économique évoluée principalement comme des évolutions de style dans les modes de vie ou de la société. A partir de cette interprétation ils ont structuré leur monde de l'imagination comme une recherche de style poétique et cela est probablement la caractéristique

commune de ces poètes. Mais il est impossible que le monde de l'imagination poétique transforme sa propre substance par le truchement d'une recherche de style.

La caractéristique de ces poètes de l'école moderniste, en réalité, ne se situe pas dans une conscience intellectuelle qui se refusait à faire apparaître dans les poésies la réalité du monde d'une intelligentsia citadine faite de personnes qui possédaient une stabilité financière, et même si cela peut sembler paradoxal, je dois dire que la caractéristique de ces poètes est d'avoir limité leur imagination à l'univers de personnes jouissant d'une stabilité financière et qu'ils n'ont pas essayé de sortir de cet univers. Qu'ils n'aient pas tenté de faire déborder l'imagination poétique du cadre de la conscience de leur propre existence est la caractéristique éclatante du modernisme japonais. C'est en ce point que l'imagination des modernistes est bien plus faible que celle des poètes de l'intelligentsia sans emploi fixe qui eurent, par nécessité, à se débattre pour déployer leurs ailes dans l'intention de s'évader de la sphère fermée de leur propre existence.

Les modernistes furent tous convaincus, à l'époque, des révolutions formelles qu'ils avaient apportées à la poésie. Seulement, ces révolutions formelles n'étaient pas en mesure de détruire leur propre terrain en vue d'un élargissement, et parce qu'ils n'ont fait que chercher par tâtonnements des formes d'expression en maintenant leur propre terrain dans une position de stabilité, on ne peut aujourd'hui que constater qu'il ne reste rien de cette nouveauté extravagante de formes que nous ne percevons que comme des émotions de citoyens qui vivaient dans l'aisance. Parmi les modernistes, ce sont les travaux laissés par Nishiwaki Junzaburô qui sont les plus remarquables. Il est possible aujourd'hui encore de revisiter les traces laissées par ses recherches stylistiques puissantes. Il en est ainsi parce que Nishiwaki fut le seul des poètes modernistes qui, par comparaison, possédait une solide culture. Pour employer les expressions de « Le voyageur » [une poésie de Nishiwaki], seul les « excréments » de Nishiwaki ont pu polluer la mer du Nord, comme l'Atlantis, ou la Méditerranée.

Yoshimoto donne une explication des raisons qui ont porté les poètes modernistes à enfermer leur imagination dans un formalisme doctrinaire. Cette interpré-

tation est la plus cohérente qui ait été proposée par la critique, et Ôoka Makoto la reprendra à son compte dans un texte où il revient sur l'héritage qu'a laissé à la poésie contemporaine le travail de Nishiwaki Junzaburô⁷⁶. Le discours de Yoshimoto n'épouse pas la thèse marxiste d'un conditionnement de la création poétique en fonction de la classe sociale à laquelle un poète appartient. Il n'affirme pas ici que les modernistes ont « choisi la voie de l'intellectualisme » parce qu'ils appartenaient à une classe sociale privilégiée qui n'avait pas de souci pour sa subsistance économique vu qu'elle possédait une stabilité financière ou une place stable au sein de la société grâce à un emploi fixe. Yoshimoto s'est plutôt efforcé de mettre en évidence le phénomène d'auto conditionnement que les modernistes se sont infligés de manière volontaire et qui a limité les territoires d'expansion possibles de leur imagination poétique. Le critique parle en somme d'un aveuglement, ou d'une automutilation des poètes modernistes qui ont cru, en toute sincérité, aux pouvoirs de leurs « révolutions formelles » et stylistiques. Mais le critique met aussi clairement en évidence que cette confiance inconditionnée dans les pouvoirs de création des révolutions formelles est foncièrement imputable à la superficialité avec laquelle ces poètes interprétèrent les évolutions de la société comme des « évolutions de style » ou de « modes de vie », et non comme des changements profonds dans la conscience et dans la perception du réel historique. En ce sens Yoshimoto rejoint les propos d'Ôoka sur une déficience structurelle de la capacité d'analyse des modernistes qui tranche avec les intentions qui avaient été revendiquées par Haruyama dans la postface du premier numéro de *Shi to shiron*.

Ce qui est intéressant dans le discours de Yoshimoto est la réévaluation que ce poète fait du travail des poètes de la poésie prolétarienne par rapport à l'école moderniste dans les développements de son texte. Cette réévaluation sera d'ailleurs un thème dominant de son travail critique sur les responsabilités de la guerre au début des années cinquante qui permettra de libérer l'interprétation du travail des poètes de la poésie prolétarienne d'une lecture trop souvent instrumentalisée politiquement. Yoshimoto

76 « Hagiwara to Nishiwaki, Gendaishi to shizenshugi ni tsuite » 「萩原と西脇 現代詩と自然主義について」 (Hagiwara et Nishiwaki, sur la poésie contemporaine et le naturalisme) dans : Ôoka Makoto, *Tôji no kakei : Nihon gendaishi no ayumi* 『蕩児の家系 : 日本現代詩の歩み』 (Généalogie des enfants prodiges : le parcours de la poésie contemporaine japonaise), Tôkyô, Shichôsha, 2004, p. 67.

oppose ici deux formes d'« intelligentsia ». Il donne comme caractéristique des poètes modernistes une situation sociale stable qui, même si le terme n'est pas nommé, renvoie aux privilèges d'une condition essentiellement bourgeoise. D'un autre côté, il définit dans son texte la situation des poètes prolétariens comme des « outsiders », mis à l'écart par la société, placés en position d'instabilité du fait d'une absence d'emploi fixe. Pour Yoshimoto c'est cette précarité qui a permis aux poètes de la poésie prolétarienne d'affirmer, par opposition à la société qui les excluait, une conscience forte de soi qui faisait défaut aux modernistes. Cette situation d'observateurs contraints, selon Yoshimoto, a permis aux poètes de la poésie prolétarienne de construire leurs poétiques sur la base d'une « polysémie » 多義性 (*tagisei*) par opposition à la monosémie des poètes modernistes⁷⁷. C'est aussi ce qui leur aurait permis d'élargir le terrain de leur imagination poétique et de nourrir leur poésie de la matérialité du monde. La réévaluation que fait Yoshimoto concerne l'envergure de l'imagination poétique de la poésie prolétarienne par rapport au rétrécissement de la poésie moderniste. Mais Yoshimoto relèvera aussi dans ce texte l'ironie par laquelle, en définitive, la poésie prolétarienne et la poésie moderniste se retrouveront sur un pied d'égalité dans le niveau de compromission que ces deux écoles de poésie auront avec la poésie de collaboration à l'effort de guerre. Si le degré d'extension des territoires de l'imagination poétique est bien différent dans ces deux écoles avant-guerre, l'aliénation sociale très forte dont souffrirent les poètes de l'école prolétarienne les portera à renforcer leur idéal de communauté et ils seront, de manière plus ou moins consciente, victimes d'un désir de réintégration sociale qui se traduira par des formes de conversion plus ou moins volontaires à l'idéologie nationaliste.

Ce qui apparaît également de manière sous-jacente dans le discours de Yoshimoto est la notion de privilège. La question du « privilège du poète » 「詩人の特権」 (*shijin no tokken*) sera au centre de l'activité critique des modernistes et en particulier d'Haruyama Yukio. Elle donnera corps à une polémique avec Kusano Shinpei 草野心平 (1903-1988)⁷⁸ :

77 *Op. cit.*, p. 9.

78 Né dans la préfecture de Fukushima, Kusano Shinpei a fondé en Chine, en 1925, alors qu'il était étudiant étranger à l'Université de Lingnan (Hong Kong), la revue *Dora* 「銅鑼」 (Il gong), qui accueillit

詩人・ぼくは家を作りたい(或は作りたくない)だがどうしても詩をつくらずにゐられない。(不可避)。彼等よりもっとすばらしい詩を書ける素質をもってゐる。即ち詩人に特権はない。

Le poète, ou moi, veut construire une maison (ou il ne veut pas la construire) mais quoi qu'il en soit il ne peut rester sans construire de la poésie. (Inévitable). Eux [les poètes modernistes], ont en eux une nature qui les porte à pouvoir écrire des poésies encore plus belles. En d'autres termes, pour eux les poètes n'ont pas de privilèges.

Kusano Shinpei réagissait aux prises de position d'Haruyama Yukio qui affirmait

certaines des très rares poésies publiées par Miyazawa Kenji 宮沢賢治 (1896-1933) de son vivant. A son retour au Japon, il publie son premier recueil de poésie intitulé *Daihyaku kaikyū* 『第百階級』 (La centième classe sociale), Tôkyô, Dôrasha, 1928 : un monde fait de grenouilles, de crapauds, tout un univers de batraciens qui évoque la classe sociale des plus démunis et qui lui vaudra le surnom de « poète de la grenouille » 「蛙の詩人」 (*kaeru no shijin*). En 1929, il fonde la revue *Gakkō* 「学校」 (Ecole), et en 1931, publie, en collaboration avec les poètes anarchistes Hagiwara Kyôjirô et Ono Tôzaburô, un recueil de traductions intitulé *Amerika puroretaria shishû* 『アメリカプロレタリア詩集』 (Poésies anarchistes d'Amérique), Tôkyô, Dandôsha. La même année il fait paraître le recueil *Ashita wa tenki da* 『明日は天気だ』 (Demain, il fera beau temps). Il rédige, à partir de cette époque, des ouvrages sur Miyazawa Kenji et collabore à l'édition des *Œuvres complètes* du poète. En 1935, il fonde, en compagnie notamment de Henmi Yûkichi 逸見猶吉 (1907-1946), la revue *Rekitei* 「歷程」 (Parcours), qui publie encore aujourd'hui et qui en est à son cinq centième numéro. Il est l'auteur de nombreux recueils de poésie et participa à la fondation de diverses revues. Il sera le lauréat, en 1948, de la première édition du Prix Yomiuri pour la littérature 読売文学賞 pour sa poésie « Kaeru no shi » 「蛙の詩」 (La poésie de la grenouille). Le regard de Kusano Shinpei sur le monde est celui d'un humaniste du peuple. Il offrit au modernisme une voix tout à fait singulière, anarchiste et individualiste, à l'expressivité excentrique. Il fut aussi un poète expérimental qui aimait utiliser les grandes possibilités onomatopéiques que peut offrir la langue japonaise. Son œuvre continua de connaître après-guerre une grande vitalité.

Les notes biographiques et bibliographiques des poètes cités ci-dessus ont été élaborées à partir des deux dictionnaires de poésie contemporaine japonaise: *Nihon gendaishi daijiten* 『日本現代詩辞典』 (Dictionnaire de poésie contemporaine japonaise), éd. Bundô Junsaku, Tadokoro Hitoshi et Miura Hitoshi, Tôkyô, Ôfûsha, 1986, 672p. ; *Gendaishi daiji jiten* 『現代詩大辞典』 (Grand dictionnaire de la poésie contemporaine), éd. Andô Motoo, Ôoka Makoto et Nakamura Minoru, Tôkyô, Sanseido, 2008, 781p. Certaines considérations ont été extraites de l'ouvrage de Pierantonio Zanotti, *Introduzione alla storia della poesia giapponese, Dall'Ottocento al Duemila* (Introduction à l'histoire de la poésie japonaise, du dix-neuvième siècle aux années deux mille), Venezia, AG. Edizioni, Marsilio, 2012, 2 vol., vol. 2, 161p.

que le poète écrivait de la poésie de manière « inéluctable » 不可避 (*fukahi*), répondant à une forme d'auto-détermination. Kusano, par opposition, situait l'activité du poète devant un choix, celui de vouloir construire ou de ne pas vouloir construire une maison et il interprétait dans la perspective d'un choix libre le « privilège » 特権 (*tokken*) du poète. Il ne reniait pas ce qui, chez le poète, relève d'une inéluctabilité d'une inclination ou d'une disposition naturelle puisqu'il affirmait que dans tous les cas le poète ne « pouvait demeurer sans écrire de la poésie ». Mais pour Kusano Shinpei l'acte poétique ne se réalisait pas dans un sujet prédéterminé, mais bien plutôt dans la pratique d'un faire orientée par l'exercice du libre arbitre. Si le poète écrit de la poésie de manière « inéluctable », le sujet qui opère, le poète, n'est pas libre de ses choix et n'est pas en ce sens un véritable créateur. Il ne fait que se conformer à une nature qui préexiste à son faire et cantonne le rôle du poète dans le cadre restreint d'un professionnalisme. Le faire de Kusano Shinpei se situe au contraire au niveau d'un artisanat dans lequel l'artefact, la poésie envisagée comme une maison, ne peut être dissociée de sa fonction sociale. C'est ici une fois encore l'occasion de relever la confusion que les poètes modernistes faisaient entre la notion de méthode et celle de technique. Les poètes modernistes avaient déclaré vouloir lutter contre le subjectivisme de la poésie naturaliste mais leur conception élitiste du statut du poète aura pour conséquence de limiter le champ de leur imagination poétique aux particularismes de la personnalité du poète 個性 (*ko-sei*). Ce qui apparaît comme nouveau dans la conception de l'inéluctabilité du faire poétique chez les modernistes, c'est l'automatisme avec lequel se développe le mouvement d'une pensée. C'est pour cette raison que la notion d'artefact telle qu'elle fut produite par les modernistes n'aboutira qu'à un phénomène de diffraction du langage qui, privé de son rapport dialectique avec le monde et enfermé dans le particularisme de la personnalité du poète, sera limité dans la sphère des prouesses techniques ou des virtuosités stylistiques dont la critique s'accorde aujourd'hui à reconnaître la désuétude et la parfaite inutilité.

Cette logique du morcellement et de la fragmentation sera tout à fait étrangère à Nishiwaki Junzaburô. Sa pensée est impénétrable à la logique avant-gardiste du formaliste de *Shi to shiron* qui s'appuie sur la notion d'un progrès qui avance par négation. Le terme de progrès est un mot qui est d'ailleurs banni du langage de Nishiwaki. Le poète

lui oppose la vision de l'« éternité », qui n'est pas une immobilité, mais la reconnaissance d'un principe d'invariance au sein de la réalité, basée sur l'incomplétude et l'insatisfaction, contre lequel le poète exerce, avec mesure et sans arrogance, son pouvoir créateur sous la forme d'un « rafraîchissement ». De la même manière que pour Nishiwaki la réalité n'est pas un objet extrinsèque à la représentation que peut s'en faire le sujet poète, la production du nouveau en poésie ne se lie pas à l'impertinence d'un pouvoir de création ex nihilo. Cette différence substantielle concerne en poésie l'interprétation qualitative de la notion de forme, et confère une place d'exception à Nishiwaki Junzaburô pour qui seul la dénomination de moderniste pourra être légitimement retenue. La division que ce poète opère entre la poésie et le réel, et la limitation qu'il imposera à la poésie tenue de se tenir au seuil de la connaissance et de la certitude, ne permettront pas au poète de s'opposer ouvertement à l'idéologie nationaliste des années de guerre, mais elles sont à l'origine du silence profond dans lequel le poète se retira. La relation nourricière que sa poétique entretient avec le monde de la réalité sera un terreau de réflexions fertiles pour les poètes d'*Arechi* qui reprendront à leur compte la vision d'un monde envisagé comme matière et sa conception du rôle du poète comme un voyageur infatigable et universel soumis à la loi naturelle de la contamination. Ces contaminations tout autant organiques que temporelles qui apparaissent manifestement dans la poésie à laquelle se référait Yoshimoto Takaaki⁷⁹ :

旅人

汝カンシャクもちの旅人よ
 汝の糞は流れて ヒベルニアの海
 北海 アトランチス 地中海を汚した
 汝は汝の村へ帰れ
 郷里の崖を祝福せよ

79 Poésie qui fait partie de la section « LE MONDE MODERNE » (en français dans le texte) qui fait pendant à la première section, « LE MONDE ANCIEN » (en français dans le texte), du premier recueil du poète intitulé *Ambarvalia*, Tôkyô, Shii no ki sha, 1933. Nishiwaki Junzaburô, *Nishiwaki Junzabuô zenshû I* 『西脇順三郎全集 I』 (Œuvres complètes de Nishiwaki Junzabuô I), Tôkyô, Chikuma Shobô, 10 vol. (1971-1973), vol. 1, 1971, p. 77.

その裸の土は汝の夜明だ
あけびの実は汝の靈魂の如く
夏中ぶらさがっている

Le voyageur

Toi le voyageur coléreux !
Tes excréments ont coulé contaminé la mer d'Hibernia
La mer du Nord Atlantis la Méditerranée
Rentre maintenant dans ton village
Et bénis la falaise de ton pays !
Cette terre nue est ton aube
Les fruits de l'akébia comme ton âme
Continuent de pendre durant tout l'été

Chapitre III
L'expérience vécue 体験
comme origine du soi

3.1. Le « passif » de l'héritage moderniste

Les poètes d'*Arechi* se formèrent avant-guerre au sein du courant moderniste de la poésie de la lignée de *Shi to Shiron*. Cette période de formation s'étend approximativement entre avril 1937 et les années 1941-1942. La date de 1937 correspond à la fondation, par Nakagiri Masao, du Club LUNA de Kôbe 「ルナ・クラブ」 ; 1941-1942, à la période durant laquelle eurent lieu les départs pour le front des membres de cette petite communauté de jeunes poètes que Tamura Ryûichi nommera rétrospectivement la « Jeune Arechi ». Il s'agit d'une période d'environ cinq années durant lesquelles une nouvelle génération de poètes se forme dans l'esprit du modernisme qui était alors représenté principalement par deux revues : *Vou* 「VOU」 (Vous) (juillet 1935-sept. 1942) et *Shinryôdo* (avril 1937-janv. 1942). Dans les années trente, de nombreuses petites revues avant-gardistes apparurent sur la scène poétique, mais ces deux revues occupèrent assurément une place prépondérante. Elles avaient été créées par d'anciens membres de la revue *Shi to Shiron*, ce qui leur donnait incontestablement une forme d'autorité. Kitazono Katsue avait fondé *Vou* dans l'intention de promouvoir un mariage entre la poésie et les arts : la musique, la peinture, l'architecture, la photographie et même la mode et le design. *Shinryôdo* avait été fondé par Haruyama Yukio, Murano Shirô, Kondô Azuma et Ueda Tamostu, et défendait des positions influencées par le travail des poètes de la *New Country*. La majeure partie des poètes de la « Jeune Arechi » publièrent dans ces deux revues. Kuroda Saburô et Kihara Kôichi publièrent d'abord dans *Vou* ; Ayukawa Nobuo, Tamura Ryûichi, Miyoshi Toyo.ichirô et Nakagiri Masao dans les colonnes de *Shinryôdo*.

Il est indéniable que les jeunes poètes d'*Arechi* se trouvèrent, au début de leur carrière, sous l'influence directe du modernisme. C'est pour cette raison qu'il est tout à fait possible de les qualifier de modernistes car leurs projets se situaient dans la grande tradition du modernisme qui faisait de la poésie une activité indépendante de la po-

litique, liée à la production d'un savoir-faire et d'un certain professionnalisme. Pour autant, cela ne signifiait pas que ces jeunes poètes accueillissent sans critique le travail de leurs aînés. La fondation du Club LUNA de Kôbe, qui aura aussi son antenne à Tôkyô, ne s'explique pas uniquement par une volonté partagée par ces poètes de trouver un espace de publication qui ne manquait pas à l'époque. Le Club LUNA doit plutôt sa constitution à un sentiment latent de désaccord, ressenti communément par cette nouvelle génération, par rapport à la direction qu'avait prise le modernisme japonais. C'est à ce niveau que se situe l'ambivalence de la dénomination de « modernistes » que l'on associe aux poètes d'*Arechi*. D'un côté, ces poètes devaient indiscutablement beaucoup au travail qu'avaient accompli les modernistes pour dégager la poésie du subjectivisme qui avait caractérisé la poésie moderne jusqu'à l'avènement de *Shi to shiron*. D'un autre côté, ces jeunes poètes comprirent très tôt que le modernisme japonais souffrait d'une compréhension superficielle des modernismes occidentaux dont il était issu et qu'il avait tendance à enfermer la poésie dans la gratuité d'un formalisme qui, dans les années trente, n'avait plus de raison d'être. La dénomination de « modernistes » pour ces poètes est en ce sens trompeuse, car elle ne rend pas compte de la dualité de position qui sera propre à l'école *Arechi*. Lorsqu'on dit de ces poètes qu'ils sont des modernistes, ils le sont en fait de deux manières : parce qu'ils inscrivent leur travail dans le sillon du modernisme occidental, en particulier des modernismes de lignée anglo-saxonne, et parce qu'ils donnèrent au modernisme japonais un nouveau visage en infligeant un démenti radical aux prétentions purement objectives véhiculées par les théories formalistes des poètes de *Shi to Shiron*.

Dans les textes critiques que les poètes d'*Arechi* publièrent après-guerre pour rendre compte des fondements de leur poétique, la question du rapport double que ces poètes entretenaient avec l'héritage moderniste est en tout point centrale. Dans la majeure partie de ces textes, les poètes font inmanquablement référence au modernisme, mais il est important de relever que, lorsqu'ils évoquent la question du patrimoine légué par le modernisme japonais, ils en donnent un éclairage totalement négatif, pour préférer à la parole « héritage » 遺産 (*isan*) celle de « dette » ou de « passif » 負債 (*fusai*). Les propos que tient Ayukawa Nobuo dans un texte intitulé « Modanizumu no isan »

「モダニズムの遺産」(L'héritage moderniste) sont à ce sujet représentatifs¹ :

(略)戦前と戦後が単に時代のずれに過ぎないならば、たしかに「新領土」の仕事新しい意味において延長することが可能であったろうし、また意義もあったと思われる(略)。そのうえ、「新領土」は、戦前においてすでに第一次大戦後のヨーロッパの新文学の空気を存分に吸っていたし、いわば<戦後>に対する予備知識めいたものがあつたことも確かである。

しかし、それらの予備知識が、どれほど役に立ったかということは、戦前と戦後をつなぐ恐るべき時期の、われわれの経験によって測定されなければならない。この点になると残念ながら、楠田一郎とか永田助太郎とかいう詩人の仕事は生きのこり得ても、「新領土」が生き残ったといえる証拠は、一つも発見することが出来ないのである。

はっきり言えば、「新領土」が仕残した仕事というものも、「四季」や「歷程」が仕残した仕事と、どれほどの違いがあるだろうかということである。

なにもかも、根本からやり直さなければならない、というのが、戦後の廃墟のなまなましさにふれた僕たちの偽らざる実感であつた。個々の詩人の業績を除外して、詩の運動の全体の意味というようなものは、僕にはとても考えることはできない。俗にいう「詩と詩論以後」のモダニズムの運動だって、新しい詩の流行をつくり出したという以外に、運動としての意味などは何もないのである。

「荒地」が一つの運動と見做される場合、たいてい芸術運動というものに対する論者の先入観によって、適当に歪められているこ

1 Il s'agit de la première partie d'un texte intitulé « Shijin e no hôkoku » 「詩人への報告」(Bulletin pour les poètes) qui fut publié dans *Arechi shishû 1954* 『荒地詩集 1954』(Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1954), Tôkyô, Arechi Shuppansha. Ayukawa Nobuo, *Ayukawa Nobuo chosakushû* 『鮎川信夫著作集』(Œuvres d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 10 vol. (1973-1976), vol. 5 (1974), p. 85-88. La notion de « passif » apparaît aussi, par exemple, dans le titre d'un texte de Kuroda Saburô, « Modanizumu to wareware no fusai » 「モダニズムと我々の負債」(Le modernisme et notre passif), daté de 1949 et publié dans le numéro 1 de la revue *Geijutsu zen.ei* 「芸術前衛」(Avant-garde artistique) : Kuroda Saburô, *Kuroda Saburô chosakushû* 『黒田三郎著作集』(Œuvres de Kuroda Saburô), Tôkyô, Shichôsha, 3 vol. (1989), vol. 2 (1989), p. 166-169.

とが多い。たとえば、旧「新領土」のメンバーであるS氏は、<荒地グループ>が、前代の正統的遺産相続者で「あるか」、あるいは「あったか」どうかは、次の公証人の確認を待つよりしかたがない、と言っているけれども、僕たちにしてみればモダニズムの遺産などはどうでもよいのである。

モダニズムの詩的思考と実験が、戦後においてどうなったかは、T・K氏やS氏の雑誌、VOUその他を見れば明瞭であるが、僕にはモダニズムの遺産よりも、その負債の方が目について仕方がないのである。

古い制度、習慣に附属する古い世界観や芸術観に反対するのは結構であるが、そうした反抗の対象になったものがつまらなければ、とうぜん反抗そのものもつまらなくなる。戦前のモダニズムを推進した集中的なエネルギーは、その対象とともに今日では分散し、消滅してしまっている。こう言うと、モダニズムは、「われわれの周囲には、戦前と少しも変わらない旧態依然たる社会、慣習、芸術があるのではないか」と抗議するかも知れない。それは確かにその通りであるが、そのことが直ちに旧態依然たるモダニズムの存在理由にはならないのである。

われわれはおのれの周囲を直接にかこむ世界と公然たる戦いを続けつつ生きている」というブルトンの宣言は今日でもなお大きな意味を持っていることは認めるが、「おのれの周囲」に対する分析において、大して進歩していないとしたら、公然たる戦いも、はかばかしい成果を挙げることはできない。この点に関しては、戦前も戦後もモダニズムの態度には、さしたる変化が見られず、彼等の社会観、芸術観はあまりにも非現実的で、実際の効果を無視した独善性に陥っているように見受けられる。今日、モダニズムの衰退を云々される理由は、その進歩主義的政治観においてコミュニストの詩人たちにとってかわられ、前衛主義的芸術観において新しい表現の道を拓くような、新しい様式を創り出すことができなくなったことにある。

したがって、『詩と詩論』第一集に楠田一郎の「黒い歌」を僕たちが掲載した理由は、「新領土」の再発見などということは全く無縁である。彼を採りあげたのは楠田をそうしたモダニズムの枠の中におこうとする考え方と、むしろ全く別の動機からであるといってもよ

い。楠田を朽ちさせなかったものは、詩人としての彼の資質であって、彼が所属していた「新領土」のためではないのである。

今まで刊行された「荒地」のアンソロジーには、かならずわれわれと時代を共にして死んだ詩人の作品が掲載されている。「荒地」を批判する最も重要な鍵、しかも現在のところ最も確かな唯一の手懸りに、まだ誰も触れた者がいないということは、全く驚くべきことである。同時代的なものにのみ目を奪われて、眼に見えぬ感性の歴史を内包している縦の経緯を見落とした批判などは、詩の批評にならないであろう。

多くの現代詩がつまらない最大の理由は、いつも同時代性のみを強調して、永続的価値のあるものを忘れているからである。これは、即時代性や即物性のみを直接の目標としたモダニズムの大きな負傷なのである。

僕は決してモダニズムの否定者でもなければ、その反対者でもなく、むしろその反抗の精神において、今日の詩人の唯一の抛り所となるべきものだということを強く肯定する者であるが、今までのモダニズムに見られるような浅薄な価値観と、愚かしい<進歩>の観念には、あくまで反対せざるを得ない。

産業時代の発展から、資本主義が進むにつれて、次第に現代に圧縮され来たった近代の歴史は、実にさまざまな反抗の型を生み出してきた。近代の文明、社会、人間に関する何らかの新しい研究、何らかの発明、発見は、いずれも新しい反抗の型を内に含むものであった。芸術上のモダニズムの精神は、そうした広い意味での近代主義によって裏打ちされており、おのれの周囲に対する抵抗を基調として生れてきたものである。

しかし、そうしたモダニズムの精神が、今日に至って衰退するに至ったということは、とうぜん近代文明そのものの行詰りと関連する問題であろう。現存の諸価値、古い世界観や道徳、コンヴェンショナルな芸術に対する抗議から生れたモダニズムが、それ自身進歩の熱に浮かされた近代主義の産物にすぎないために、近代文明を根本から批判することができないという矛盾によって、一つの壁にぶつかってしまったのである。先へ進むことに大きな危険を感じないわけにはゆかない時代——このような時代に、モダニズムたちだけが、どのようにしてその危険を避けて、新しい未来に進み得るで

あろうか。

モダニズムに対しては、まだいろいろ議論の余地はあるけれども、僕は大体以上のような角度から、モダニズムの運動を考えているわけである。

(...) S'il n'y avait eu, entre l'avant-guerre et l'après-guerre, qu'un décalage d'époques, il aurait sans aucun doute été possible de prolonger le travail qui avait été fait dans *Shinryôdo* [Nouveaux territoires] en lui donnant une valeur nouvelle et cela aurait eu un sens (...). Par ailleurs, il est certain que *Shinryôdo* avait déjà amplement respiré l'atmosphère de la nouvelle littérature européenne qui avait suivi la Première Guerre Mondiale et qu'en ce sens [le travail de *Shinryôdo*] donna une forme de connaissance préalable de l'« après-guerre ».

Mais, l'importance du rôle qu'ont joué ces connaissances préalables doit être mesurée à l'aune des expériences que nous avons faites, dans une période effroyable qui a lié les deux époques de l'avant et de l'après-guerre. De ce point de vue, malheureusement, on ne peut trouver aucun témoignage de survie de *Shinryôdo*, même si le travail de poètes comme Kusuda Ichirô et Nagata Suketarô a pu survivre.

Pour le dire plus clairement, il me semble qu'il n'y a pas de grande différence entre le travail laissé inachevé par [les poètes de] *Shinryôdo* et celui laissé inachevé par [les poètes] de *Shiki* ou de *Rekitei*.

Le sentiment le plus réel et authentique que nous avons éprouvé au contact de la présence écrasante des ruines de l'après-guerre est qu'il nous fallait tout revoir à partir des fondements. Je ne peux pas penser qu'il y ait une signification générale dans un mouvement poétique en dehors des résultats auxquels parviennent chacun de ses poètes. Même dans ce que l'on appelle communément le modernisme « depuis *Shi to Shiron* » on ne peut trouver aucune signification en tant que mouvement [poétique] excepté dans le fait que [le modernisme] a créé une nouvelle mode pour la poésie.

Lorsqu'*Arechi* est envisagé comme un mouvement [poétique], il arrive le plus souvent que [cette perception] soit déformée en fonction des idées préconçues qu'a le critique d'art. Par exemple S, qui fut un des membres

de *Nouveaux territoires*, déclare qu'il faudra attendre un constat de notaire pour savoir si le « groupe *Arechi* » « est » ou « a été » l'héritier légitime de la génération précédente, mais de notre point de vue nous n'avons que faire de l'héritage moderniste.

Ce que sont devenues, après-guerre, les expérimentations et la pensée poétiques du modernisme est évident quand on regarde par exemple la revue *VOU* de T, K et S, et je suis beaucoup plus frappé par le passif du modernisme que par son héritage.

C'est très bien de s'opposer aux vieilles visions du monde et aux vieilles conceptions artistiques qui sont attachées à des systèmes et à des habitudes anciennes, mais lorsque l'objet de ces oppositions est devenu insignifiant, ce sont bien entendu ces oppositions elles-mêmes qui perdent elles aussi de leur sens. L'énergie centripète qui a donné son élan au modernisme avant-guerre s'est aujourd'hui dispersée et s'est désintégrée en même temps que son objet. Cela étant dit, les modernistes protesteraient sans aucun doute en se demandant si « nous ne sommes pas environnés par une société, des mœurs et des expressions artistiques qui n'ont en rien changé ». Certes, mais cela ne peut pas constituer automatiquement une raison pour le modernisme d'exister sous une forme inchangée.

Je reconnais que la déclaration de Breton selon laquelle « Nous vivons en continuant notre lutte publique contre ce monde qui nous enserme »² a aujourd'hui encore une grande valeur, mais si l'on ne fait pas de réels progrès dans l'analyse de la nature de « ce monde qui nous enserme », il est bien improbable que cette lutte publique puisse atteindre des résultats probants. A ce propos, on ne voit dans l'attitude des modernistes aucun réel changement entre l'avant-guerre et l'après-guerre ; leurs conceptions des valeurs sociales et des valeurs artistiques sont complètement irréalistes au point qu'on peut considérer qu'ils ont sombré dans un arbitraire qui fait totalement abstraction de toute efficacité concrète. Aujourd'hui, on parle d'une décadence du modernisme, parce que les poètes modernistes ont été remplacés par les poètes communistes et par leur vision politique progressiste et qu'ils ne sont plus capables d'ouvrir la voie à de nouvelles

2 Nous n'avons pas retrouvé la citation d'André Breton qui est ici traduite à partir du japonais.

formes d'expressions et de créer de nouvelles formes [poétiques] soutenues par leur vision avant-gardiste de l'art.

C'est pourquoi, lorsque nous publions la poésie « Un chant noir » de Kusuda Ichirô dans le premier volume de *Shi to shiron*, cela n'a aucun rapport avec une tentative de redécouverte de *Nouveaux territoires*. Je dirais même que si nous choisissons de proposer Kusuda Ichirô ce n'est pas du tout parce que nous avons l'intention de le situer dans le cadre du modernisme. Si Kusuda n'a pas vieilli cela relève de sa nature en tant que poète et non pas de son appartenance à *Nouveaux territoires*.

Dans les anthologies d'*Arechi* que nous avons publiées jusqu'ici, il y a toujours des œuvres de poètes qui sont morts dans une époque que nous avons vécue ensemble. Il est tout à fait étonnant que la clef la plus importante pour faire une approche critique d'*Arechi*, l'approche la plus sûre qui existe aujourd'hui, n'ait été prise en considération par personne. Les critiques qui, obsédés par ce qui relève de l'époque contemporaine, ne considèrent pas les circonstances verticales que porte en lui le parcours historique d'une sensibilité qui n'est pas de l'ordre du visible, ne peuvent prétendre être des critiques sur la poésie.

La raison qui fait que beaucoup de poésies contemporaines sont insignifiantes vient du fait qu'elles ne donnent d'importance qu'au domaine du contemporain et oublient ce qu'il y a dans la poésie de valeurs éternelles. C'est ici la grande blessure laissée par le modernisme qui n'a eu pour visée directe que l'actualité et la seule matérialité.

Je ne suis pas quelqu'un qui voudrait nier le modernisme ou en être un opposant, et j'affirme fermement que la seule chose sur laquelle le poète puisse s'appuyer aujourd'hui se trouve dans son esprit de résistance, mais je ne peux être qu'opposé en tous points à l'idée de « progrès » imbécile et au système de valeurs superficielles qui ont été défendus par le modernisme.

Depuis les développements de l'époque industrielle, et avec les avancées du capitalisme, l'histoire de la modernité qui s'est faite de plus en plus pressante à l'époque contemporaine, a fait naître différentes formes de résistance. Les nouvelles études sur la civilisation, sur la société et l'homme moderne, toutes les inventions et découvertes ont inmanquablement porté avec elles des formes nouvelles de résistance. L'esprit artistique du

modernisme s'est nourri de ces modernités au sens large et est apparu comme une idée dominante de résistance au monde qui nous entoure.

Mais, si cet esprit propre au modernisme est arrivé aujourd'hui à un point de décadence c'est parce qu'il s'agit d'un problème lié aux impasses de la civilisation moderne. Parce que le modernisme, qui est né d'un esprit de protestation contre les valeurs existantes, les anciennes visions du monde, les vieilles morales et les valeurs artistiques conventionnelles, n'est qu'un produit de l'idéologie moderniste enfiévrée par [l'idée] de progrès, il en est arrivé à se retrouver acculé à cause de la contradiction qui fait qu'il n'est pas capable de critiquer dans son fondement la civilisation moderne. Dans une époque où il est impossible de ne pas ressentir le danger immense qu'il y a à se projeter dans le futur, en une telle époque, comment seuls les modernistes pourraient-ils éviter ces dangers et avancer vers un nouveau futur ?

Il y aurait encore beaucoup d'arguments pour mettre en discussion le modernisme, mais voilà à peu près comment s'organise ma pensée sur le mouvement moderniste.

Les propos que tient Ayukawa sur le modernisme japonais sont on ne peut plus sévères et ne font aucune concession. Pour Ayukawa, qui exprime ici ses vues personnelles, mais aussi d'une manière plus générale les vues de l'ensemble de la communauté poétique d'*Arechi*, le modernisme japonais n'a laissé aucun « héritage », mais plutôt un « passif » ou une forme de blessure. De l'ensemble des nombreux textes publiés par la revue *Shinryôdo*, Ayukawa ne sauve que les témoignages laissés par les œuvres de deux poètes : Kusuda Ichirô 楠田一郎 (1911-1938) et Nagata Suketarô 永田助太郎 (1908-1947) qui ne furent d'ailleurs pas les principaux protagonistes de ce courant. Il s'agit de bien peu de chose lorsqu'on sait que la revue *Shinryôdo* reçut les contributions d'une quarantaine de poètes, traducteurs et critiques. Kusuda Ichirô et Nagata Suketarô moururent jeunes et n'eurent par conséquent pas le temps de développer leurs poétiques. Mais les œuvres qu'ils publièrent dans ces années qui précèdent immédiatement l'entrée du Japon dans la Seconde Guerre Mondiale furent importantes pour les poètes d'*Arechi* à qui l'on doit le fait qu'elles n'ont pas été oubliées avec le temps. La longue

poésie intitulée « Un chant noir » 「黒い歌」 (*Kuroi uta*), que Kusuda avait publiée en feuilleton d'août 1937 au mois de septembre de la même année, fut publiée à nouveau après-guerre dans l'anthologie *Shi to shiron*, datée de 1953, qui était le premier des deux volumes que le groupe *Arechi* fit paraître pour rassembler les textes poétiques et critiques les plus représentatifs du groupe *Arechi*.

Kusuda Ichirô et Nagata Suketarô étaient légèrement plus âgés que les poètes de la « Jeune *Arechi* » qui n'avaient à l'époque que 16 ou 17 ans, mais leurs œuvres furent accueillies comme le témoignage d'une évolution interne cruciale au sein du courant moderniste que le contexte social de la fin des années trente avait rendue nécessaire. Les œuvres de ces deux poètes eurent en effet le mérite de mettre à jour une forme de contestation de la notion de poésie pure exempte de contaminations avec le réel et l'on pouvait y sentir la pression qu'exerçait alors sur l'individu la sombre réalité de ces années qui correspondent à l'intensification de la propagande nationaliste du régime militariste. L'attention portée à la réalité par ces deux poètes était tout à fait nouvelle et ce courant minoritaire que représentaient Kusuda et Nagata vint au devant des exigences que pouvait ressentir une nouvelle génération qui de fait était en attente de partir pour le front. Si après-guerre *Arechi* ramena à la lumière le travail de ces poètes, c'est parce que leurs œuvres représentaient un tournant dans la poésie contemporaine qui fut décisif dans la construction de l'édifice de la future poésie de l'après-guerre³.

3 Il serait nécessaire de pouvoir dédier plus d'attention à ce tournant que représentèrent les poésies de Kusuda Ichirô et de Nagata Suketarô au sein du modernisme de la fin des années trente, mais il faudra se contenter ici de citer un extrait de la longue poésie de Kusuda intitulée « Chant noir », à laquelle se réfère Ayukawa, en donnant successivement quelques informations sur les caractéristiques de cette poésie :

彼等は宇宙の歌を求めて聲を張りあげた
彼らは焰のように燃えてむらがつた

この夕ぐれは掠奪にけがされた
この眸は荒廢を眺めた

彼等はあらゆる睡眠から除外された
彼等は樹木のように立つたまま眠つた

La citation qui a été faite des propos tenus par Ayukawa Nobuo sur le modernisme

そして強靱な鐵葉の皮膚から
漂白されたユマニテから

彼等は新しい秩序を求めて咽喉を裂いた
彼等は人類を愛して血を流した

感情はすでに鑛物質となつた
またならねばならなかつた
氷結した湖水で
するどく絶叫するスケーターの歌
それが呻きであらうとも
それをきけ——
森の死木の下には自殺行為もあつた
彼は笑つているかのようだつた
彼は彼自身の神だと云う
笑うべき象徴を示した
この怖るべきエゴイスト
雨にうたれろ霜に濡れろ
地はかくして不拔のものとなつたのだ
掠奪されたばかりの小さな村で
白痴になつた十二の少女が
美しいほど神聖な目をしていた
まるで太陽のようだつた
まるで太陽のようだつた

Ils ont haussé la voix à la recherche du chant de l'univers
Ils sont partis en fumée en escadron

Ce crépuscule a été souillé par des pillages
Ces prunelles ont regardé l'étendue de la dévastation

Ils ont été bannis de tous les sommeils
Ils ont dormi debout comme des arbres

Et puis avec leur peau de fer blanc coriace
Avec leur humanité décolorée

Ils se sont tranchés la gorge à la recherche d'un nouvel ordre
Ils ont fait couler leur sang par amour du genre humain

Le sentiment avait déjà la matière d'un minéral

japonais est extraite d'un texte daté de 1954. L'actualité de ce texte tient en ce que

Et c'est ainsi qu'il fallait qu'il devienne
 Sur l'eau du lac qui avait gelé
 Un chant de patineur qui s'époumonait
 Il s'agissait peut-être d'un gémissement
 Mais écoute-le
 Sous les arbres morts de la forêt il tenta aussi de se suicider
 C'était comme s'il riait
 Il disait être à lui-même son propre dieu
 Proposant un symbole risible
 Cet égoïste dont il faut avoir peur
 Que la pluie le batte, que le givre le baigne !
 La terre ainsi était devenue inébranlable
 Dans le petit village qui venait d'être pillé
 Une jeune fille de douze ans rendue idiote
 Avait un regard sacré à en être beau
 En tout point semblable au soleil
 En tout point semblable au soleil

Cette forme de poésie n'a aucun point en commun avec les œuvres publiées à l'époque dans *Shinryōdo* par les poètes modernistes qui ne faisaient en aucun cas référence à la sombre réalité de la guerre. Cette œuvre peut sans nul doute être considérée comme la première poésie de l'après-guerre alors même qu'elle est datée de 1937. Ceci peut paraître en soi paradoxal, mais il suffit pour s'en convaincre de porter son attention sur le vocabulaire qu'utilise Kusuda pour parler de la conscience du sacrifice et des désastres de la guerre. Le « crépuscule », la « dévastation », le « pillage », le fait d'« être banni de tous les sommeils », l'« errance » sont pour la poésie de l'après-guerre des images d'archétypes. L'usage que Kusuda fait d'un temps d'énonciation au passé est à ce sujet tout à fait édifiant. Le poète raconte le destin d'une communauté, comme si cette communauté avait déjà traversé les ravages. L'utilisation de ce passé pourrait apparaître comme un choix stylistique que ferait le poète pour pourvoir son texte d'une intensité épique et cela est probablement en partie le cas. Mais s'agissant du décalage qui existe entre ce passé et le présent bien réel que vit le poète en 1937, il est possible de comprendre comment Kusuda se situait dans un futur et considérait le présent comme étant déjà accompli : une forme de passé qui se présente de fait comme un futur antérieur, comme si l'après-guerre était déjà présent dans la conscience du poète au cœur de la période de la guerre.

Ce chemin nouveau que fraie en 1937 la poésie de Kusuda est lié à l'attention que la poésie porte au monde de la réalité. Mais il révèle aussi plus précisément un rééquilibrage du rôle de la subjectivité en poésie. « Chant noir » est une invalidation du rêve moderniste d'une poésie pure et fait converger le regard vers l'ordre de l'irrationnel qui naissait d'un contact étroit avec le mal de la guerre. Il s'agit en fait d'un retour du sujet en poésie. Mais ce retour ne se fait pas dans les termes d'une personnalité à défendre comme avaient pu le soutenir les modernistes, mais plutôt à partir de la présence d'une personne qui oppose sa résistance au réel. Kusuda apparaît ici comme un précurseur, comme celui qui introduira en poésie la technique de l'« objective correlative ». Le poète utilise cette

les poètes d'*Arechi* sont alors victimes de nombreuses attaques, en particulier de la part des anciens membres de la revue *Shi to shiron*, comme Kitasono Katsue, Murano Shirô et Sasazawa Yoshiaki, qui leur reprochent notamment un excès de zèle dans leur pessimisme et la « noirceur » de leur poésie. Mais les propos d'Ayukawa doivent aussi être lus comme un rappel de la situation dramatique liée à une crise des valeurs sans précédent dans laquelle sont plongés les poètes d'*Arechi*, et d'une manière plus générale la société japonaise, au sortir de la guerre. Ce qui est en question ici est la perception ressentie « intimement comme une unique vérité » d'une ligne de partage irréversible entre un avant et un après-guerre, matérialisée par la ligne de démarcation temporelle qui sanctionna la défaite de 1945. Cette ligne de partage est souvent évoquée dans la poésie d'*Arechi*. Ayukawa parle d'un « lointain hier » 遠い昨日⁴ (*tôï kinô*) que fut la période de l'avant-guerre, laquelle, objectivement, n'était séparée de l'après-guerre que par quelques années. Dans la poésie de Tamura Ryûichi, cette ligne de partage sera rendue métaphoriquement par l'image absolue d'un midi 正午 (*shôgo*) au-dessus de la tête dont la verticalité parfaite représente l'idée d'une chute ou d'une perte immémoriale. Cette image de verticalité, d'une profondeur inouïe, n'est en rien assimilable à la représentation d'une perception hiérarchisée et idéaliste du monde. Au contraire, il faut associer cette vision à celle d'une chute originelle dans un abysse sans fond dans lequel le passé et la mémoire furent engloutis. La poésie « Fukokuga » 「腐刻画」 (Eau-forte), qui ouvre la série des poèmes en prose du recueil *Yonsen no hi to yoru* 『四千の日と夜』 (Quatre mille

technique en ayant recours aux pronoms personnels « ils » et « il ». En premier lieu, il utilise le pronom personnel « ils » pour affirmer l'existence d'une communauté de ceux qui, à l'époque, ne se reconnaissent pas dans la communauté nationaliste et patriotique d'un « nous » identitaire qui pouvait apparaître de diverses manières dans la poésie de la guerre. En second lieu, Kusuda a recours à l'utilisation du pronom personnel « il », exactement comme le fera Tamura Ryûichi après-guerre dans la suite de ses poèmes en prose. Lorsque Kusuda dit « il », il parle alors de sa propre émotion et opère de ce fait un retour de la présence du singulier dans l'expression poétique. Le poète a bien conscience que ce retour du singulier est une forme de « gémissement » et il s'en excuse presque. Mais la poésie précise que si ce cri, ou ce chant, auquel il donne sa voix pourrait prêter à confusion, il est en fait bien différent d'une lamentation lyrique purement subjective car son « sentiment », son cœur, est en fait d'une « matière » nouvelle, « minérale » qui consacre la naissance d'une nouvelle forme d'humidité.

4 Expression qu'Ayukawa utilise notamment dans la poésie « Shinda otoko » 「死んだ男」 (Un homme mort).

jours et nuit) (1956)⁵, est à ce sujet un des moments de tension émotionnelle les plus forts de la poésie du poète car en quelques lignes, extrêmement synthétiques, Tamura fait revivre pour nous la vision du vide qu'éprouvèrent intimement ceux qui avaient survécu à l'expérience de la guerre:

腐刻画

ドイツの腐刻画でみた或る風景が　いま彼の眼前にある　それは黄昏から夜に入ってゆく古代都市の俯瞰図のようでもあり　あるいは深夜から未明に導かれてゆく近代の懸崖を模した写実画のごとくにも想われた

この男　つまり私が語りはじめた彼は　若年にして父を殺した
その秋　母親は美しく発狂した

Eau-forte

Un paysage vu dans une eau-forte allemande　est à présent devant ses yeux　Il semble être le panorama aérien d'une ville antique qui du crépuscule entre dans la nuit　ou paraît tel un dessin réaliste qui copie le précipice de la falaise Modernité portée de la nuit au point du jour

Cet homme　j'entends celui dont j'ai commencé à relater l'histoire au temps de sa jeunesse tua son père　Cet automne sa mère entra superbement en folie

Tamura dira de cette poésie qu'elle fut l'« archétype » de toute sa poésie future⁶,

5　　Tòkyô, Sôgensha, 1956. Tamura Ryûichi, *Tamura Ryûichi zenshû* 『田村隆一全集』 (Œuvres complètes de Tamura Ryûichi), Tòkyô, Kawade Shobô shinsha, 6 vol. (2010-2011), vol. 1 (2010), p. 20.

6　　« Boku no kurushimi wa tanjun na mono da » 「ぼくの苦しみは単純なものだ」 (Ma douleur est une chose simple), daté et publié en 1967 dans : Tamura Ryûichi, *Shi to hihyô A* 『詩と批評A』 (Poésies et textes critiques A), Tòkyô, Shichôsha, 1969, p. 14.

en reconnaissant qu'il y avait là un certain paradoxe car le poète n'écrira presque jamais plus de poèmes en prose après la série de poèmes qui composent la seconde partie du recueil *Quatre mille jours et nuits*. Le recours à la narration du poème en prose a une raison d'être. La série des poèmes en prose de Tamura a clairement pour intention de raconter ce qui s'est passé et d'organiser une forme de discours sur l'expérience de la guerre, « avant que toutes choses clairement ne naissent »⁷, qui est une autre façon de dire « avant que toutes choses clairement ne disparaissent », comme s'il fallait, dans l'urgence et la précipitation, prendre note, consigner par écrit ce qui, du monde du passé, allait pour toujours se résorber dans la brièveté du midi de la défaite. Tamura nommera cette série des poèmes en prose « sa saison en enfer » et d'un point de vue temporel ces poèmes évoluent de l'« automne en hiver » dans un mouvement qui va des premières réactions à chaud, l'automne de la défaite, jusqu'au moment où se gèle la mémoire du passé, l'hiver qui suivit ces mois douloureux, quand il ne resta plus que la nudité décharnée d'un monde qui s'était complètement décomposé.

Ces poèmes en prose, qui sont au nombre de neuf et sont assez brefs, racontent très précisément l'histoire de la faillite du Japon moderne, non pas dans les détails, mais dans les grandes lignes, dans ses structures portantes. Ces poèmes évoquent la douleur, la perte des repères, le deuil, et cette figure qui n'est plus que l'ombre d'elle-même, comme le Japon d'alors, d'un empereur devenu humain. Lorsque Tamura parvient au terme de sa narration en hiver, il a alors acquis la conscience qu'il lui faut « quitter le drame pour un drame encore plus grand » et s'enfoncer dans le « cimetière de la civilisation », répondre, à « un ordre de massacre »⁸, ou pour le dire autrement, répondre, par un saut définitif dans l'« autre ligne », vierge celle-là, d'une poésie de vers libre qui abandonne toute possibilité de retour en arrière et se projette dans l'au-delà d'un « voyage qui ne connaît pas de plan ».

7 *Op. cit.* p. 18. « Mada hakkiri to mono ga umarenai mae ni » 「まだはつきりと物が生れないまえに」, vers extrait de la poésie « Nu » (en français dans le texte) qui appartient à la première partie du recueil *Quatre mille jours et nuits*.

8 Vers extraits du poème en prose intitulé « Fuyu no ongaku » 「冬の音楽」 (Musique d'hiver) qui appartient à la seconde partie du recueil *Quatre mille jours et nuits*.

Ayukawa Nobuo dira de la poésie « Eau-forte » qu'elle fut une « vision terrifiante »: la vision d'un espace-temps, « ce temps et ce lieu » de l'après-guerre⁹ qui ne fut rien d'autre qu'un état de parfaite vacuité comme l'indique visuellement dans la poésie de Tamura l'espace blanc qui sépare les deux strophes et matérialise le vide dans le texte poétique. La verticalité dynamique qui se construit dans cette poésie à travers les deux images spéculaires d'une « ville antique » qui s'effondre sur elle-même comme une Venise et de la « falaise de la modernité » est l'image de ce double mouvement par lequel le passé fut simultanément englouti et entièrement renvoyé à la mémoire, de sorte que, dans ce rapport de renversement symétrique le passé et le présent, comme le futur peut-on supposer, se mettent sur un pied d'égalité. En ce sens, la verticalité à laquelle se réfère Tamura est aussi, singulièrement, l'expression d'une parfaite horizontalité qui regarde la perception du temps. Ce présent que décrit Tamura est de l'ordre de l'inconcevable du point de vue d'une normalité dans laquelle nous entretenons avec le passé des liens beaucoup plus affectifs qui nous soustraient à l'idée d'une mémoire ou d'un oubli total.

Le contenu de l'histoire que raconte Tamura est dramatique, mais la méthode que le poète choisit pour aborder la souffrance et la douleur n'est pas de l'ordre d'un abandon ou d'une résignation. L'histoire raconte un parcours qui nous est bien connu depuis Dostoïevski et Nietzsche (1844-1900) mais qui est raconté ici, pour la première fois, vu du Japon. Avoir « tué le père » et « être entré en folie » correspond au parcours d'une modernité qui commence avec le parricide et la mort de Dieu pour suivre la course effrénée de la désespérance qui suit l'acte du parricide. Tamura raconte cette histoire avec le détachement stoïque de celui qui choisit de retenir son émotion et se refuse à raconter cette histoire d'un point de vue personnel parce qu'il s'agit d'un « destin » qui appartient à la communauté des hommes de l'après-guerre et qu'il convient de regarder de haut, comme un oiseau, pour ne pas être emporté dans l'abysse de la déréliction.

Tamura utilise ici la méthode éliotienne de l'« objective correlative » qui intro-

9 Ayukawa Nobuo, « Kyôfu e no tabi » 「恐怖への旅」 (Voyage vers la peur), publié comme texte de commentaire dans le recueil *Quatre mille jours et nuits. Gendaiishi tokuhon, Tamura Ryûichi* 『現代詩読本・田村隆一』 (Introduction à la poésie contemporaine : Tamura Ryûichi), Tôkyô, Shichôsha, 2000, p. 196.

duit un critère de distance, grâce à l'utilisation du pronom personnel « kare » 彼 (il), pour transmettre, non pas un sentiment, mais une émotion à l'état brut et indifférenciée. Le renvoi à la folie de la mère qui apparaît dans la deuxième strophe de la poésie n'est pas pour cela l'évocation d'une simple hystérie féminine mais, bien plutôt, la personnification d'une émotion monstrueuse qui dépasse le seuil de la tolérance et de l'entendement. Une émotion insoutenable, qui doit pour cela être regardée avec le même détachement non dénué de compassion que peut adopter le clinicien quand il s'agit de traiter avec un malade qui n'est plus en état de raisonner. Tamura invitait ainsi à maintenir une lucidité froide et à sonder par l'intelligence émotionnelle la vertigineuse profondeur qui se dévoilait au regard quand on se situait dans le présent historique de l'après-guerre, comme au bord d'un précipice, sur la ligne étroite de partage des eaux de l'Histoire.

« Repartir de zéro, tout revoir depuis les fondements » fut la position commune des poètes d'*Arechi* qui n'avaient pour appui que la vision du vide de la *tabula rasa* de la « Terre vaine de l'époque contemporaine ». Dans une telle perception de la réalité, qui ne fut pas seulement une vision de l'esprit mais avant tout une « évidence » 自明 (*jimei*) aussi matérielle qu'une blessure, l'idée d'un « héritage » positif est une absurdité et le passé ne peut être envisagé que sous la forme d'un « passif » ou comme un ensemble de dettes et de charges qui grèvent la conscience. En ce sens, les poètes d'*Arechi* ont opposé une force de résistance contre l'éventualité d'une efficacité sournoise d'un passé dont ils reconnaissaient l'inanité. Mais cette condamnation était d'une nature tout à fait différente de celles que sanctionnent d'ordinaire les procédés de l'avant-garde qui opposent un démenti radical au passé sous la forme d'une négation. Les poètes d'*Arechi* remettaient en cause l'héritage du passé mais ils en acceptaient l'existence, sans la nier, sous la forme d'un « passif » ou d'une responsabilité. Il est bien clair qu'il s'agit d'un changement d'époque entre l'avant-guerre et l'après-guerre, mais il est tout aussi clair que ce passage n'est pas celui d'un renouvellement de génération, un simple « décalage », comme le notait Ayukawa Nobuo dans son texte. Il faut plutôt envisager ce changement comme une mutation d'ordre quasi génétique qui regardait l'avènement d'une nouvelle ère pour l'ensemble de l'humanité: « une telle époque », comme l'appelle Ayukawa, et dont l'expression fait écho aux propos qu'il développait dans

« Dédicace à X », manifeste du groupe *Arechi*.

Dans son texte, Ayukawa insistait sur l'anachronisme dans lequel se trouvait alors le modernisme japonais après-guerre dont l'invariance des positions attestait de l'incapacité des poètes modernistes à prendre la mesure de la nouvelle réalité qui se présentait à l'homme contemporain et lui imposait de rechercher une réponse au phénomène de dévaluation des valeurs de la civilisation. Ayukawa parle de la nature « décadente » et des positions « arbitraires » des modernistes japonais ainsi que de l'« irréalité » qui affectait des positionnements qui n'avaient plus de raison d'être après-guerre. Dans les faits, l'opposition que les modernistes affirment alors face au monde n'a pas varié dans sa substance et dans sa méthode. Les poètes modernistes continuent de revendiquer une forme d'objectivité pure pour la poésie en s'opposant au subjectivisme de la poésie moderne alors que la poésie subjectiviste à laquelle ces poètes s'opposent n'existe déjà plus, ou si elle existe, n'a qu'une réalité tout à fait secondaire et ne présente aucune actualité dans l'immédiat après-guerre¹⁰. Mais l'anachronisme dont parle le poète regarde plus spécifiquement l'idée de « progrès » à laquelle les poètes modernistes continuent d'être attachés. Pour Ayukawa, comme pour les poètes d'*Arechi*, la croyance dans l'idée d'un progrès en poésie est au cœur des aberrations formalistes les plus canoniques de la modernité. C'est la monstruosité de la notion de progrès qui est pour ces poètes la véritable blessure qu'ont laissée les expériences modernistes. L'attaque en ce sens est également réservée aux communistes dont les théories politiques progressistes se sont après-guerre « substituées » à celles des modernistes. Ayukawa dénonce ici une forme de déni de la réalité de l'échec historique de la modernité dans son ensemble.

10 Il serait possible de faire certaines objections à cette affirmation. Par exemple, il faudrait mentionner l'existence d'un poète tout à fait exceptionnel et d'essence purement lyrique comme Murakami Akio 村上昭夫 (1927-1968) qui ne publia qu'un seul recueil de poésie intitulé *Dôbutsu aika* 『動物哀歌』 (La complainte des animaux) en 1967 peu avant de mourir de tuberculose. Mais bien que le travail d'un tel poète ne puisse être passé sous silence, il n'en demeure pas moins que le lyrisme subjectif connu dans les premières années de l'après-guerre une authentique crise et ne peut être considéré comme un courant dominant au sein de la poésie contemporaine. Comme le montre le travail du groupe *Chikyû*, les aspirations lyriques furent toujours reportées, durant cette période, à une dimension sociale abritant en son sein une réflexion critique, comme il est aussi le cas, par exemple, chez un poète comme Nakamura Minoru.

L'idée moderne de « progrès » est envisagée comme une maladie, une « fièvre », dont il faut guérir mais que le modernisme ne peut résorber car il est enfermé dans la contradiction interne de ses visions avant-gardistes. Il est à ce sujet tout à fait éclairant de voir qu'Ayukawa ne se propose pas d'être un « opposant » au modernisme et de contester l'importance historique du modernisme dans l'histoire de la poésie japonaise lorsqu'il attaque le modernisme japonais. Si Ayukawa insiste pour dire que nier le travail des poètes qui l'ont précédé ne l'intéresse pas, c'est justement parce qu'il se propose de se situer en dehors des logiques des procédés de l'avant-garde et qu'il désire un « time-out » de la méthode antithétique à laquelle donne naissance l'idée de progrès qui ne conçoit l'avancée que sous la forme d'une négation de ce qui l'a précédé. Ayukawa Nobuo et les poètes d'*Arechi* s'opposent à ce principe car il se base sur une perception du passé qui n'est liée qu'à un moment de l'histoire et qui est incapable de saisir l'Histoire dans sa totalité. Le « passif » qu'*Arechi* attribue au modernisme japonais est celui du morcellement du monde. Face à cette fragmentation, ils opposent une vision dynamique de l'Histoire, dans laquelle le temps historique se mesure à partir des rapports dialectiques que le contemporain entretient avec l'« éternité ». L'éternité dont parle Ayukawa n'a rien à voir avec une forme d'immobilité stationnaire, mais plutôt, comme elle avait pu être pensée très vraisemblablement à partir du travail de Nishiwaki Junzaburô, regarde une forme de totalité organique dans laquelle toutes les époques, sur un plan d'horizontalité, peuvent et doivent être mises en question les unes par rapport aux autres. Ce rapport dialogique entre le présent et le passé traduit une conception de l'Histoire qui est envisagée comme un réservoir de possibilités interprétatives et non pas comme un système fermé sur lui-même qui isole le passé du présent de la même manière qu'il sépare le passé du futur.

Ce rapport horizontal à l'Histoire, ou plus généralement au Temps, est le reflet le plus fidèle que l'on puisse donner de la manière dont les poètes d'*Arechi* perçoivent la réalité, qui ne se propose pas comme un fondement théorique autotélique, mais sous la forme d'une praxis historique. La notion d'« héritage » en soi possède les caractéristiques de l'invariance. Elle s'oppose en ce sens à la notion de « passif » qui porte toujours en elle une possibilité dynamique d'interprétation critique nouvelle dans la pratique de la responsabilité. Les modernistes n'étaient pas en état d'emprunter ce chemin

de vérité, car ils étaient enfermés dans la logique de leurs contradictions internes que faisait naître leur approche arbitraire de la réalité. Les poètes d'*Arechi* proposaient une autre méthode, qui s'appuyait sur la mise en cause de toutes les formes de certitudes et en premier lieu de l'idée de progrès. Le fossé générationnel était manifeste et les positions inconciliables, et c'est probablement parce que les modernistes ne pouvaient pas comprendre la démarche d'authenticité des poètes d'*Arechi* que leurs critiques furent acharnées, profitant d'ailleurs, bien insidieusement, du pouvoir et de d'autorité que leur donnait leur position de poètes déjà établis.

3.2. « Y a-t-il eu un blanc ? »: la continuité de l'expérience vécue

On peut légitimement s'étonner du fait que les modernistes japonais n'aient en rien changé leurs approches théoriques de la poésie avec l'épreuve qu'avait été l'expérience de la guerre. Ce que reproche Ayukawa Nobuo et les poètes d'*Arechi* aux modernistes après-guerre n'est pas exactement le travail qu'ils avaient pu faire dans les années vingt, au moment où le modernisme s'était constitué comme mouvement, mais plutôt l'insensibilité qu'ils avaient démontrée, dans le temps, par rapport au contexte social de la réalité des années trente, ainsi que la manière dont ils avaient échoué dans leur projet d'adapter la poésie aux exigences de leur époque, ce qui avait été pourtant une des intentions premières de la poésie moderniste à l'époque de la formation de *Shi to shiron*. Dans la citation qui a été faite des propos d'Ayukawa Nobuo, il apparaît clairement que le dogmatisme dans lequel était tombée la poésie moderniste relevait d'une approche rigide et arbitraire de la réalité. En soi, la question se serait peut-être résolue sous la forme d'une simple divergence théorique si les modernistes n'avaient pas adopté après-guerre des positions critiques ouvertes et acerbes par rapport à la génération de poètes qui les avait suivis. Ce qui fit monter au créneau les poètes d'*Arechi* est que les modernistes ne se contentèrent pas uniquement de défendre leurs théories de l'Art pour l'Art et d'une poésie pure, mais qu'ils effectuaient par leur interprétation une distorsion de la réalité historique : pour ces jeunes poètes, qui avaient payé le prix de la guerre par une participation effective sur les fronts de batailles, c'était là une offense à la mémoire de

ceux qui, parmi eux, avaient payé de leur vie les irresponsabilités du régime militariste.

Au mois de janvier 1947 la revue *Gendaishi* 「現代詩」 (Poésie contemporaine) avait publié une conversation intitulée « *Gendaishi no keifu to sono tenbô* » 「現代詩の系譜と其の展望」 (Les filiations de la poésie contemporaine et ses perspectives), entre des poètes déjà établis avant-guerre, qui avaient après-guerre autour de quarante-cinq ans. Il s'agissait des poètes modernistes Kitagawa Fuyuhiko et Kondô Azuma, figures majeures au sein de la revue *Shi to shiron*, de Sasazawa Yoshiaki, promoteur du courant de la Neue Sachlichkeit (Nouvelle objectivité) avec Murano Shirô dans les courants des années trente, et de Sugiura Isaku 杉浦伊作 (1902-1953), poète atypique au sein du modernisme, d'inspiration lyrique. Dans le fil de cette conversation, vouée à faire l'état des lieux de la poésie contemporaine au sortir de la guerre, on pouvait lire ces réflexions qui suscitèrent la colère de Kitamura Tarô¹¹ :

北川 :

新しく出てくる詩人のためにどうしても啓蒙が必要と思ふんだ。それは僕らの義務だと思ふ。広い意味の戦争時代、ここ十数年といふものはまったくブランクだからね。

近藤 :

悪時代が書かせるんだね。

北川 :

それにしても、今は、一等啓蒙を必要とする時代なんだ。自己啓蒙の意味もあるんだよ。

杉浦 :

…今までに約十年間のブランクが出来てしまった。つまり戦争中は日本の詩が芸術的高貴(香気)よりは愛国主義的精神に傾いて詩

11 Propos rapportés par Kitamura Tarô dans : « *Kodoku e no sasoi* » 「孤独への誘ひ」 (Invitation à la solitude), *Junsuishi*, mars 1947. *Gendai shiron taikai* 『現代詩論大系』 (Bibliothèque des textes critiques de la poésie contemporaine), Tôkyô, Shichôsha, 6 vol. (1965-1967), vol. 1 (1965), p. 28.

が本質を失ひかけてみました。

笹沢:

さうだらうなあ。恰度十年以上も詩が空白になってしまったんだから。これは我々の大なる責任だ。

Kitagawa :

Je crois vraiment qu'il est nécessaire d'éclairer les nouveaux poètes qui font leur apparition aujourd'hui. C'est notre devoir. Parce que la période de la guerre, ces quelques dix dernières années, a été un **blanc** total, il me semble.

Kondô :

Cette mauvaise époque fait écrire, non?

Kitagawa :

L'époque d'aujourd'hui a un vrai besoin de lumière. Il est aussi nécessaire que nous nous éclairions nous-mêmes.

Sugiura :

...Il y a eu un **blanc** jusqu'à aujourd'hui pendant environ dix années. En somme, pendant la guerre, la poésie japonaise s'est tournée vers l'esprit patriotique plutôt que de se vouer à la noblesse de l'art (à son bon parfum) et la poésie était en train de perdre son essence.

Sasazawa :

C'est possible. Parce qu'il y a eu en poésie un **blanc** de plus de dix ans. Nous sommes grandement responsables.

Les poètes d'*Arechi* ne sont pas expressément nommés dans cet échange pour le moins singulier qui met en cause, d'une manière générale, les jeunes poètes qui apparaissent comme protagonistes sur la scène poétique de l'après-guerre. Mais ce sont

eux, en priorité et sans nul doute possible, qui sont visés par ces attaques, car ils sont considérés comme les héritiers légitimes des modernistes. La réponse de Kitamura Tarô ne se fit pas attendre. En février, mars et avril 1947, dans un texte considéré comme fondateur de la poésie de l'après-guerre en trois parties intitulées « Shidan jihyô - Kodoku e no sasoi - Tôtei no imi » 「詩壇時評・孤独への誘ひ・投影の意味」(Actualités du monde poétique - Invitation à la solitude - La signification de l'ombre portée), Kitamura montre à quel point les poètes d'*Arechi* se sentirent révoltés par l'irresponsabilité et la légèreté avec lesquelles ces poètes décidaient de répertorier la période de la guerre comme une simple « mauvaise période » 悪時代 (*aku jidai*), en considérant plus de dix années de production poétique et d'expériences de vie comme un « blanc » 空白 (*kûhaku*). Après avoir retranscrit ce passage significatif de la conversation, le poète donne alors libre cours à sa stupéfaction de voir que ses aînés, qui avaient fait partie avant-guerre des courants de la pensée progressiste et des mouvements de l'avant-garde, puissent « réellement croire » et soutenir que la période de la guerre ait pu être une période de « blanc » pour la poésie ou plus exactement un vide dans le courant de la pensée et de l'intimité des individus qui avaient vécu cette période. Il s'indigne que l'on puisse parler d'un « blanc » après les actes d'agression odieux commis par les Japonais durant la guerre et après les destructions sans précédent provoquées par les bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki. Il se scandalise surtout de l'impudence avec laquelle ces poètes déjà établis, dont le comportement durant la période de la guerre fut loin d'être irréprochable, se coulent après-guerre dans la posture d'« éclaireurs » donnant l'impression de « distribuer », avec condescendance et grand mépris, des « chocolats à la plus jeune génération ». Kitamura fait alors le point très clairement sur ce qu'avait pu être pour lui, et pour toute une génération qui avait autour de vingt ou vingt-cinq ans après-guerre, l'expérience de la guerre durant les quelque dix années les plus sévères de la longue période de conflits de la Guerre des quinze ans¹² :

僕は二十代の詩人諸君にお訊ねしたい。君たちは昭和六年ごろは小学生だった。十二年ごろは中学生だった。そして十六年ごろ

12 *Op. cit.* p. 29

は大学生だった。その時に大戦争が起った。君たちは戦場に行った。そして二十年の夏に還って来た。その十数年のあひだに、君の詩は、君の存在は、君の精神はブランクだったか。空白はあったか。おそらく若い詩人だった諸君には空白などといふ馬鹿げた観念は薬にたくもなかったにちがひない。そんな甘ったれた空白などといふものが、もしあったと信ずる詩人がゐるとすれば既にその人は詩人失格だ。空白なんてものはどこにもありはしない。僕たちが、僕が、君が、そして個人個人が息も絶えずに存在してゐる限り絶対にない。『悪時代』とか詩の空白時代とかまたは、思想のブランク時代などといふふざけた言葉を信じてゐる詩人は、とりもなほさずその期間に真実の詩人でなかったことを自ら告白してゐるのだ。いや、さういふ個人的な見方ではなく、歴史的、客観的に見ればその期間はたしかにブランクだったのだ、などといふ反駁は僕には殆ど意味のない言葉の羅列にすぎない。『悪時代』のあひだ、孤独への誘ひに身を任せず、徒らに愛国詩、辻詩(なんといふ低劣な名称だ!)のアンソロジーに名前を連ねた先輩詩人が数多く存在したという事実を僕らは忘れまい。(略)

僕は、若い詩人を『啓蒙する』と云ったり『私ども二十代の青年は全く無知です』などといふ無意味な言葉を口走る人間を『たのもしいと思ふ』などとおだてたりする先輩詩人を見ると、憂鬱になり、絶望するのである。喜劇はまだ続いてゐるのだ。僕はさういふ詩人たちが沈黙して、ただ孤独のうちに生活する勇氣を持たないのが不思議でならない。たとへ沈黙しても、もしその人が真の詩人なら必ず存在の満足を自覚するはずだ。そしてそれが最も楽しいはずなのだ。彼等が空白だ、ブランクだ、といふ時代に僕らはまさにこの肉体を持って生きてきたのであり、そのあひだには、三十代、四十代の人の全く想像できぬ未知の個の倉庫が、徐々にそして確実に充たされて来たといふことを記憶すべきである。空白といふ架空の存在を信ずるのは止めよう!それは時間を信ずると同じ愚劣さなのだ。

Je voudrais poser la question aux poètes qui ont aujourd'hui vingt ou vingt-cinq ans. Autour de l'an 6 de l'ère Shōwa [1931] vous étiez écoliers. Autour de l'an 12 [1937], vous étiez lycéens. Et puis, autour de l'an 16 [1941] vous étiez étudiants. Durant cette époque il y eut la grande

guerre. Vous êtes allés au front. Vous en êtes revenus l'été de l'an 20 de l'ère Shōwa [1945]. Durant plus de dix années, y a-t-il eu, dans votre poésie, dans votre existence, dans votre esprit, un blanc ? Y a-t-il eu un vide ? Assurément, vous qui étiez de jeunes poètes, vous n'avez pas tenté de vous soigner avec l'idée stupide qu'il s'agissait d'un « vide ». S'il y a des poètes qui croient à l'idée complaisante qu'il y ait eu un vide, ces personnes sont parfaitement disqualifiées en tant que poètes. Le vide n'existe pas. Il n'y en aura jamais tant que vous, moi, chacun de nous, respirerons. Ces poètes qui croient aux idioties d'une période de blanc dans la pensée, à une « mauvaise époque » ou à une période de vide dans l'histoire de la poésie, font ainsi l'aveu qu'ils n'étaient pas, pour être bref, des vrais poètes durant cette période. L'objection selon laquelle il ne s'agit pas d'une question individuelle, mais qu'objectivement, historiquement, il s'agissait d'une période de vide, ne sont que des paroles n'ayant aucun sens pour moi. Nous n'oublierons ce fait que pendant la « mauvaise période », nos aînés furent nombreux à ne pas s'en remettre à leur solitude, et à associer leurs noms à des anthologies de poésies de carrefour ou de poésies patriotiques (quelles appellations vulgaires !). (...)

Je suis déprimé et désespéré quand je vois nos aînés qui veulent « éclairer » les jeunes poètes, ou flattent, en disant qu'ils font preuve de courage, ceux qui profèrent des inepties telles que « nous autres jeunes d'une vingtaine d'années sommes de complets ignorants ». La farce continue. Je suis stupéfait que ces poètes n'aient pas le courage de se taire et de vivre simplement dans la solitude. Si ces personnes étaient de vrais poètes, même dans le silence, ils découvriraient la plénitude que donne l'existence. Cela serait pour eux la plus haute jouissance. A cette époque qu'ils définissent comme une interruption ou un blanc, nous avons vécu littéralement dans notre chair ; nous devons nous souvenir que durant cette période nous avons chaque jour très exactement rempli l'entrepôt de notre individualité, inconnu jusqu'alors, que les poètes qui ont trente ou quarante ans ne peuvent même pas imaginer. Arrêtons de croire aux existences fictionnelles des vides ! Cela est aussi stupide que de croire à l'existence du Temps.

Kitamura s'adresse ici à une entière génération, qui est la sienne, et avec laquelle il compte bien trouver une communauté de pensée. L'an 6 (1931), l'an 12 (1937), l'an 16 (1941), l'an 20 (1945) de l'ère Shôwa (1926-1989) ne sont pas des repères choisis au hasard. Ils concernent les grands événements qui ont marqué le déroulement d'une guerre qui aura duré au Japon quinze ans. 1931 correspond à ce que l'on nomme l'« incident de Mukden » ou « incident de Mandchourie » 満州事変 (*Manshû jihen*), du 18 septembre : un attentat contre une section des voies ferrées que construisait alors en Mandchourie (à Mukden, aujourd'hui Shenyang) la compagnie japonaise des Chemins de fer de Mandchourie du Sud, attentat très vraisemblablement fomenté par les Japonais pour lutter contre les tentatives d'unification du gouvernement nationaliste du Guomindang qui constituait une menace pour les ambitions territoriales des Japonais en Chine. L'incident de Mandchourie ne fut pas le premier dans le genre puisque la pratique destinée à servir les ambitions expansionnistes du Japon était en cours depuis la fin de années vingt. Mais l'incident de Mandchourie, qui fut dérisoire dans les faits puisqu'il ne détruisit qu'un mètre cinquante de voie ferrée, fut particulier en ce qu'il déclencha l'invasion immédiate par les troupes japonaises du Sud de la Mandchourie. L'aspect dérisoire des faits par rapport à ce qu'ils provoquèrent témoigne de la tension qui régnait alors entre les troupes militaires japonaises et les troupes chinoises, mais il témoigne aussi de la préméditation incontestable du gouvernement japonais qui créera quelques mois plus tard l'Etat fantoche du Mandchoukouo. De fait, cet « incident » représenta le début concret de la guerre d'agression japonaise en Chine. La guerre militaire, elle, ne se déclencha qu'en 1937, date qui correspond au ralliement de l'Italie aux forces de l'Axe (l'alliance entre le Japon et l'Allemagne datait de l'année précédente), mais surtout à ce que l'on nomme l'« incident de Chine » 支那事変 (*Shina jihen*), du 2 septembre, qui fut le nom détourné que les Japonais donnèrent à leur entrée en guerre effective avec la Chine après l'« incident du pont Marco Polo » 盧溝橋事件 (*Rokôkyô jiken*), du mois de juillet, et les batailles qui opposèrent à ce moment l'Armée nationale révolutionnaire de la République de Chine à l'Armée Impériale japonaise. 1941 correspond à l'attaque de Pearl Harbour, le 7 décembre, et à la déclaration consécutive de guerre du président Roosevelt contre l'Empire du Grand Japon 大日本帝国 (*Dai Nihon teikoku*) mais aussi, à l'invasion de Hong-Kong et au débarquement des

troupes japonaises en Malaisie qui consacra l'entrée du Japon dans le conflit mondial contre les forces Alliés des Etats-Unis et du Royaume-Uni. Tous ces « incidents », dont les dénominations masquent pudiquement la brutalité de l'agression japonaise en Chine ou en Asie, eurent une très grande résonance en ce qu'ils s'enchaînèrent les uns après les autres, créant un sentiment croissant d'angoisse, et menèrent à la radicalisation du conflit dans sa dimension mondiale. C'est cette époque que les aînés de Kitamura nomment « mauvaise époque », en toute mauvaise foi, et c'est sur les « faits » de cette époque, chargés en émotions, qu'ils entendent poser une pierre tombale après-guerre.

Pour Kitamura Tarô, comme pour les poètes d'*Arechi*, la vulgarité et l'irréalité fictionnelle de ce « vide » de mémoire que les poètes modernistes entendent imposer est une chose inacceptable qui « disqualifie » ces hommes en tant que poètes. Kitamura ne peut oublier que la plus grande partie de ses aînés, la majorité à vrai dire, ont collaboré avec le régime militariste en « associant leurs noms à des anthologies de poésie de carrefour ou de poésies patriotiques ». Cette collaboration des poètes accompagna et servit d'une manière empressée et obséquieuse l'idéologie nationaliste du Grand Japon. Elle connut son moment d'acmé en 1943, au plus fort de la guerre, à l'occasion de la publication de l'*Anthologie des poèmes du carrefour* 『辻詩集』 (*Tsuji shishû*) publiée par un organe de la *Société de la littérature japonaise patriotique* 日本文学報国会 (*Nihon bungaku hōkoku kai*) directement placé sous le contrôle du Bureau des publications du gouvernement japonais qui avait comme poète représentant officiel des poètes rien de moins que Tamakura Kōtarō¹³.

13 Poète et sculpteur, Takamura Kōtarō est une autre des figures importantes de la poésie moderne japonaise. Fils du sculpteur Takamura Kōun 高村光雲 (1852-1934) il étudia à l'Académie des Beaux-Arts de Tôkyô dont il sortit diplômé en 1902. Il commence à cette époque à se rapprocher du monde de la poésie et compose, au début de sa carrière, des *tanka*, poèmes japonais de forme brève de 31 mores (5/7/5/7/7.). De 1906 à 1909 il séjourne aux Etats-Unis et en Europe et se prend d'une passion pour l'art occidental et en particulier pour l'œuvre d'Auguste Rodin (1840-1917) pour lequel il ne cessera de nourrir une admiration inconditionnée. Le retour de Kōtarō au Japon fut extrêmement douloureux car le poète se sentit déchiré entre son sentiment d'appartenance à sa culture d'origine et son admiration pour les cultures occidentales. Ce déchirement est à l'origine d'une forme de complexe d'infériorité qui transparait dans son premier recueil de poésie de forme libre intitulé *Dôtei* 『道程』 (Trajet), Tôkyô, Jojōshi sha, 1914, et en particulier dans la poésie « Netsuke no kuni » 「根付の国」 (La pays des netsuke) datée de 1910, dans laquelle il dresse un portrait acerbe de l'image qu'il se fait de ses compatriotes

Il serait fastidieux de dresser une liste exhaustive des poètes qui participèrent à

comme de lui-même en les définissant comme des « singes », des « renards », des « écureuils volants », des « gobies », avec des « pommettes saillantes », des « lèvres épaisses », des « yeux triangulaires », « hébétés » et « sans profondeur d'âme », qui « n'ont pas conscience d'eux-mêmes », « mesquins », qui ne perçoivent pas le poids de l'existence », « vaniteux », « fermés en eux-mêmes » et « toujours satisfaits de tout ». Dans la poésie « Kôhii ten yori » 「珈琲店より」 (Depuis une salle de café) du même recueil, il pouvait encore s'exclamer : « Ah ! Je suis bien un japonais. Un JAPONAIS. Un MONGOL. Le JAUNE. » Son deuxième recueil de poésies, *Chieko shô* 『智恵子抄』 (Fragments poétiques pour Chieko), dédié à sa femme morte de maladie mentale en 1938, parut en 1941, Tôkyô, Ryûseikaku. C'est à partir de cette période que Kôtarô opère publiquement sa conversion pour devenir le chef de file de la poésie patriotique en assumant le rôle de représentant en chef des poètes auprès de l'Association de la littérature patriotique japonaise instituée par les autorités militaires au mois de mai 1942. Il publie alors trois recueils de poésies de guerre : *Ôi naru hi ni* 『大いなる日に』 (Le Grand jour), Tôkyô, Dôtôsha, 1942 ; *Ojisan no shi* 『おぢさんの詩』 (Les poésies du grand-père), Tôkyô, Musashi shibô, 1943 ; et *Kiroku* 『記録』 (Archives), Tôkyô, Ryûseikaku, 1944. La poésie « Le jour de la baie de Pearl Harbor » demeure de toutes ces poésies de guerre la plus célèbre :

真珠湾の日 宣戦布告よりもさきに聞いたのは / ハワイ辺で戦があつたといふことだ。 / つひに太平洋で戦ふのだ。 / 詔勅をきいて身ぶるひした。 / この容易ならぬ瞬間に / 私の頭脳はランビキにかけられ、 / 昨日は遠い昔となり、 / 遠い昔が今となった。 / 天皇あやふし。 / ただこの一語が / 私の一切を決定した。 / 子供の時のおぢいさんが、 / 父が母がそこに居た。 / 少年の日の家の雲霧が / 部屋一ぱいに立ちこめた。 / 私の耳は祖先の声でみたされ、 / 陛下が、陛下がと / あへぐ意識は眩いた。 / 身をすてるほか今はない。 / 陛下をまもろう。 / 詩をすてて詩を書かう。 / 記録を書かう。 / 同胞の荒廢を出来れば防がう。 / 私はその夜木星の大きく光る駒込台で / ただしんげんにさう思ひつめた。

Le jour de la baie de Pearl Harbor Avant que la déclaration de guerre ait été prononcée j'avais entendu / Qu'il y avait eu des combats dans les environs de Hawaï. / Finalement nous nous battons dans le Pacifique. / Mon corps fut parcouru d'un frisson quand je lus la proclamation impériale. / En cet instant qui n'était pas facile / Mon esprit était suspendu à l'alambic, / L'hier était devenu un lointain jadis, / Et le jadis un présent. / L'empereur est en danger. / Ces mots seuls / Ont décidé de mon sort. / Dans ces mots il y avait mon grand-père de quand j'étais petit, / Mon père et ma mère. / Les brouillards de la maison de mon enfance / Avaient envahi la chambre. / Mes oreilles étaient entièrement habitées par les voix des ancêtres, / Votre Majesté, Votre Majesté, / Ma conscience haletante pour Vous était prise de vertige. / Il n'existe pas d'autre solution que de nous sacrifier. / Défendons Votre Majesté ! / Ecrivons de la poésie en sacrifiant la poésie. / Ecrivons des chroniques. / Autant que faire se peut protégeons nos compatriotes de la ruine. / Ce soir-là dans le quartier de Komagomedai sous la lumière de Jupiter / Voilà en quoi seul consistaient mes pensées les plus profondes.

Après-guerre Takamura Kôtarô fut l'objet de nombreuses attaques très virulentes, mais il est important de relever qu'il fut aussi l'unique poète ayant collaboré avec le régime à faire amende honorable en reconnaissant ses fautes et en se retirant pendant sept années durant dans une vie de solitude dans

ces publications, car ils furent nombreux à se retrouver autour du « carrefour » de la « poésie patriotique », toutes écoles confondues : des poètes des différents courants du modernisme, des poètes prolétariens et même des poètes anarchistes. On peut y retrouver Murano Shirô et Sasazawa Yoshiaki. Certains brillent par leur absence comme Nishiwaki Junzaburô ou bien encore Kaneko Mitsuharu qui fut de fait l'unique poète à ne pas se contenter de silence mais à prendre la parole ouvertement contre la guerre¹⁴.

un petit village de la région de Iwate. En 1950, paraissait son dernier recueil de poésies, *Tenkei* 『典型』 (Archétype), Tôkyô, Chûôkôronsha, auquel fut décernée la deuxième édition du Prix Yomiuri. Nous citerons ici la poésie qui fait état du remord qui assaillit Kôtârô après-guerre :

わが詩をよみて人死に就けり

爆弾は私の内の前後左右に落ちた。
 電線に女の太腿がぶらさがつた。
 死はいつでもそこにあつた。
 死の恐怖から私自身を救ふために
 「必死の時」を必死になつて私は書いた。
 その詩を戦地の同胞がよんだ。
 人はそれをよんで死に立ち向つた。
 その詩を毎日よみかへすと家郷へ書き送つた
 潜航艇の艇長はやがて艇と共に死んだ。

Qui moururent en lisant ma poésie

Les bombes sont tombées en moi de parts en parts.
 Sur le fil électrique pendaient les grosses cuisses d'une femme.
 La mort était toujours là.
 Pour sauver ma personne de la peur de la mort
 J'ai écrit à « l'heure déchirante » me faisant déchiré.
 Ces poésies mes compatriotes les ont lues au front.
 Les gens ont affronté la mort en les lisant.
 De relire ces poésies chaque jour les commandants de sous-marins
 Qui les avaient envoyées au pays natal sont morts avec leur navire.

14 Kaneko Mitsuharu est perçu au Japon comme le « poète vagabond » 放浪詩人 (*hôrô shijin*) pour la vie d'errance qu'il mena avec sa femme de 1928 à 1932, voyageant à travers l'Europe, la Chine et l'Asie du Sud-est, en particulier la Malaisie. Forte personnalité au tempérament iconoclaste, se considérant comme un apatride, Kaneko est le seul poète qui se soit ouvertement prononcé contre le militarisme et le colonialisme de la période de la guerre en publiant en 1937, au moment où le Japon déclare la guerre à la Chine, un recueil intitulé *Same* 『鮫』 (Requin) qui marque le début de sa poésie

D'autres absences pourraient être notées, comme celle de Miyoshi Tatsuji, mais uniquement pour souligner le fait que l'*Anthologie des poèmes du carrefour* ne fut pas le

de résistance anti-autoritaire 抵抗詩 (*teikōshi*), recueil dans lequel figure notamment la poésie « Tōdai » 「灯台」 (Phare) qui se présente comme une critique implacable du système impérial japonais. En 1948, Kaneko publie les recueils *Rakkasan* 『落下傘』 (Parachute) et *Ga* 『蛾』 (Papillon de nuit) qui rassemble l'ensemble des poésies écrites pendant les années de la Seconde Guerre Mondiale. Dans l'immédiat après-guerre, il participa, en compagnie notamment de Ono Tōzaburō et Akiyama Kiyoshi, à la revue militante *Kosumosu* 「コスモス」 (Cosmos) (12 numéros, Tōkyō, Kosumosu Shoten, avril 1946-oct. 1948) qui eut le mérite de publier des textes mettant en cause l'attitude des poètes pendant la guerre, mais dont les discours sur la responsabilité des poètes furent par la suite relativisés, et en particulier grâce au travail de reconstruction de Yoshimoto Takaaki qui mit en évidence, dans un texte intitulé « Zen sedai no shijin tachi » 「前世代の詩人たち」 (Les poètes de la génération précédente) (*Shigaku*, nov. 1955) l'ambiguïté de l'attitude de certains poètes de *Kosumosu* comme Okamoto Jun et Tsuboi Shigeji. Dans le premier numéro de *Kosumosu* (avril 1946) on pouvait lire de Kaneko ces paroles qui témoignaient de la désillusion qu'avait été pour le poète le comportement de ses compatriotes pendant la guerre:

僕はこの戦争で、日本人といふものをすっかり見直した。行雲流水の如く心痕跡をとゞめず、鏡裏もと無なるが如きものがある。僕の、大いにならばんとしてゐるところである。

無慾にして恬淡、自然をたのしんで人を怨まず、時とともにいうと流れてゐるこの人間群のなかにおて、僕は氣樂さと、ある力落しを感じた。こんな位なら僕が戦争中、あんないやな思をして詩を書いて、じぶんをいぢめるがものはなかつたとおもふ。だつて、戦争が終れば、一億一心で、みんなアメリカ人にでもなつてしまひさうな急變ぶりなのだ。

« La guerre a totalement modifié l'idée que je me faisais des Japonais. Ils sont aussi inconséquents que des images qui se reflètent dans un miroir et dans leurs cœurs les blessures ne laissent que des traces aussi éphémères que des nuages qui passent dans le ciel, aussi immatérielles qu'une eau qui court. Il faut que je retienne très sérieusement cette leçon.

Quand je me trouvais au cœur de cette société humaine désinvolte et qui ne connaît pas les passions, qui se repaît des beautés de la nature et ignore le ressentiment, j'étais à l'aise et en même temps désabusé. Je me dis que si c'était pour en arriver là, les efforts que j'ai fait en me torturant l'esprit pour écrire de la poésie pendant la guerre ont été inutiles. Parce que, après la guerre, d'un seul cœur cent millions de Japonais ont fait un brusque volte-face comme s'ils étaient tous devenus des Américains. »

Kaneko Mitsuharu est aussi l'auteur d'un texte autobiographique intitulé *Shijin* 『詩人』 (Le poète), Tōkyō, Heibonsha, 1957, et de textes en prose, dont le plus célèbre demeure : *Zetsubō no seishin shi* 『絶望の精神史』 (Histoire spirituelle du désespoir), Tōkyō, Kōbunsha, 1965, traduit en français par Benoît Grévin, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 2009, dans lequel le poète analyse l'origine et la structure du désespoir moderne au Japon.

seul lieu d'expression de la poésie patriotique qui accompagna l'escalade de la politique expansionniste du Japon tout au long de la Guerre des quinze ans. C'est donc pratiquement l'ensemble de la communauté poétique de l'époque qui se trouva, de près ou de loin, à participer à l'effort de guerre et se retrouva, de fait, responsable de ce qui avait pu se passer. Il est bien normal par conséquent que Kitamura se désespère après-guerre de la « farce » à laquelle la fin de la guerre n'a pas su mettre un terme et qu'il se sente trompé dans ses aspirations par des aînés qui veulent se poser en « éclaireurs » de la jeune génération sans savoir garder un silence qui témoignerait au moins d'une forme de contrition. C'est là le sens de son « invitation à la solitude ».

Ce qui est reproché à ces poètes est le fait d'avoir perdu le sens de soi durant cette période : le rapport avec l'intimité de leur propre conscience qui seule peut nourrir l'autonomie d'une pensée. C'est cette perte de conscience non identifiée et non reconnue qui oppose, en tant que génération, les poètes d'*Arechi* à leurs aînés. Contre ce vide de mémoire que les poètes modernistes entendent imposer en profitant basement de leur position d'autorité, Kitamura fait valoir la factualité des « faits » 事実 (*jijitsu*) concrets et matériels de sa propre expérience en tant qu'homme et en tant qu'individu qui fut pour lui l'expérience d'une solitude profondément ressentie et attentivement observée. Pour Kitamura ces « incidents », ces dates et ces années, se sont sédimentés en lui, dans ce qu'il appelle l'« entrepôt de son individualité », « inconnu » jusqu'alors et que « les poètes de trente ou quarante ans ne peuvent même imaginer ». La distinction se fait entre ces poètes et la génération d'*Arechi* sur la base d'une expérience de la guerre que ces jeunes poètes n'ont pas vécue spirituellement comme avaient pu le faire leur aînés, mais avant tout physiquement sur les champs de bataille. C'est alors la chair qui s'est trouvée investie dans la brutalité du monde de la guerre et c'est aussi par la chair que l'esprit a connu ses souffrances. Lorsque Kitamura parle de la sédimentation de l'expérience dans l'« entrepôt de l'individualité », il associe indissolublement la souffrance de l'esprit à la souffrance physique. Le texte s'ouvrait d'ailleurs en mentionnant les « stigmates » 烙印 (*rakuin*) laissés « sur le front » et « sur les joues » par l'expérience de son investissement physique dans le monde de la guerre¹⁵. Cette antériorité de l'« expé-

15 *Op. cit.* p. 21.

rience vécue » dans la chair a laissé en lui une blessure, une trace tangible, une mémoire cellulaire indélébile, comme l'est toute blessure sur le corps, et son expérience devient paradigmatique en ce qu'elle est celle de la souffrance d'un individu isolé dans sa propre chair.

3.3. La corporéité de l'expérience vécue

Il faut donner ici des précisions sur l'utilisation que Kitamura fait du terme « expérience ». La langue japonaise opère une distinction entre deux termes: « taiken » 体験 et « keiken » 経験, qui peuvent tous deux traduire la notion d'expérience. Ces deux mots sont là pour signifier la même distinction qui se fait dans la langue allemande entre les termes de « Erlebnis » et de « Erfahrung ». Parler de l'« expérience de la guerre » comme l'atteste d'ailleurs la langue japonaise qui utilise l'expression consacrée de « sensô taiken » 戦争体験, c'est parler d'une expérience qui, à son origine, ne peut être autre chose qu'une expérience souverainement individuelle et qui regarde l'individu dans l'enveloppe de son corps et dans l'histoire de son propre vécu. Le terme de « taiken » associe en effet dans sa composition l'idéogramme et l'idée de corps 体 (« karada » en lecture sino-japonaise « tai ») que l'on peut entendre ici comme enveloppe, récipient ou « entrepôt », qui circonscrit un périmètre dans lequel se déposent et se sédimentent les diverses expériences. Le terme de « keiken » 経験, qui peut aussi être employé à titre privé, regarde plus volontiers des expériences dans lesquelles entrent en jeu des éléments plus communautaires et partageables, et implique, du fait de sa première composante 経, qui remplace l'idéogramme du corps par un idéogramme qui est là pour indiquer un passage ou évolution dans le temps, une référence à une autre dimension de l'expérience, nécessitant une forme d'opération mentale de la pensée réflexive qui revient *après coup* sur ce qui s'est passé. Cette distinction entre une « expérience vécue » 体験 (*taiken*) et une expérience liée à la réflexivité et à la connaissance méditée 経験 (*keiken*) et non plus seulement intuitive, trouve son prolongement naturel de manière très explicite dans le texte de Kitamura Tarô lorsqu'il demande « que l'on arrête de croire à l'existence du Temps », concept qui n'a pour lui aucune pertinence

dans le discours qu'il fait sur la nature individuelle de l'expérience qu'il a traversée. Le texte se développe ainsi¹⁶ :

ある人間が生れてから最後の呼吸が絶えるまでには、まぎれもなくその人間は、いわば主体的に存在してゐる。奇妙な時間の流れから外れて極めて孤独に、完全な意味に於てこの上もなく全的な孤独のうちに、彼は存在してゐる。どうにもならない自意識が、あらゆる哲学的、観念的解釈を拒絶して、おそらく人類の消滅するまで、無限の可能性を創りだす個の倉庫として存在する。あらゆる不明確性も、すべての思想体系も、換言すれば人間に属するの美德から最下劣の悪徳に至るまで、精神の全運動がそこから生れ、そこで死ぬ。そしてさういふ精神の唯一の特徴は持続性といふことだ。僕は持続性といふものを考えれば考えるほど、時間といふ観念が不必要に、そして有害でさへあるやうに思はれる。つまり時間といふ観念ほど非人間的な観念はないと思ふのだ。無数の反駁と失笑の声が聴えるやうな気がするが、僕はもし人間が作り出した言葉のうちで最も下らない言葉をあげろ、といはれたら、躊躇なく時間をあげたい。持続性といふ言葉のうちには、当然時間といふ観念が含まれてゐるにちがひないと人は考へるかも知れないが、僕はむしろ、時間と反抗しあつてゐるものを感じ、そしてさういふものだと思つてゐる。精神、ある個人のうちにある自意識、その持続性と時間とはいつたいどんな関係があるのだろうか。おそらく全く別のものだ。持続性と主体とは決して分離して考へられるものではないが時間と主体性は実にはっきりと異つたものとして考へうるのだ。いはば主体の外側に、まるで関係なく時間といふものがある。まるで関係がないといふのは、それが何であつても構はぬといふことだ。あるひはそれは神であるかも知れない。そして奇妙なことに、それは空間であつてもすこしもおかしくはないのだ。とにかく神、またはそれに類似したもので、人間とは別の面にあるものだ。僕がさきにこれほど非人間的な観念はないといった所以である。いかに多くの人間がこの有害な毒のために無数の誤謬のうちに己れの思想を歪曲して死んでいったか！

16 *Op. cit.* p. 26-27.

L'homme, de sa naissance jusqu'au dernier de ses souffles, cet homme, sans nul doute possible **existe** dans sa subjectivité. Cet homme **existe** dans une solitude parfaite qui le porte au dehors du cours insensé du Temps, dans une solitude qui, au sens vrai du terme, ne peut être plus radicale. Cette conscience de soi inévitable se refuse à toute interprétation philosophique ou rationnelle ; jusqu'à la disparition de notre espèce sans doute, l'homme existera comme un entrepôt d'individualité qui crée des possibilités infinies. Toutes les formes d'imprécision, tous les systèmes de la pensée, autrement dit tout le mouvement de son esprit, depuis ses vertus jusqu'à ses vices les plus infâmes, naît et meurt en ce lieu. Et l'unique caractéristique de cet esprit est la continuité. Plus je réfléchis à cette continuité plus je me dis que la notion de Temps est parfaitement inutile et même préjudiciable. Parce que la notion de Temps me semble être la plus inhumaine qui soit. J'ai bien l'impression que l'on trouvera mille manières de m'opposer des objections et il me semble entendre des ricanements, mais si l'on me demandait de dire quel est le mot le plus idiot que l'homme ait inventé, sans hésitation, je répondrais : le Temps. Certains penseront certainement que la notion de continuité inclut naturellement l'idée de Temps, mais moi, je la ressens comme en opposition avec l'idée de Temps et je suis persuadé qu'il en va ainsi. Quelles relations peuvent-elles exister entre l'esprit, la conscience de soi d'un individu, leur continuité et le Temps ? Ce sont des choses complètement différentes. On ne peut pas penser séparément les notions de continuité et de subjectivité, mais on a toutes les raisons de croire que le Temps et la subjectivité ne sont en rien liés. Autrement dit, le Temps existe en dehors de la subjectivité, sans aucun lien avec elle. Et le fait qu'il n'entretienne aucun rapport signifie qu'il peut être n'importe quoi sans que cela ait d'incidence. Le Temps, c'est peut-être Dieu. Et chose curieuse il ne serait pas bizarre qu'il soit l'espace. Dans tous les cas, il est Dieu ou bien quelque chose de similaire, et se trouve sur un tout autre plan que celui qui regarde l'homme. C'est pour cette raison que j'ai pu dire qu'il n'y a pas d'idée plus inhumaine. Tellement nombreux sont les hommes qui sont morts, victimes d'innombrables erreurs et leur pensée pervertie à cause de ce poison pernicieux !

Les propos de Kitamura Tarô touchent au cœur de la pensée où ont pour origine à la poésie des poètes d'*Arechi*. La pensée de Kitamura se situe sur un certain plan, celui du sol et de la réalité physique de l'expérience. S'il est un mot qui pourrait passer totalement inaperçu, mais dont la récurrence est éminemment remarquable dans la poésie d'*Arechi*, c'est celui de « chijô » 地上. Le terme de « chijô », dans son acception la plus commune, peut être littéralement traduit par « surface de la terre ». Il renvoie alors à la partie superficielle de l'écorce terrestre ou à la « peau » de la terre. Mais dans la poésie d'*Arechi* ce terme acquiert une valeur particulière qui est attestée dans les dictionnaires comme un sens figuré, et qui signifie « ce monde » ou « notre monde ». En ce sens, « chijô » n'est plus de l'ordre d'une description technique et structurelle de la manière dont se compose notre terre, mais plutôt d'un plan ou d'une dimension qui concerne l'univers de l'homme. C'est pourquoi il faut reconnaître à ce terme la valeur philosophique qu'il induit, au sens où il permet de visualiser une dimension qui, au regard de celle du cosmos peut paraître dérisoire, mais qui constitue l'unique monde souverain de la réalité concrète dont l'évidence est tout aussi incontestable que la loi de gravité. « Chijô » est en somme le royaume de l'homme, son horizon et le théâtre dans les limites duquel se manifeste sa condition en tant qu'homme.

C'est sur le plan de cette horizontalité existentielle que s'est bâtie la poésie d'*Arechi*. La notion d'expérience vécue est fondamentale chez ces poètes en ce qu'elle remet en cause la pertinence d'une approche théorique de la poésie, d'une manière diamétralement opposée aux positions objectivistes qui avaient été soutenues par le modernisme japonais. Ce qui est en jeu ici n'est ni plus ni moins que le statut de l'abstraction. L'expérience de la guerre, qui fut une expérience de solitude, a aiguisé chez Kitamura une perception du temps qui n'entretient plus de rapports avec le Temps universel abstrait : une conscience du temps d'une nature diverse qui s'écoule « au-dehors » du Temps universel. On parlera volontiers avec Eugène Minkowski (1885-1972) de la « concrétude du temps vécu »¹⁷. A travers l'expérience de la guerre et le repli contraint dans le bastion de l'individualité, Kitamura a appris à reconnaître la substantielle irréductibilité du

17 *Le temps vécu, étude phénoménologique et psychopathologique* (1933), Paris, PUF, Quadrige, 1995, p. 256.

vécu humain à toutes formes de spéculations théoriques et objectives qui le vouerait à un ordre de grandeur. La notion de Temps universel, abstraite et indistincte, s'oppose ici à celle de « continuité » qui ressemble de très près à la conception bergsonienne de la « durée » entendue comme qualité intérieure à l'existence d'une personne ou d'un individu. La « durée » ou « continuité » s'oppose alors au Temps envisagé en tant que forme sur le modèle de l'espace et se constitue comme l'acte par lequel le temps est unifié dans son passage dans l'horizontalité d'une ligne de continuité qui ne peut connaître la fragmentation du temps linéaire et universel voué au règne de la quantité.

Il est important de noter que Kitamura Tarô ne fait pas appel à la notion de sujet en tant que tel lorsqu'il entend parler de la manière dont s'est construite chez lui la conscience de son moi ou de sa subjectivité. L'absence de la notion de sujet est tout à fait significative. L'« entrepôt de l'individualité » dont parle Kitamura est une image dans laquelle se compose un rapport fluide de contenant à contenu. L'image du contenant est liée à l'idée du corps ou à celle d'enveloppe dans le périmètre duquel les faits de l'expérience, en tant que contenu ou matière, se stratifient en déposant par stratification les traces matérielles d'une présence tangible. Le moi qui habite cet espace ne se définit pas comme un point d'ancrage dont la fonction spéculative préexisterait de manière abstraite comme ce serait le cas chez un sujet prédicat pensé dans l'invariance d'un *a priori* kantien. La philosophie classique nous avait habitués à concevoir la notion de subjectivité à partir de la dichotomie entre le sujet et l'objet. Mais si Kitamura Tarô ne parle pas de sujet c'est parce que son expérience propre l'a porté à donner une valeur à la subjectivité qui ne repose pas sur une telle polarité dans laquelle la notion de subjectivité est immanquablement déduite de celle d'objectivité. La question de l'expérience vécue se lie ici à la conscience du vécu qui n'est autre chose que la saisie primordiale et intuitive de l'identité de la présence du soi à soi-même comme vraie et unique conscience qui se réalise en tant que « continuité » de substance dans la durée.

La proximité avec la pensée de Bergson est indéniable. Il n'est pas certain que Kitamura Tarô ait étudié directement les textes du philosophe, mais il est en revanche certain que les poètes d'*Arechi* ont été très influencés par les textes de Thomas Ernest Hulme qui fut un des meilleurs commentateurs de l'œuvre de Bergson. Aucune forme de pensée, néanmoins, ne peut être assimilée si elle ne trouve pas dans l'existence de la

personne un terrain propice et il est clair que l'expérience de la guerre a porté le poète à une intériorisation qui a fait entrer Kitamura en contact avec la profondeur de sa conscience et avec ce « moi profond » dont parle Bergson qui se traduit dans le langage du poète par l'évocation de la « solitude » 孤独 (*kodoku*).

Il faut relever de quelle manière ce profond bouleversement dans la conception de la nature de l'expérience intime se lie à la question de l'« expérience de la guerre » dont parlent les textes d'*Arechi*. L'expérience intime de la subjectivité donne naissance à une perception du temps intériorisée. Pour autant, il ne faudra pas parler de subjectivisme car si « nous sommes intérieurs à nous-mêmes »¹⁸, comme le dit Bergson, pour indiquer la manière dont nous nous construisons « du dedans » et non pas par opposition à un « dehors », cela ne signifie en rien que la construction de notre subjectivité relève de l'arbitraire. La notion de « solitude » porte d'ailleurs en elle-même la conscience d'une séparation et, pour cette raison, porte l'idée de la séparation à l'intérieur de la conscience du moi. La solitude provoque un dédoublement de la personne et c'est de ce dédoublement ou de cette confrontation que peut naître la conscience du moi qui est un rapport du moi à lui-même et donc constitution du soi dans lequel la personne se transforme en observatrice et juge de sa propre personne.

Mais ce que l'on doit surtout retenir de cette indivisibilité des pôles du subjectif et de l'objectif est la manière avec laquelle elle porte la conscience à se constituer comme expérience pure et indéterminée. La matière qui nourrit la sédimentation de l'« entrepôt de la subjectivité » est ce qui fait d'elle un acte partagé en même temps qu'un acte temporel unique et indivisible. Le processus qui donne lieu ici à l'état de conscience n'est pas celui utilisé par la pensée rationnelle qui agit par morcellement, mesure et rapproche les objets de ses spéculations selon des ordres de grandeur. Dans l'expérience intime, qu'il s'agisse de la conscience du soi ou de la conscience du temps, la matière s'exprime par sa qualité, elle est de l'ordre d'un contenu pour lequel, singulièrement, la notion de quantité n'a pas de pertinence. La mémoire elle-même ne se donne pas comme une succession de faits ou comme une concaténation, mais plutôt comme un tout organique qui ne sépare pas le présent du passé.

18 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (1938), Paris, PUF, Quadrige, 2009, p. 41.

Cette notion d'unicité est très importante dans la conception de ce que l'on a nommé au Japon avec insistance « l'expérience de la guerre ». Envisagée comme une durée de qualité pure, l'expérience intime du singulier se voit garantir un statut d'irréductibilité que l'intelligence rationnelle aurait mis en péril de par sa tendance naturelle à la comparaison et à la relativisation des êtres et au morcellement du monde. Il y a dans le *principium individuationis*, sur lequel se base la conscience du subjectif comme durée ou continuité, un fondement profondément démocratique. Ce principe renvoie unilatéralement chacun à sa propre conscience, mais il garantit l'irréductibilité de chacune des expériences personnelles sur un mode paritaire, qui est communautaire, dont on peut comprendre l'importance en ce moment de l'après-guerre dans lequel sont posées les questions des responsabilités personnelles et collectives. Une telle révolution dans la perception du subjectif comme durée ou continuité de la conscience ne laissait pas de place aux « blancs » de la mémoire que Kitamura relevait avec indignation chez ses aînés et le sens de son « invitation à la solitude » était un appel à restaurer un contact authentique avec l'intimité du soi dont la guerre avait perverti la nature. La question débordait aussi celle de la seule responsabilité de la guerre car elle introduisait une méthode nouvelle de connaissance des rapports entre le soi et le monde et par conséquent entre la poésie et le monde qui ne se basait plus sur une approche rationnelle sans pour autant retourner dans le giron d'un subjectivisme romantique.

3.4. La poésie de la guerre et la perte du soi

La notion d'expérience vécue à laquelle se réfère Kitamura Tarô dans son « Invitation à la solitude » est la pierre angulaire sur laquelle a été érigée la poésie d'*Arechi*. Le primat qui est donné à cette notion est ce qui distingue ces poètes des autres groupes de poètes, qu'il s'agisse de leurs pairs ou bien des poètes qui appartenaient à des générations précédentes. La découverte de l'« entrepôt de l'individualité » représente le véritable enseignement que les poètes d'*Arechi* tirèrent de leur expérience de la guerre et doit être rapportée à la question du positionnement de la subjectivité. A l'origine de cette découverte se trouve une expérience dramatique de la solitude à laquelle ces

poètes furent acculés dès la fin des années trente et qui devint encore plus radicale au moment où la petite communauté de la « Jeune Arechi » fut dissoute et que chacun de ses membres dut affronter seul son propre destin, la majeure partie du temps sur les champs de bataille. Mais la singularité du positionnement que prend la subjectivité chez *Arechi* se trouve être dans la manière avec laquelle l'appréhension subjective contrainte du monde et le retrait dans le bastion de l'individualité pendant la guerre ont provoqué une ouverture vers le monde.

La subjectivité dont parle Kitamura possède la particularité de transformer, par l'expérience, la négativité d'une position close et réductrice en une ressource positive qui permet au sujet de mettre en question ses rapports avec le monde. Ce qui rend possible cette ouverture est entièrement redevable à la conscience de la matérialité de l'expérience vécue à laquelle se réfère Kitamura lorsqu'il saisit la réalité du sujet pensant non pas comme un sujet abstrait, mais comme un « entrepôt », c'est-à-dire, comme un contenant dans lequel se sédimente, par concrétion, le contenu de l'expérience, laissant une trace matérielle, tangible et indélébile. La corporéité de l'expérience vécue, qui se traduit en terme de temporalité par une notion de continuité est essentielle, car c'est par la médiation du corps et par la séparation qu'implique le corps que s'est construite une expérience positive de la solitude à travers laquelle le moi a opéré un retour sur lui-même pour se saisir en tant que soi dans la continuité de la pensée réflexive.

La perception d'un encombrement, de la présence physique des traces et des stigmates, est en soi une mémoire, la condition nécessaire pour que prenne forme non plus seulement une mémoire individuelle mais une mémoire collective qui se traduit dans le langage de Tamura Ryûichi par la présence des « épaves de notre temps ». Les périodes qui succèdent aux guerres, les après-guerres, sont toujours des moments extrêmement délicats et ambigus dans lesquels se manifestent très facilement des phénomènes de revirements et de mystifications de la réalité des faits historiques. L'après-guerre de 1945 au Japon ne fait pas exception à la règle et l'attitude des poètes modernistes qui choisissent d'archiver sans aucun problème la période de la guerre comme une « mauvaise époque » est emblématique des ambiguïtés avec lesquelles la conscience s'arrange, en toute mauvaise foi, pour se soustraire au devoir moral de responsabilité.

Le travail de réflexion qu'ont entrepris certains poètes après-guerre pour poser les

bases d'une authentique introspection commence dès 1946 et ne regarde pas uniquement les poètes d'*Arechi*. D'une manière générale le discours sur la « responsabilité de la guerre » 戦争責任 (*sensô sekinin*) commence dans le monde littéraire en parallèle au travail fait par le Commandement Suprême des Forces Alliées des troupes d'occupation américaine (sept.1945-sept.1952) qui entreprennent une chasse aux criminels de guerre et organisent le Tribunal militaire international pour l'Extrême-Orient 極東国際軍事裁判 (*Kyōkutō kokusai gunji saiban*), connu sous le nom de procès de Tôkyô 東京裁判 (*Tōkyō saiban*) (ouverture le 19 janvier 1946). Mais ce processus, comme chacun sait, ne sera pas réellement mené à terme car les Américains, engagés très rapidement dans la lutte contre le communisme en Asie et dans le monde, étaient soucieux de s'attirer la bienveillance et la loyauté des autorités japonaises et de la population toute entière. Ce sont d'ailleurs des rapports d'intérêts similaires, assez bien voilés et très bien calculés, qui mirent d'emblée la France, à la même époque dans le camp des vainqueurs sans que soit réellement engagée une réflexion sur ce qu'avait été la période de la collaboration, détournements qui ne sont pas innocents dans la production des mauvaises consciences nationales.

Dans la pratique, le travail d'introspection sur les responsabilités de la classe intellectuelle durant la guerre au Japon s'est heurté, dès l'immédiat après-guerre, à des phénomènes de re-revirements massifs et à une véritable dissimulation des textes qui avaient été écrits pendant la période de la guerre. Ces textes demeurèrent pendant très longtemps inaccessibles et le phénomène de dissimulation fut bien orchestré, non seulement par les auteurs, mais aussi par les éditeurs. Ceci empêcha pendant très longtemps une appréciation véridique de ce qu'avait été la production littéraire de ces années, confiant le devoir de mémoire au souvenir des textes qui avaient circulé durant cette période. Une simple recherche sur le web concernant ces documents révèle très rapidement la persistance de ce phénomène de dissimulation qui continue aujourd'hui car il est très difficile de trouver *on-line* ne serait-ce que quelques-uns de ces textes.

L'étude de Tsuboi Hideto 坪井秀人 (1959), *Koe no shukusai, Nihon kindaiishi to sensô* 『声の祝祭 日本近代詩と戦争』 (La fête de la voix, la poésie moderne japonaise et la guerre)¹⁹, montre combien la question de la responsabilité des poètes pendant

19 Nagoya, Nagoya Daigaku shuppan kai, 1997 (2003), 384p.

la guerre demeure encore largement inexplorée. Le travail d'analyses et d'interprétations exemplaire de Tsuboi est redevable du travail de recherches minutieuses mené par Sakuramoto Tomio à partir des années quatre-vingt pour rassembler l'ensemble des textes de la poésie de la guerre qui continuaient à être dissimulés dans les éditions des différentes œuvres complètes des poètes ayant vécu cette période²⁰. Reprenant les réflexions qu'expose Sakuramoto sur la perception d'un « blanc » dans l'histoire de la poésie moderne japonaise, Tsuboi met en évidence l'irréalité de cette perception qui ne fut pas autre chose qu'un phénomène d'oblitération. Loin de se présenter comme un période de blanc, la période de la guerre se présente comme une période extrêmement active dans la production poétique. La richesse de cette période ne réside pas exactement dans la qualité des œuvres publiées mais plutôt, dans leur quantité. En établissant une proportion sur une période assez longue de l'histoire de la poésie moderne, Tsuboi relève que sur l'ensemble des trente-trois années qui séparent la première année de l'ère Taishô (1912) de 1944, 1205 recueils de poésie ont été publiés avec une moyenne par année de 36 recueils par année. Sur les trois années comprises entre 1942 et 1944, qui constituent le moment fort de la production de la poésie de la guerre, la moyenne des recueils publiés est généralement plus élevée, avec 43 recueils pour l'année 1942, 57 pour l'année 1943 et 34 pour l'année 1944²¹. Il apparaît alors clairement que loin d'être une période de disette, la poésie connut à cette période un véritable essor que Sakuramoto avait défini comme un « banquet » 宴 (*utage*)²².

L'ouverture de ce banquet se situe au cœur de la période militariste à partir de juillet 1937 avec l'incident de Chine. Dès lors la politique impérialiste que le Japon menait en Asie commença à prendre la tournure d'une authentique guerre d'agression et à

20 Notamment : *Kûhaku to sekinin, senjika no shijin tachi* 『空白と責任 戦時下の詩人たち』 (Le vide et la responsabilité, les poètes pendant la guerre), Tôkyô, Miraisha, 1983, 269p.

21 *Op. cit.*, p. 167.

22 Terme qui apparaît dans le premier chapitre de *Le vide et la responsabilité, les poètes pendant la guerre* intitulé « Utage no hajimari, Nihon bungaku hôkoku-kai shibu-kai no tanjô » (Le début du banquet, la naissance du département de la poésie au sein de l'Association de la littérature patriotique japonaise). *Op. cit.*, p. 5-33.

se transformer en une « guerre sainte » 聖戦 (*seisen*), selon l'expression consacrée par la propagande de l'époque. Les Japonais se livreront alors, comme chacun sait, à de nombreuses exactions contre les populations civiles, dont le massacre de Nankin, au mois de décembre de cette même année²³. 1937 est aussi l'année durant laquelle fut publié, sous la tutelle du ministère de l'éducation, l'ouvrage de propagande intitulé *Kokutai no hongî* 『国体の本義』 (Les principes cardinaux de l'essence japonaise) destiné à éclairer les consciences sur le bien-fondé de la guerre d'agression que menaient en Asie les Japonais pour libérer les pays asiatiques de la perversion des systèmes de pensée venus d'Occident. Cet ouvrage dénonçait le matérialisme et l'individualisme de l'Occident et avait pour intention d'exalter les vertus et la nature purement spirituelle du Grand Japon et de justifier la place que le Japon se proposait de tenir en Asie comme garant de la sphère de coprosperité de la Grande Asie orientale 大東亞共榮圈 (*Daitôa kyôeiken*) pour unifier les « huit angles du monde » 八紘一宇 (*hakkô ichi.u*) sous la conduite de l'empereur du Japon. L'année suivante, en 1938, Konoe Fumimaro 近衛文麿 (1891-1945), alors premier ministre, et sous le patronage duquel avait été rédigé le *Kokutai no hongî*, promulgue la Loi de mobilisation nationale 国家総動員法 (*Kokka sôdôin-hô*) qui avait pour but de mettre les institutions civiles et les syndicats sous le contrôle de l'état et de nationaliser les principales industries ainsi que les médias pour assurer la mobilisation de l'empire sur tous les fronts. Le 12 octobre 1940, Konoe crée dans une même intention l'Association de soutien à l'autorité impériale 大政翼賛会 (*Taisei yokusan kai*) afin d'instaurer un parti unique et totalitaire au sein de l'empire. Il s'agit donc, dans ces années, d'une marche irréversible vers un contrôle de la société qui commence à toucher inévitablement le monde de la littérature sous les formes d'un quadrillage de la presse et d'une censure des publications²⁴. Pour la poésie, ce tournant se situera

23 Notons ici que ce qui est généralement appelé le « massacre de Nankin » est pudiquement rendu en japonais par « incident de Nankin » 南京事件 (*Nankin jihen*), ce qui témoigne sans détour des réticences qui existent encore aujourd'hui au Japon à affronter les questions liées à la responsabilité durant la Seconde Guerre Mondiale.

24 Dans un ouvrage récemment publié, Michael Lucken décrit et analyse les principales étapes de la guerre nationaliste du Grand Japon et la manière dont fut mobilisée la population japonaise en mettant également en évidence les failles du système militariste. *Les japonais et la guerre 1937-1952*,

plus précisément en 1942 lorsque sera créée l'Association de la littérature patriotique japonaise au sein de l'Agence gouvernementale d'information 情報局 (*Jōhōkyoku*) qui avait été instituée le 6 décembre 1940. C'est alors que paraissent différents ouvrages de propagande, dont l'*Anthologie des poèmes de carrefour*, déjà mentionnée, qui concernait la poésie de forme libre et rassemblait des poésies de guerre.

Il est bien certain, comme le remarque très justement et à de nombreuses reprises Tsuboi dans son ouvrage, que les poésies de guerre écrites par les poètes durant cette période de « blanc » font apparaître des degrés et des différences profondes dans le niveau de compromission de chacun des poètes. Le fait, par exemple, que l'on puisse retrouver le nom d'un poète comme Ono Tōzaburō dans l'*Anthologie des poèmes carrefour* est en soi quelque chose qui doit faire réfléchir, car il s'agit d'un poète qui s'engagea durant la période de la guerre dans un travail d'introspection et de réflexion critique profonde sur les fondements de la poésie moderne, à travers la critique de ce qu'Ono nommait le lyrisme du *tanka*, qui le porta à réfléchir sur les fondements et les limitations de la culture japonaise²⁵. Il est par conséquent absolument nécessaire de nuancer le jugement que l'on porte sur la collaboration des poètes et même sur la sincérité de leur participation à cette anthologie. Mais il n'en demeure pas moins qu'il est possible de discerner, dans l'ensemble des productions de la poésie de la guerre, une attitude sous-jacente commune dans la manière dont s'est opéré le revirement des poètes vers une idéologie nationaliste et réactionnaire, ce à quoi invite l'interprétation développée par Tsuboi²⁶ :

Paris, Fayard, 2013, 398p.

25 Dans son ouvrage intitulé *Shiron* 『詩論』 (Discours sur la poésie), écrit pendant les années de guerre et publié en 1947 (Tōkyō, Shinzenbisha, 323p.), le poète réfléchit sur les limites de la poésie moderne japonaise en dénonçant l'existence d'un automatisme rythmique inconscient lié à une pratique séculaire d'une alternance de 5 et 7 mores. Mais d'une manière plus générale, le poète affronte aussi la question des limitations de la culture japonaise elle-même qui, selon lui, présente le défaut de ne pas pouvoir penser l'altérité et de s'enfermer dans un rapport d'auto-référentialité.

26 *Op. cit.*, p. 167-168.

ここに言う表現史とは表現の場、表現する主体のヴァリエティを含み得るものである。いわゆる大東亜戦争に中心化される十五年戦争の詩の時代は、詩の書き手と詩の受け手との差異がいまだかつてないほどに小さくなり曖昧になった特異な一時期として位置づけることが出来る。表現する主体の(量的な)膨張は、表現の(質的な)低落を招いたが、それはあくまで結果論であって、むしろ重要な点はそれが表現の場を比例的に拡張させたことである。この因果は逆転し得るわけだが、とまれ家庭から隣組から職場から職場へと、ほとんどあらゆる場所に詩の表現の場が提供されたという点で、全く稀有な時代であった。言うまでもなくこのことは、詩を含む文学が大政翼賛的に国策に従事し利用されたことと関わっている。(略)表現の個別的な主体が〈国体〉という巨大な単一の身体に吸収され同値される限りで、国家は当時極端に供給統制した物資をそれらの〈表現〉に惜しげもなく放出し、粗悪な紙ながらもかかる〈表現〉の出版は統制下、乱脈なほど歓奨されたと言っていい。そして極言すれば、この時代には条件を備えれば誰もが〈表現者〉になることが出来た——今日望めば視聴者の誰もがTV出演できるように。ヴァルター・ベンヤミンがその未来を両義的に展望した〈複製技術〉と相似して、ごく限られた条件下ではあるが、ファシズムが文芸の主導性を民衆に解放するというパラドックスが実現されるのだ。

この解放が文学者の糊口を浸食したかといえば、必ずしもそうではない。彼らもファシズムの力で民衆からの孤立感から解放され、もはやわだかまりなく〈表現〉の言葉を消費放出することが出来るようになったからだ。その意味でも、戦争詩を書くことは(専門)詩人にとって読者と共同性を分かちあえる、またとない好機だったのである。もちろん個々の詩人の内面をつぶさに測定してみれば、表現者としての個人が〈国体〉という巨大な共同性の中に回収され解体される、そういう自己喪失の葛藤を個別的に見つけることも難しくはないだろう。だが、とりあえず詩人おのおのの個別性は捨象して、現象的な側面に射程を据えて見ていくことが必要だろう。情報と出版に対する厳しい統制は必然的に、詩人たちに公認の情報機関、文字通りの意味での〈公器〉としてのメディアに表現の場を求めさせた。繰り返すが戦時期の出版はそういう〈公器〉性を帯びてい

るかぎりで抑圧されるどころか、詩人たちにむしろ気前良く表現の場を配給したのである。とりわけここで注目したいのは、戦争下、朗読会やラジオ放送を通じての詩の朗読の機会が飛躍的に増加している点である。そしてこのことは必然的に詩を作る(書く)意識にも変化を及ぼすことになる。すなわち詩が、声によって〈読まれる〉こと=朗読や電波メディアを介する〈伝達〉に向けて書かれるという傾向が現れるのである。これは詩語にいかめしい古語や漢語が多用されるような表記・表現上の時代主潮への同調と平行して、エクリチュールとしてあるところに短詩型からの自立の根拠を追求してきた近代詩の(とりわけモダニズム以降の)進歩史観をひっくりかえす〈古典回帰〉と見做しうる現象でもある。

Quand je me réfère à l'histoire des formes d'expression j'entends parler de lieux d'expression qui englobent la variété des sujets d'expression. Il est possible de définir l'époque que connut la poésie pendant la Guerre des quinze ans, centrée sur la période de la guerre de la grande Asie, comme une époque tout à fait singulière durant laquelle la distance qui sépare d'ordinaire celui qui écrit de la poésie de celui qui la reçoit s'est réduite pour devenir incertaine, un phénomène qui n'avait pas de précédent [dans l'histoire de la poésie]. La propagation (quantitative) des sujets qui s'exprimaient a induit une dépréciation (qualitative) de l'expression, mais ce n'est là qu'une conséquence et la question plus fondamentale à laquelle il faut prêter attention est que ce phénomène a conduit, proportionnellement, à une multiplication des lieux d'expression. On peut renverser ce rapport de cause à effet pour se rendre compte combien cette époque était exceptionnelle, puisqu'en fin de compte pratiquement tous les secteurs [de la société], qu'il s'agisse de la famille, des associations de voisinage (*tonarigumi*)²⁷, du lieu de travail, jusqu'aux champs de

27 Les *tonarigumi* étaient des « associations de quartier ou de voisinage » créées durant les années 1940-1945. Mises en place par le gouvernement de Konoe Fumimaro, gérées par des citoyens animés d'un esprit patriotique, les *tonarigumi* avaient des bureaux dans chaque préfecture, ville, quartier et même rue. A travers ce biais, il était possible pour les associations de poursuivre l'objectif qu'elles se donnaient, qui était essentiellement d'assurer l'entraide et l'assistance à ces membres.

bataille, se prêtaient à devenir des lieux d'expression poétique. Ceci doit bien entendu être mise en relation avec le fait que la littérature, au sein de laquelle trouve sa place la poésie, était utilisée et soumise à une politique menée à l'échelle nationale de soutien à l'autorité impériale. (...) Dans une situation où le sujet de l'expression individuelle était entièrement absorbé et assimilé à l'entité unique et gigantesque du « corps national » [国体 (*kokutai*)], l'Etat investissait sans aucune retenue les diverses formes d'« expressions » en mettant à leur disposition, fût-ce sous forme de papier de piètre qualité, tous les supports matériels souhaités en dépit des restrictions généralisées. A dire les choses crûment, il suffisait à cette époque que l'occasion en soit donnée pour que n'importe qui devienne un « sujet d'expression » ; cette situation ressemble par certains côtés à celle que l'on connaît aujourd'hui dans laquelle n'importe qui, s'il le désire, peut participer à des programmes de télévision. Et ainsi s'est mise en place une situation paradoxale dans laquelle, avec des conditions certes très étroitement déterminées, le fascisme en est venu à remettre au peuple les clefs de la production littéraire, ce qui n'est pas sans rappeler la notion de « reproductibilité technique » dont Walter Benjamin avait envisagé un futur marqué par l'ambivalence.

Cette délégation ne signifia pas nécessairement que les écrivains furent réduits au chômage. Au contraire ils se sentirent libérés, grâce au fascisme, de leur sentiment d'isolement par rapport au peuple, et purent, sans aucune forme de gêne, se livrer à une consommation débridée du langage qu'empruntait cette « expression ». En ce sens, écrire des poésies de guerre pour les poètes [professionnels] signifiait aussi partager un sens de communauté avec le lecteur : une occasion propice et tout à fait unique. Bien entendu, lorsqu'on considère dans le détail l'intimité de chacun des poètes, il n'est pas difficile de trouver l'existence de formes personnelles de désaccord avec cette perte du soi dans laquelle l'individu en tant que sujet d'expression se dissout et est absorbé dans la communauté gigantesque du « corps national ». Mais il faut mettre provisoirement de côté cette question de la singularité de chacun des poètes, nous concentrer sur le contrôle strict de l'information et des publications qui a nécessairement induit les poètes à rechercher

des lieux d'expression dans des médias qui étaient considérés comme des « organes publics » au sens littéral du terme, des organes officiels d'information. Il faut répéter ici que, dans la mesure où elle avait revêtu ce caractère d'organe public, l'édition, loin d'être l'objet d'une répression, a procuré très généreusement pendant la guerre des lieux d'expression aux poètes. Ce que j'entends souligner ici plus particulièrement est le fait que, pendant la guerre, les occasions pour déclamer de la poésie, dans les séances de lecture publique ou dans les émissions de radio, se sont multipliées de manière exponentielle. Ceci a eu pour conséquence inévitable de modifier jusqu'à la conception de la création (l'écriture) poétique. En d'autres termes, est apparue une tendance selon laquelle la poésie était écrite en tenant compte du fait qu'elle serait lue à haute voix, et donc qu'elle allait faire l'objet d'une communication au travers de la déclamation, de la diffusion par les ondes ou par les autres médias. Ce phénomène de ralliement à une tendance générale de l'époque qui voulait que la notation du texte poétique, son expression, fasse un usage varié de mots anciens et archaisants ou d'un vocabulaire d'origine chinoise signifie parallèlement que la poésie moderne (et en particulier la poésie moderniste), qui avait cherché dans sa revendication en tant qu'écriture les fondements de son autonomie par rapport aux formes brèves, régresse et opère un revirement d'une vision progressiste de l'histoire à un « retour vers le classique ».

L'ouvrage entier de Tsuboi intitulé *La fête de la voix* constitue une analyse de la manière avec laquelle la poésie de la guerre s'est ancrée dans une forme d'oralité, retournant pour cela vers une conception de la poésie plus classique à rebours de ce qu'avait été la revendication moderniste de la poésie comme écriture et comme force d'expressivité visuelle. Dans ce passage Tsuboi évoque aussi l'analogie entre le nationalisme impérialiste japonais et le fascisme lorsqu'il renvoie aux réflexions qu'expose Walter Benjamin (1892-1940), dans son ouvrage intitulé *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, sur le rôle joué par les systèmes de communications dans la déperdition de l'aura propre d'une œuvre unique par sa reproductibilité. L'analyse de Benjamin, datée de 1935, est essentielle pour comprendre les mécanismes de pro-

pagande qui furent en vigueur durant la Seconde Guerre Mondiale et elle est actuelle aujourd'hui encore par bien des côtés. Il n'est pas possible d'entrer ici plus en détail dans cette discussion qui concerne les rapports qu'une œuvre d'art entretient avec les pouvoirs exogènes des structures d'autorité qu'elles soient étatiques, économiques ou religieuses, et l'autonomie qu'elle est susceptible d'avoir. Ce qui est pertinent pour notre propos regarde plus précisément la « perte du soi » que Tsuboi identifie comme le mouvement de fond qui a porté l'ensemble de la poésie moderne vers une poésie de la guerre. Le propre de la poésie de la guerre se trouve être pour Tsuboi dans la « multiplication des lieux d'expression » qui est en fait une prolifération quantitative du nombre des sujets d'expression. Ce phénomène d'expansion toucha « tous les secteurs de la société », au point que la position du poète professionnel devenait en quelque sorte subalterne devant la quantité de la masse d'amateurs qui s'adonnaient à la poésie. Cette prolifération n'avait rien à voir avec une expansion qualitative et une forme de différenciation des sujets d'expression qui n'était que relative et secondaire. Elle se présentait plutôt sous la forme d'une multiplication et évoquait pour cela un phénomène de clonage ou de reproductibilité.

La notion de perte de soi évoquée ici s'apparente alors à un phénomène de dissolution. Dans les textes critiques de la poésie de l'après-guerre, et en particulier d'*Arechi*, ce phénomène est envisagé comme une perte de matière ou une perte du corps ボダイの喪失 (*bodi no sôshitsu*)²⁸. La dissolution de la singularité de chaque sujet d'expression se réalisa à l'intérieur d'un corps beaucoup plus vaste à laquelle renvoie la notion de « kokutai » 国体, que l'on traduit généralement par « identité nationale » ou « essence nationale » mais qui doit ici être traduit de manière littérale comme « corps de l'état » ou « corps de la nation ». La notion de « kokutai » n'est pas née au Japon avec la période de la guerre. Elle a son origine au sein du mouvement des Etudes nationales propre à la période Tokugawa (époque Edo (1603-1868)) et fut utilisée politiquement au moment de la restauration de Meiji pour servir de cadre idéologique

28 «Wareware no kokoro ni totte shi to wa nan de aru ka 「われわれの心にとって詩とは何であるか」 (Qu'est-ce que la poésie pour notre cœur ?) dans : *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, vol. 2, 1989 (1995), p.164.

permettant de situer la singularité du système impérial japonais au sein des systèmes de monarchies constitutionnelles. Cette notion apparaît dans la Constitution de 1889 大日本帝国憲法 (*Dai Nihon teikoku kenpô*) (Constitution de l'empire du grand Japon). Mais dans la fin des années trente, et en 1937 lorsqu'est publié le *Kokutai no hongî* (Les principes cardinaux de l'essence nationale), la notion politique de *kokutai*, qui était destinée à rendre compte par une analyse historique des spécificités de l'esprit et de l'unité de la nation japonaise, subit une déformation pour devenir un principe de différenciation sur une base non plus politique mais raciale qui permettait de distinguer la nation japonaise des autres nations du monde et sanctionnait une forme de supériorité spirituelle. Dans cette perspective, c'est le rapport que les individus entretenaient avec la communauté nationale qui fit l'objet d'une déformation volontaire privant le sujet individuel de son autonomie au sein de la société en le rattachant à un corps unique, celui de la nation, dont les intérêts devaient primer sur l'intérêt individuel. Ce rapport d'instrumentalisation mettait au centre de la notion de « kokutai » la figure tutélaire de l'empereur, comme garant de l'unité historique de la nation japonaise, et toute forme de relâchement ou expression d'indépendance de la part de l'individu était interprétée comme un crime de lèse-majesté.

L'articulation du discours nationaliste organisé autour de la notion de « kokutai » doit être lue en fonction de la bipolarisation qui inspire *Les principes cardinaux de l'essence nationale*. C'est toujours en face de l'Occident, de son universalisme, de son matérialisme et de son individualisme triomphants, que se définit dans cet ouvrage le particularisme communautariste du Japon. Il serait trop facile de dire que ce discours manquait totalement de pertinence puisque il faut bien reconnaître que les développements de la pensée occidentale moderne à partir du milieu du dix-neuvième siècle se sont souvent présentés comme des critiques à l'égard des excès de rationalisme et des illusions que génère la pensée universaliste. Mais ce qui s'exprime dans cette bipolarisation radicale est le dilemme auquel fut confronté le Japon avec la modernisation extrêmement rapide du pays. Cette bipolarisation poussée à outrance n'est pas autre chose que l'expression d'un sentiment d'angoisse et de fracture devant une modernité occidentale humiliante qui contraignait le Japon à s'éloigner toujours plus et définitivement des origines de sa propre culture. Le particularisme qui prend forme à cette époque est

en ce sens une forme de sursaut qui ne peut être regardée uniquement comme quelque chose de négatif. Il y avait bien, dans cette conscience aiguë du déracinement, des fondements positifs que nous serions plus à même de reconnaître aujourd'hui, à l'heure de la globalisation, au moment où les sociétés mènent des combats de différentes natures pour tenter de soustraire le monde à un phénomène d'unification planétaire qui menace jusqu'à l'organisation de la vie quotidienne des communautés locales.

Mais ce qu'il faut reprocher au nationalisme japonais, et qu'il faut reprocher à toutes les formes de fascisme d'une manière plus générale, n'est pas tant le fait d'avoir projeté de resserrer des liens communautaires culturels. Le drame de la pensée particulariste est qu'elle pose le particulier immanquablement à partir d'une opposition dualiste face à l'universel. En ce sens, le particularisme utilise la même méthode d'opposition dualiste de la pensée rationnelle dont sont issus les universalismes. Il ne s'agit en fait que d'une réaction à une action antécédente, qui ne propose aucune articulation nouvelle pour approcher la réalité des contradictions auxquelles nous a exposés la modernité. Le particularisme se retrouve pour cela enfermé dans les mêmes illusions que génère la pensée universaliste. Tout autre qu'un dépassement, cette pensée n'est en fait que l'autre revers de la médaille et, pour cette raison, celle-ci est totalement livrée à un esprit extrémiste radical qui la porte vers un retour réactionnaire aux origines et à réagir en magnifiant le passé. Cette pensée ne peut produire aucun dépassement mais simplement des formes de revirements entièrement conditionnés.

La poésie que l'on appelle « poésie de la guerre » est une poésie qui est tombée dans le piège de cette dualité. Ce mouvement a concerné l'ensemble de la communauté poétique de l'époque, toutes écoles confondues. Il n'est pas possible d'expliquer l'adhésion des poètes seulement du point de vue de l'oppression du régime nationaliste, car il est certain que les poètes ont cherché activement ces lieux d'« organes publics » de publication et ne s'en sont pas remis à leur solitude comme l'aurait souhaité Kitamura Tarô. Ceci est particulièrement frappant dans le cas des poètes modernistes qui n'étaient pas victimes du même régime de contrôle que devaient affronter les poètes de la poésie prolétarienne. Ces poètes se sont convertis de leur propre initiative au nationalisme. Il est peu probable que ce soit la notion de *kokutai* en soi qui ait réellement convaincu ces poètes, mais il semble plutôt, comme l'affirme Tsuboi, que ce qui a fourvoyé le

jugement des poètes et provoqué la perte de leur individualité et de leur conscience ait été la possibilité que leur offrait le système nationaliste de retrouver avec le peuple une forme de communauté et de sortir de l'isolement dans lequel le professionnalisme qui avait gagné la poésie moderne du début de l'ère Shōwa les avait placés. Il s'exprimait par conséquent dans ces conversions une vraie sincérité.

A titre d'exemple, considérons le cas du poète Kitazono Katsue. Ce poète qui avait incarné par excellence, comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, la figure du poète moderniste engagé dans des expériences formalistes et avant-gardistes outrancières, opère, vers les fin des années trente, un revirement total, et se met à défendre les vertus du particularisme en inventant le concept de « poésie du pays natal » 郷土詩 (*kyōdoshi*). Kitazono dédie alors un ouvrage entier de critique pour justifier cette prise de position. Le livre s'ouvre sur un discours général qu'il convient de citer dans son intégralité car il permet de comprendre la dynamique qui est à l'origine de ce revirement²⁹ :

郷土詩論

大正の末期より現在に至る約二十年間に、若き詩人達が遭遇した問題のうち最も特徴あるところのものは言語の貧困に関する問題であった。もとより詩人はあらゆる時代に於て他の一般人に比較して常に言語の貧困を痛感し、その拡張と充実に献身の努力を払う必然の文化的使命を担う者であることは言うまでもないところであるが、我国の文化が西洋文化吸収の頂点にあった過去二十年間に於ける言語の状態こそ特に貧困の極限にあったとすることが出来るのである。

惟うに外国文化の移入に伴う外国語の流入は言語学的にはその充実と豊富を齎らす因子であるが、あまりにも急激なる流入は却って言語の混乱と貧困の原因となるのである。我々がこの二十年間に経験したところの言語の貧困は実にかくの如き理由による貧

29 Kitazono Katsue *hyōronshū* 『北園克衛評論集』 (Anthologie d'essais de Kitazono Katsue), Tōkyō, Chūsekisha, 1998, p. 463-465.

困であったのである。このことはこの期間に出版された多くの詩集を検討することによっても明白な回答を得ることが出来るのであって、その用語の非常な増大にもかかわらず言語の機能の衰微はまことに著しいものがあるのである。殊に言語の内面的拡りが極度に制圧されたことは周知のところである。勿論我々はこの状況に対して有効なる対策を創案し、かくのごとき特殊なる環境に耐える方法の樹立に成功し、あるいは殆んど成功しつつあったことは言うまでもない。にもかかわらず、我々が現在言語に対する認識の坐標の改変に当面せざるを得ない理由は、我国の文化的指導理論に依る処のものである。しかもこの事たるや我々が究極の理想となした処の大東亜主義であり、民族主義的理念にもとづく文化の再建であるに於ては、我々は率先してこの新しい進路の開発に努力すべきは言うまでもない。ここに於て我々詩人が先ず着手すべき問題は言うまでもなく言語の整頓である。従来無制限に導入された西洋の言語に新しい批判と制限とを行うと同時に我国伝来の言語の保存と新しい能力の賦活とを行わなければならない。

この意味に於て最近活発な活動を展開しつつある愛国詩運動はそれへの一つの適切なる運動であると言わねばならない。と同時に更に広汎なる意味に於て新国民運動の統一ある展開は極めて重要である。郷土詩の提唱はこの新運動の具体的な解決の方法の一部面である。この運動は文化の地方分散政策と並行して将来重要な政治的役目を担うと共に文学に於ける上述の諸点に有効なる回答を齎すところのものとなるであろう。

すでに我々は従来の都会主義的文化に属するあらゆる姿態に厳しい審判を与えたはずである。そして今我々は繊細なガラス器や華奢な硬質陶器のセットや幾何学的舗装道路やオフィス建築の世界から我々祖先の世界である岩乗な農家や農具、弾力と湿度に富む微妙な村道の素朴な屈折、長い歳月にわたる保存と使用によって殆んどモラルにまで高められた家具のフォルムやその色調、無造作な器物の曲線の持つ宗教的雰囲気、純粋な空気と光線にみちた形而上学的明澄の世界に還らねばならない。

しかしながら、我々は単にそこに還ることを以てすべてが終るものと思つてはならない、否寧ろかかる世界より再び発展する処の世界への構想と実践が最も重要な課題なのである。ここに従来の民

族的在り方と我々が行動せんとする世界との観念的異なりがあるのである。

文化の国際主義は各国の詩人が創作するに当ってその素材の選択を国際的普遍性によって決定する傾向を生じたが、このために言語の地方的特殊性は著しく失われて次第に国語としての象徴的抔りから記号としての言語へと移っていった。こうして全世界のすべての言語の性格はエスペラント化されつつあったのである。

我々はこの世界的潮流より日本語を奪還することによって民族精神への復歸を行うと同時に新しい民族的發展を行わんとするものである。

かかる意味に於ける郷土詩は決して農民詩でも田園詩でもない、より高度な、かつ厳格な詩的世界観の下に創造されるところの民族最高の理想的姿態の探究と表示なのである。

Art poétique du pays natal

Durant près de vingt ans, de la fin de l'ère Taishō jusqu'à aujourd'hui, le problème majeur auquel se sont heurtés les jeunes poètes a été celui de l'indigence du langage. Il va de soi que le poète, à toutes les époques, a toujours une conscience plus aiguë que l'homme du commun de la pauvreté du langage et qu'il a été investi d'une mission culturelle inéluctable qui lui impose de contribuer par ses efforts à l'élargissement et à l'enrichissement du langage. Mais il est possible d'affirmer que la situation spécifique de notre langage ces vingt dernières années, qui ont représenté un apogée dans la manière dont la culture de notre pays a intégré la culture occidentale, se détermine comme une situation d'extrême indigence.

Quand on y réfléchit, l'afflux de mots étrangers qui a accompagné l'implantation des cultures étrangères a signifié, sur le plan linguistique, un enrichissement, mais cet afflux bien trop soudain est aussi la cause essentielle de la confusion et de l'indigence dans laquelle se trouve notre langage aujourd'hui. L'indigence du langage dont nous avons fait l'expérience ces vingt dernières années est réellement attribuable à des raisons de cet ordre. Il suffit d'examiner les nombreux recueils de poésie qui ont été publiés durant cette période pour comprendre comment le

langage, en dépit d'un accroissement immense sur le plan du vocabulaire en usage, a connu un extrême affaiblissement du point de vue de ses fonctions. On sait bien comment c'est en particulier le déploiement interne de notre langage qui a été sévèrement réprimé. Il est vrai toutefois que nous avons été capables d'inventer un ensemble de stratégies efficaces pour faire face à cette situation et que nous avons réussi à établir des méthodes qui ont su résister à cet environnement particulier, ou du moins que nous y sommes presque arrivés. Malgré cela il nous faut aujourd'hui réformer le système de coordonnées que nous utilisons pour appréhender le langage, et cette nécessité est générée par l'orientation qu'ont prise les théories sur le rôle dirigeant que doit avoir la culture de notre pays. Il va sans dire, par surcroît, que cette situation de nécessité que la doctrine de la Grande Asie orientale a fait naître comme une forme d'idéal absolu, une situation de reconstruction culturelle prenant appui sur une pensée nationaliste, nous devons, nous les poètes, prendre l'initiative et frayer la voie à ce nouveau chemin. Le premier problème auquel nous devons nous attaquer est évidemment la question qui touche à la mise en ordre du langage. Il nous faut développer une nouvelle forme d'approche critique et de contrôle par rapport aux mots occidentaux qui ont été introduits jusqu'à présent sans aucune restriction, et conjointement, sauvegarder l'héritage national de notre langue tout en influant à nos facultés langagières une nouvelle énergie.

Il faut que je dise à ce propos que le mouvement de la poésie patriotique qui connaît une grande vitalité récemment me semble approprié à la situation. Il est, en même temps, très important que l'unité du nouveau mouvement national trouve son développement en un sens plus élargi. La proposition d'une poésie du pays natal apparaît comme une des méthodes qui permettront de donner à ce nouveau mouvement une résolution concrète. Il est permis de croire que ce mouvement aura un rôle politique important, associé aux mesures qui sont prises pour diffuser la culture dans les communautés locales, et qu'il sera en mesure d'apporter des réponses efficaces à la situation dans laquelle se trouve la littérature que j'ai décrite plus haut.

Nous avons dû depuis longtemps déjà émettre un jugement sévère sur

toutes les formes culturelles du cosmopolitisme. Et il nous faut maintenant nous éloigner du monde des objets de verre délicats, des services de poteries dures et fragiles, des chemins pavés géométriques et des architectures de bureaux pour revenir vers l'univers serein du monde de notre métaphysique qui foisonne de fermes bien charpentées, d'instruments aratoires, des courbes authentiques et subtiles que font les petits chemins de nos villages à la flexibilité et à l'humidité généreuses ; revenir, en somme, aux formes et aux tonalités de nos meubles que la conservation et l'utilisation au fil des nombreux siècles ont pratiquement élevés au rang de moralité, à l'atmosphère religieuse que transmettent les courbes élégantes de nos récipients, à l'air et à la lumière pure du monde de nos ancêtres.

Mais, il ne nous est pas suffisant de revenir à ce monde, non, il nous incombe comme devoir plus fondamental de projeter et de donner une réalité au développement d'un monde qui doit être imaginé à partir de ce monde-là. C'est en ce point que se distingue au niveau conceptuel le monde des traditions auxquelles nous sommes habitués de celui qu'il nous faut créer.

L'internationalisme culturel a porté les poètes à conditionner le choix des matériaux qu'ils utilisaient pour leurs créations sur la base d'un universalisme international, et c'est pour cette raison que le langage a manifestement perdu ses particularités locales et que petit à petit l'étendue symbolique propre aux diverses langues nationales a opéré une évolution vers un langage conçu comme signe. Ceci a eu aussi pour conséquence de dissoudre dans la forme d'un espéranto toutes les singularités qui étaient propres aux différentes langues du monde.

Nous devons maintenant nous réapproprier notre langue japonaise en nous dégageant de ce courant mondial, et ce faisant, revenir à l'esprit de notre peuple tout en lui donnant un nouvel essor.

Voilà pourquoi la poésie du pays natal à laquelle je pense n'est pas une poésie agricole pas plus qu'une poésie pastorale, mais bien une recherche d'expression idéale à donner au meilleur de [notre esprit] national créée à partir d'une vision poétique du monde des plus nobles et des plus rigoureuses.

Il fallait citer dans son intégralité le texte d'ouverture de ce livre pour saisir la logique qui sous-tend la conversion de Kitazono Katsue. On peut comprendre l'analyse que fait le poète sur l'« indigence du langage » poétique dans les années de développement du modernisme. La « décadence de la fonction de la poésie » devenue instrument d'une jouissance purement esthétique était, on l'a vu, une réalité indéniable au moment où s'exprimait le poète. La discussion nous mènerait trop loin de notre présent sujet, mais il est certain que cette situation devrait être analysée à partir des modalités selon lesquelles s'était formée la poésie moderne en passant par le truchement de traductions des poésies occidentales qui portèrent indiscutablement le langage poétique vers une situation de non-naturalité au sein de la langue japonaise. En ce sens, Kitazono fait preuve d'une authentique conscience critique des défauts structurels de la poésie moderne et il est possible, après avoir pris la mesure des excès de formalisme du modernisme, de comprendre combien un rééquilibrage était devenu nécessaire.

Mais ce qui est caractéristique de cette période durant laquelle les poètes opérèrent leur conversion n'est pas l'analyse des faits en tant que tels, mais bien les moyens choisis pour remédier à cette situation de carence. Kitazono fait montre d'une vraie présomption quand il affirme que la poésie moderne japonaise avait pratiquement « réussi à établir des méthodes pour résister » à la pression dominante de la poésie occidentale. Encore une fois, le poète témoigne d'une incompréhension parfaite de la notion de méthode en poésie car il ne la situe pas au niveau d'une articulation de la pensée qui réfléchit au rapport que doit entretenir la poésie avec le réel qui l'entoure, mais la réduit à une question de lexique, comme s'il suffisait de bannir un vocabulaire occidental et d'introduire une série de clichés issus de la culture japonaise pour rétablir en poésie une forme de naturalité.

Dans son texte Kitazono insiste pour dire que la « poésie du pays natal » à laquelle il pense et qu'il conçoit comme un remède pour la poésie moderne, n'a rien à voir avec une « poésie agricole » 農民詩 (*nôminshi*) ou une « poésie pastorale » 田園詩 (*den.enshi*). Sans doute le poète voulait-il dire par là qu'il ne pensait pas à une poésie naïve et qu'il n'entendait pas abandonner l'idée moderniste de progrès et de création du nouveau. Il ne pensait pas par conséquent revenir à une situation naturaliste. Mais lorsque le poète explique comment il entend substituer aux images de « verre délicat »

ou de « poteries dures et fragiles », « des chemins pavés géométriques », des « architectures de bureaux », les images d'« instruments aratoires », de « fermes bien charpentées », « des petits chemins de villages », et qu'il invite à un retour à un « esprit national » et au « monde de la métaphysique » japonaise, il est bien difficile de saisir ce qui distingue cette forme de poésie du retour réactionnaire en bonne et due forme de la poésie patriotique que Kitazono juge par ailleurs comme une première étape nécessaire.

Ce qui apparaît évident est que le discours de Kitazono est frappé par la même irréalité qu'il reproche aux tentatives modernistes que connut la poésie moderne. Pour lutter contre le cosmopolitisme et l'universalisme qui ont, selon lui, aplati le langage poétique en une forme d'« espéranto », Kitazono propose de revenir à un particularisme territorial et local. Les « petits chemins de village aux courbes authentiques et subtiles » existent encore dans le Japon de cette époque, comme ils existent d'ailleurs encore aujourd'hui. Mais cette réalité territoriale n'est pas l'unique existante. Les villes japonaises de la fin des années trente sont des mégapoles modernes dotées de tous les comforts dans lesquelles vivent la majorité des Japonais. Les propos de Kitazono dévoilent la logique dualiste qui anime la pensée particulariste. De la même manière que les éléments issus de la culture japonaise avaient été exclus de la poésie moderniste, la « poésie du pays natal » entend, selon une même méthode, exclure maintenant ce qui relève des apports de la civilisation occidentale. Il n'y a en fait dans ce discours aucune élaboration méthodologique nouvelle mais simplement une réaction à des excès précédents qui pêche par le même extrémisme.

La notion de « pays natal » n'a pas acquis au Japon son importance dans la fin des années trente. Comme le souligne l'historien Narita Ryûichi 成田龍一 (1951) dans son ouvrage intitulé *Furusato to iu monogatari, toshi kûkan no rekishigaku* 『「故郷」という物語 都市空間の歴史学』 (La narration du « pays des origines », histoire de l'espace citadin)³⁰, cette idée du pays des origines, le petit village que l'on a quitté pour rejoindre les grandes villes et en particulier Tôkyô, apparaît comme expression d'un sentiment de déracinement de manière concomitante avec le déplacement massif, à l'époque moderne, des populations vers les villes. En ce sens, la notion

30 Tôkyô, Yoshikawa Kôbun kan, 1998, 259p.

de « pays natal » se lie à la question d'une forme de repli identitaire auquel se voit confronté tout individu quand il subit l'agression de l'unification vers laquelle mène inévitablement le cosmopolitisme.

Mais à cette époque on parle de « furusato » 故郷 (*furusato*), « pays des origines » avec un sentiment de nostalgie commun à tous ceux qui ont dû quitter leur réalité de province dans laquelle ils ont vu le jour pour trouver de quoi subvenir à leurs besoins dans les villes. Le terme qu'emploie Kitazono est sensiblement différent. Le poète ne parle pas de « furusato » mais de « kyôdo »³¹. La traduction des deux termes en français est également rendue par « pays des origines », mais le terme de « kyôdo » appartient au vocabulaire du discours nationaliste de la fin des années trente. Il ne s'agit plus ici, comme cela était le cas dans le terme de « furusato », d'une nostalgie bien réelle pour un petit pays que l'on avait quitté et qui avait creusé par la distance un sentiment de manque basé essentiellement sur l'absence de tranquillité psychologique que donne l'entourage familial du pays dans lequel on est né et on a grandi. Le terme de « kyôdo » ne s'appuie pas sur cette réalité. « Kyôdo » se réfère plutôt à l'idée totalement abstraite d'un unique « pays des origines » qui appartiendrait à l'ensemble de la communauté et ici à l'ensemble des Japonais. Il y a par conséquent dans la constitution de cette notion un facteur d'irréalité. Les propos de Kitazono sont un exemple d'une forme de fiction culturelle d'un resserrement de la communauté autour de l'idée d'un « pays natal » qui fait un usage politique du sentiment bien réel et partagé de la nostalgie des origines. Le poète parle de réalité territoriale, mais l'ensemble de son discours dans cet ouvrage n'est jamais situé dans une tradition territoriale véritable et effective. La notion de « pays natal » se construit ici par contraste avec une vision globale de l'Occident. Il ne s'agit plus d'un lieu physique, le pays réel des origines avec lequel il faudrait tenter de renouer les liens, mais bien plutôt, d'une totalité abstraite qui de manière métonymique prend la place du Japon ou du sol national.

La fiction d'un génie national est à la base de la poésie de la guerre qui a col-

31 La question de l'utilisation du terme de « kyôdo » 郷土 durant les années de guerre est affrontée par Narita Ryûichi dans le quatrième chapitre de son ouvrage et en particulier dans le sous-chapitre intitulé « Dekigoto no naka no furusato » 「出来事のなかの「故郷」」 (Le « pays natal » dans l'Événement). *Op. cit.*, p. 125-141.

laboré à l'effort de guerre en renforçant l'idée de l'appartenance de l'individu à un corps unique. Le cas de Kitazono est un exemple parmi d'autres. C'est avec une grande facilité que le modernisme s'effondra sur lui-même et fut englouti dans la poésie de la guerre qui est en fait le plus souvent une poésie patriotique. Il est certain qu'il faut interpréter les raisons de cet effondrement à partir de la superficialité du modernisme japonais dont les fondements théoriques n'étaient pas suffisamment solides. Lorsque ces poètes se retrouvèrent contraints, sous le joug de la censure et de la pression qu'exerçait le régime sur les publications et sur les personnes, de prendre en considération les carences du modernisme, ils ne furent pas capables d'articuler une méthode de réorganisation de la fonction du poétique. Parce que ces poètes s'étaient enfermés dans une tour d'ivoire, ils avaient aussi nourri un sentiment profond de nostalgie pour un rapport simple et authentique 素朴 (*soboku*) avec le peuple et tombèrent dans le piège de la pensée dualiste. En tant que poètes déjà établis et connus du public, cette pression devait naturellement s'exercer de manière très forte, mais il est certain que la conversion des poètes, et en particulier des poètes modernistes, ne s'expliquent pas uniquement à partir de cette oppression car c'est volontairement qu'ils contribuèrent à renforcer l'idéal d'une communauté culturelle fictive, immuable, figée dans un passé magnifié. Il faut dire d'ailleurs que Nishiwaki Junzaburô, qui occupait une position encore plus institutionnelle en tant que professeur d'université, ne participa pas à l'effort de collaboration à l'idéologie de la guerre. Le travail de ce poète durant les années de guerre témoigne du fait que Nishiwaki sentit lui aussi le besoin de donner un contrepoids à l'influence excessive qu'avait pu exercer l'Occident sur le Japon moderne et il travailla en silence à l'élaboration de son recueil *Tabibito kaerazu* 『旅人かへらず』 (Le voyageur ne revient pas)³² qui célèbre dans sa poésie la renaissance d'une sensibilité plus japonaise. Mais encore une fois le poète faisait œuvre de modération. Cette modération, qui était présente dès le début dans la pensée de Nishiwaki, est justement ce qui fit défaut aux poètes modernistes et qui les porta à une volte-face à l'origine de la faillite de la poésie moderne pendant la guerre.

32 Tòkyô, Tòkyô shuppan, 1947, 155p.

3.5. La solitude de la fin des années trente

La notion d'« expérience de la guerre » est au cœur de l'ensemble de la littérature de l'après-guerre au Japon 戦後文学 (*Sengo bungaku*). Toutefois, pour comprendre la genèse de la poésie d'*Arechi*, il est primordial d'établir que cette expérience ne s'est pas faite exclusivement durant la période pendant laquelle ces jeunes poètes eurent un contact physique et direct avec la guerre sur les champs de bataille. Cette période est essentielle en ce qu'elle portera chacun des poètes à expérimenter dans sa chair et dans une solitude radicale les horreurs de la guerre. Mais la période qui précède est tout autant fondamentale, si ce n'est plus, au point qu'il est possible de dire que la vision des « ruines de la vie » que transmettra l'image de la Terre vaine après-guerre n'aurait jamais pu exister si ces poètes n'avaient connu une période préparatoire. Cette période appartient à ce que l'on nomme par commodité avant-guerre et qui est en fait un « pendant » de la Guerre des quinze ans qui correspond chez *Arechi* aux années de formation. L'expérience de la guerre à laquelle se réfèrent ces poètes est le fruit d'une élaboration concernant la succession de ces deux périodes bien différentes, qui ne se constituent comme un tout ou comme une histoire qu'à partir de la notion de continuité inhérente à toute expérience vécue.

Dans un texte dédié à l'analyse de cette période préparatoire, le poète et critique Ôoka Makoto reconstruit de manière synthétique le parcours de la « Jeune Arechi » avant-guerre et revient sur la dynamique de l'évolution interne que connut le courant moderniste ; une évolution qui ne fut pas prise en compte par les poètes déjà établis³³ :

戦争中、とくに太平洋戦争開始以後、多くの詩人が、みずからの意志で、あるいはまた半ば強制されて、国家主義的、国粹的感情を高唱したことは周知の通りだが、それらはすでに戦前に一家を成し、そのために公衆の面前で、公衆を意識しつつうたわねばならな

33 « Sensôka no seinen shijin tachi, modanizumu no kuroi uta » 「戦争下の青年詩人たち モダニズムの黒い歌」 (Les jeunes poètes pendant la guerre, Le chant noir du modernisme) : Ôoka Makoto, *Chôgenjitsu to jojô* 『超現実と抒情』 (Surréal et lyrisme), Tôkyô, Shôbunsha, 1965 (1968), cit. p. 73-74.

い立場におかれた詩人たちの場合であった。しかしかれらの背後には、無名であるという自由を、よかれあしかれ最大限に活かすことのできた青年たちがいた。ぼくがここで取上げようとしている『新領土』の青年詩人グループは、その最も顕著なあらわれのひとつだった。彼らの作品は、一、二の詩人の場合を除けば、目もあやな散乱光を発する鏡の破片の山という風に映る。それらはそれ自身で一個の光源となることはなく、完全な破片となることによって、きわめて高踏的、非現実的なあり方で、現実の圧力を実は最も尖鋭に反映していた。そこに見られたのは、『詩と詩論』以後のいわゆるモダニズムの詩に顕著にあらわれていたヨーロッパ的なものが、迫りつつある戦争という圧力のもとでどのようにそれ自身の軌道を追い、成熟に至ることなく破片となって散乱していったかに関する、きわめて圧縮されたモデル・ケースであったといえる。それらのおびただしい詩作品のめだった特徴は、徹底した反抒情主義であり、反ヒューマニズムであり、ニル・アドミラリの態度であった。ある意味では、隠者思想の最もモダンな再生と見られないこともない性質がそこにはあったが、このことは当然詩作品のスタイルをも規定した。焦点をほとんど故意に抹殺した散文的、記述的スタイルがそれである。ここでは通常の散文における基本的な特質である論理性は徹底的に排除される。なぜならこれらの作品を支えている共通の態度は、昭和十年代の現実に対する拒絶であり、それからの主観的分離の宣言だったからで、言葉の論理性の破壊は、現実否認の端的な表明だったのだ。

Il est notoire que pendant la guerre, et en particulier à partir du déclenchement de la Guerre du Pacifique, de nombreux poètes ont exalté, de leur propre volonté, ou bien à moitié contraints, des sentiments patriotiques et nationalistes. Ces poètes avaient déjà été reconnus avant-guerre et il s'agissait par conséquent de poètes qui étaient placés dans la situation de parler publiquement et en ayant fortement conscience de ce public. Mais derrière eux se trouvait une génération de jeunes gens qui furent capable de vivre au plus haut degré, dans le bien comme dans le mal, la liberté que leur donnait le fait d'être encore inconnus. Ce groupe de jeunes poètes de la revue *Shinryôdo* dont je veux parler ici, constitue un

exemple des plus remarquables. Leurs œuvres, excepté le cas d'un ou deux poètes, ont des reflets semblables à ceux d'une montagne faite de fragments de miroir disséminant une lumière éblouissante. Ce n'est pas que la montagne soit en tant que telle une source lumineuse, mais parce que ces fragments sont absolus, ils réfléchissent, dans leur extrême idéalité et irréalité, la pression du réel d'une manière extrême. Ce qui apparaît ici est un cas type, extrêmement condensé, de la manière dont ce qui relevait de l'Europe, et qui avait été dominant dans ce que l'on nomme le modernisme depuis *Shi to Shiron*, commence à suivre une trajectoire propre, sous la pression de la guerre qui se rapprochait, et sans parvenir à une maturité réelle se fragmente. La caractéristique frappante de ces nombreuses œuvres se trouve être dans l'attitude qu'elles dévoilent d'un anti lyrisme radical, d'un antihumanisme et d'un *Nil Admirari* radicaux. En un sens, il y avait là un tempérament qu'il est difficile de ne pas reconduire à une régénération des plus modernes d'une forme de pensée érémitique, et ceci a bien entendu déterminé aussi le style de ces œuvres poétiques. C'est ce qui explique ce style prosaïque et descriptif qui détruisait consciemment presque totalement l'idée d'un foyer. Dans ce style, la logique qui est d'ordinaire l'apanage essentiel de la prose est complètement exclue. Parce que l'attitude commune qui se trouve au fondement de ces œuvres est celle d'un rejet de la réalité de la deuxième décennie de l'ère Shōwa [à partir de 1936] et parce qu'il s'agit d'une déclaration de prise de distance subjective, la destruction du langage logique est l'expression directe d'un désaveu de la réalité.

L'analyse que fait Ôoka de la poésie des jeunes poètes d'*Arechi* avant-guerre est sans aucun doute la plus accomplie qui ait été proposée au sujet de l'évolution interne que connut le courant moderniste dans la fin des années trente avec une nouvelle génération de poètes. Ôoka met en parallèle deux situations qui coexistaient dans ces années. D'un côté, se trouvaient les poètes de la revue *Shinryōdo*, issus de la lignée formaliste du modernisme de *Shi to shiron* ; d'un autre côté, se trouvait une génération plus jeune qui faisait ses premiers pas dans une période historique extrêmement délicate. Ôoka évoque, comme l'avait fait Yoshimoto Takaaki, des facteurs liés à la

position sociale de ces poètes pour expliquer le détachement funeste des aînés d'*Arechi* par rapport au monde de la réalité. Yoshimoto avait relié le phénomène d'enfermement dans un intellectualisme formaliste des modernistes à la question de la stabilité de leur position sociale. Ôoka évoque ici cette même stabilité. Parce que ces poètes étaient déjà reconnus, parce qu'ils jouissaient d'une audience auprès d'un « public », leurs préoccupations se sont plutôt dirigées vers le maintien de leur autorité et de leur statut plutôt que vers une opposition au régime militariste. À côté de ces poètes déjà établis, une plus jeune génération, qui n'avait de compte à rendre à personne, jouissait de la liberté que peut connaître celui qui ne possède rien, et, bien loin de chercher à chevaucher la vague nationaliste qui emportait la poésie contemporaine, cette nouvelle génération prit ses distances avec le contexte de la réalité environnante.

Pour parler de la poésie de ces jeunes poètes Ôoka construit l'image d'une « montagne » faites de « fragments de miroir » qui disséminent une « lumière éblouissante. » C'est une évocation lyrique extrêmement bien adaptée à l'éclat de la poésie de la « Jeune *Arechi* ». Cette montagne est l'image de la hauteur que furent contraints de prendre ces jeunes poètes lorsque leurs certitudes éclatèrent en morceaux et qu'ils se retrouvèrent isolés dans un monde où les poètes abdiquaient avant d'avoir livré bataille. Ôoka parle d'un retranchement dans une forme de « pensée érémitique », mais il tient à souligner que cette mise à distance du monde fut singulièrement l'expression la plus tangible d'un « désaveu » critique de la réalité. Ôoka souligne aussi l'existence d'une pression insoutenable que le réel exerçait sur ces jeunes poètes et il est possible de comprendre que la réponse absolue qu'ils apportèrent fut proportionnelle à l'intensité de cette force d'oppression. Le poète et critique dessine encore le mouvement d'un parcours qui est celui d'une déconstruction ou d'une fragmentation dont la dynamique évolua de positionnements en positionnements : d'une position anti lyrique, à une position antihumaniste, jusqu'à la vision du vide d'un *Nil Admirari*.

Les poètes d'*Arechi* commencèrent leur activité autour de 1937, c'est-à-dire, au cœur de la période de crise de la guerre, au cœur de la fièvre nationaliste. L'évolution rapide témoignée leur poésie durant cette période suit un parcours qui est complètement différent de celui que connut la majeure partie des écrivains et des poètes durant cette période. Ce parcours connaît bien entendu des différences dans l'expérience singulière

de chacune des individualités, mais il répond à une exigence d'authenticité que chacun des poètes d'*Arechi* ressentit avec la même véhémence. La première édition de la revue *Arechi* n'avait rien à voir dans ses débuts avec ce que deviendra après-guerre la deuxième édition de la revue. Il ne s'agissait à l'origine que d'un regroupement de jeunes gens tout à fait insouciantes qui partageaient la passion de la littérature et qui étaient animés par des ambitions personnelles, comme le sont le plus souvent les jeunes gens incertains d'eux-mêmes aux prises avec les doutes que fait naître la fin de l'adolescence. Dans *Senchû shuki* (Notes écrites pendant la guerre), Ayukawa revient sur le climat qui régnait au sein du groupe *Arechi*³⁴ :

「荒地」で試みられた会話には、常に成功に対する野心が燃えてゐたし、それらの成功は真に光輝ある謂はば美的総体に対する自己の才能の成功といったやうな若い理想的な分子が含まれてゐたし、それらの会話はいつも多少の恐怖や魅惑やささまざまな心理的激変を生ぜしめたいといふ各人の侵略的自我によって構成され、謂はば〈神様ごっこ〉の見取図のやうな観をなしてゐた。非常に屢々人間臭い相対的な感情に支配されたり、単なる概念のごった煮を投げ合ったり、黙ってゐるべき処で喋りまくったりすることが多かったけれど、それは〈神様ごっこ〉の地上的なあらはれに過ぎないし、自分たちの生活の真面目な楽しみに対する強い憧憬の表現でさへあつたのである。

Les discussions auxquelles nous nous essayions au sein d'*Arechi* étaient toujours enflammées par des ambitions de réussite ; ces désirs de réussite avaient des particules d'idéalisme immature et regardaient la réussite glorieuse du talent personnel par rapport à ce l'on pourrait appeler une totalité esthétique ; ces conversations se construisaient sur l'agressivité des « moi » de chacun qui faisaient naître toute sorte de changements psychologiques violents faits de peur et de séduction et dans lesquels se

34 Ayukawa Nobuo, *Senchû shuki* 『戦中手記』 (Notes écrites pendant la guerre), Tôkyô, Shichôsha, 1965. Ayukawa Nobuo, *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 1989, 8 vol., vol.2, p. 478-479.

dessinait le parcours de celui qui « joue à être Dieu ». Gouvernés très souvent par des sentiments relatifs trop humains, il était fréquent que l'on jette des idées comme des ratatouilles et que l'on parle abondamment là où il aurait fallu se taire. Il ne s'agissait que de manifestations terrestres de ceux qui « jouaient à être Dieu », et peut-être de l'expression d'une aspiration violente à un divertissement sérieux pour nos vies.

L'expression « kami sama gokko » 神様ごっこ, « jouer à Dieu », comme on jouerait au docteur, sera souvent utilisée par les poètes d'*Arechi* et en particulier par Ayukawa pour parler de cette période très courte et fougueuse que ces jeunes poètes connurent dans leurs premières années de formation. « Jeter au vent des idées comme des ratatouilles » signifie bien entendu avoir de l'exercice de la pensée une idée plutôt vague et ne pas mesurer profondément la manière avec laquelle les mots peuvent avoir un poids physique spécifique et une efficacité dans le réel. Dans la poésie intitulée « Shinda otoko » 「死んだ男」 (Un homme mort), qu'Ayukawa écrivit en 1947 au sortir de la guerre, le poète revient sur la légèreté de cette attitude³⁵ :

遠い昨日……
ぼくらは暗い酒場の椅子のうえで、
ゆがんだ顔をもてあましたり
手紙の封筒を裏返すようなことがあった。

(略)

短かかった黄金時代—
活字の置き換えや神様ごっこ—
「それが、ぼくたちの古い処方箋だった」と呟いて……

Lointain hier...

Sur les chaises d'un bar sombre,

35 « Shinda otoko » 「死んだ男」 (Un homme mort), *Junsuisbi*, n°11, janvier 1947. Ayukawa Nobuo, *Ayukawa Nobuo zenshū* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 1989, 8 vol., vol.1, p. 16-17.

Ne sachant que faire de nos visages déformés
 Il nous arriva même de retourner des enveloppes.
 (...)

 Un âge d'or qui fut bref —
 On changeait l'ordre des mots, se prenait pour des dieux —
 De marmonner : « C'était là nos vieilles ordonnances... »

Ayukawa parle dans ces lignes du climat particulier de la fin des années trente caractérisé par un ennui fait d'angoisses et d'incertitudes, mais il évoque aussi plus généralement une attitude qui ne relevait pas seulement du jeune âge et qui concernait plus spécifiquement l'utilisation inconsidérée que faisaient les poètes modernistes du langage. Ces « vieilles ordonnances » qui permettaient de « changer » avec autant de facilité « l'ordre des mots » sont les « énumérations faciles » que mentionnait Nakagiri Masao dans sa critique du modernisme³⁶. « Changer l'ordre des mots », comme « retourner des enveloppes », sont des expressions qui mettent en évidence la futilité d'une attitude qui n'est pas dirigée et animée par une intégrité intellectuelle disciplinée ou un ordre de la pensée, mais plutôt par une sorte de complaisance irresponsable et narcissique pour la beauté de la forme qui fait de la poésie une activité uniquement vouée aux plaisirs jouissifs de l'esthétique.

Mais ce qui est en jeu dans cette attitude n'est pas uniquement la question de la jouissance esthétique en tant que telle, qui asservit la poésie au registre du divertissement. Plus précisément, le poète dénonce ici l'attitude psychologique de celui qui, de cette manière, se prend et se croit un Dieu omnipotent et omniscient, victime d'une illusion dont il n'a pas conscience. Se prendre pour un dieu pour un poète signifie croire dans le pouvoir illimité du langage et signifie surtout contrefaire le langage dans une dimension utilitariste qui ne répond que de la fantaisie des personnalités et de l'égo-centrisme. De cette manière, la possibilité que le réel puisse trouver un chemin dans le langage est supprimée à son origine et le monde ne se réduit plus alors qu'à un terrain de combat des agressivités humaines. Cet isolement du poète dans la tour d'ivoire de

36 Se reporter au sous chapitre 2.1 « *Arechi* et l'école moderniste ».

sa propre personnalité sera remis en cause par la poésie de l'après-guerre et les poètes d'*Arechi* seront les mieux placés pour affronter cette question puisque ceux-ci font, en cette fin des années trente, au moment où ils font avec leur lecture des textes modernistes de *Shi to shiron*, l'expérience des technicismes gratuits de la poésie moderniste.

Cette période d'insouciance que connurent les poètes d'*Arechi* fut de très courte durée. A partir de juillet 1937 et l'incident de Chine, la réalité du monde extérieur se fit de plus en plus oppressante. Les textes critiques d'*Arechi* reviennent très fréquemment sur les conditions historiques de cette fin des années trente pour souligner la manière dont les événements de l'époque déterminèrent le chemin qu'allait emprunter une nouvelle génération de poètes. Cette génération, que l'on appelle « génération de la guerre » 戦中派 (*senchû-ha*) fut contrainte, sous la pression du monde extérieur, à se retrancher dans une solitude introspective et à affronter la question du réel sans plus aucun filtre. Il est possible, par exemple, de se référer à la reconstruction que fait Nakagiri Masao en 1947, dans un texte intitulé « Lost generation no kokuhaku » 「Lost generation の告白」 (Confession d'une génération perdue), pour saisir la singularité du positionnement de ces jeunes poètes. Dans ce texte, le poète assimile la génération des poètes d'*Arechi* à une « génération perdue ». La citation est extraite d'un texte de Tamura Ryûichi intitulé « Shinin no yô ni » 「死人のように」 (Comme un mort) dans lequel le poète cite et commente entre parenthèses les propos de son ami Nakagiri :

…僕らは日華事変(昭和十二年七月)の始まった頃から詩を書いてみたが、その初期のモダニズムの影響をうけた感覚至上的詩は別として、戦争中を通じて僕らの書いた詩は、このやりきれない気持ち(田村注 この文章の前節に、満州事変、日華事変、太平洋戦争へと、軍部独裁による極端な国家主義に暴走する日本のなかで、絶望的な日々を送った青年の心理と感情をのべている)を反映して、ほとんどすべてが、暗い、救はれない、不安の様相を呈してみた。第一次(世界)大戦が終わった後のいはゆる二十年代の西欧を襲った不安定、バンジャマン・クレミュの言葉を借りれば「西欧文明ならびに他のあらゆる文明の不安定、諸集団制度の不安定、暴力の権能、人間生活の蔑視、精神生活の根底そのものに加へられた損傷」をそのまま示してゐるT・S・エリオットの『荒地』が僕らのテキ

ストであつた。マラルメの象徴や、ヴァレリーの完全性も僕らを魅惑したが、いはゆる戦後の不安の思想が僕らにびつたりするものと考へられていた。(中略)『荒地』は発表されてから十五年目の一九三七年(昭和十二年、日華事変始まる)頃の僕らを驚かせたのみならず、廿五年目の今日(田村注 昭和二十二年を指す)なほ、僕らの胸のなかに生きてゐる。それは、現実を僕ら自身の眼でみることを教へた。しかしその廿五年間に、わが国ではかういふ見事な詩はまだ書かれてゐない。(改行)僕らが荒地を読んでゐる間に日華事変は進展しつつあつた。太平洋戦争が始まつた。僕らより前のゼネレーションは、戦争中、詩壇で相当派手に活躍し、また僕らより後のゼネレーションを指導して、いはゆる愛国詩、戦争詩を書いてゐた。それで大抵の先輩詩人のところへは僕らは近寄らなかつた。僕らより若い世代はさうでなかつた。僕らと同年輩のものも、さうでないものが多かつた。彼らは自分で考へるまへに、先輩の考へをきき、先輩の詩を真似し、先輩に指導されることを欲したのである。その頃僕らの仲間とは同人雑誌(田村注 『ル・バル』『詩集』を指す)を出してゐたが、もちろん、僕らの未熟さやその他の点で、先輩詩人の雑誌と同等にあつかはれる筈はなかつた。しかも僕らは、尊敬するに足る先生なし、と言つて殻の中から出ようとはしなかつたので、詩壇といふものから煙たがられてゐたやうである。かうして僕らは、僕らの前からも後からも離れた、妙な立場に追ひこまれたのである。僕らのやうな考へ方をしてゐたものが、愛国詩を書けるやうな詩人と一緒にやつてゆける筈もなかつたのである。僕らの雑誌は太平洋戦争の始まつた翌年、一九四二年(昭和十七年)夏、なんとなくやめてしまつた。かういふ時勢に雑誌を続けてゆくことが無意味に思へたのである。それからの憂鬱だつた四年間!僕らはときどき集つては、兵隊に行つた不運な仲間を思ひながら、愚劣な戦争詩の悪口を言つてすごした。僕らはロスト・ゼネレーションとして戦争の期間をすごしたのである。(こんなことを書いて、僕は詩壇の戦犯追放をやれなどと言つてゐるのではない。詩が戦意昂揚に一役を勤めたと思ふほど僕は間抜けではない。日本の民衆は、すくなくとも戦争詩には殆んど影響されなかつたとみる方が正しいのである。僕はむしろ、彼らが詩によって影響されるほどのセンスを持つてゐたら、と思ふ位なのである。また戦争が起つた以上、詩人が詩によつて戦争に協力す

るのは当然であるといふものがあるが、そんな逃げ口上は、八さん熊さんならいざ知らず、すくなくとも詩人には許されないところである。詩人は存在の本質を知るものでなければならぬ。行はれてる戦争の本質が何であるかといふことの探究を怠つた詩人は、もうそれだけで失格であらう。)

C'est à la période qui commence avec l'incident de Chine (juillet de l'an 12 de l'ère Shōwa) que nous nous sommes mis à écrire de la poésie. Notre poésie, dans ces toutes premières années, était gouvernée, sous l'influence du modernisme, par un sensationnalisme, mais la poésie que nous écrivîmes au fil des années de la guerre se mit à refléter le sentiment de ce qui était difficile à supporter (Note de Tamura : dans le paragraphe précédent de ce texte, Nakagiri parle de l'état psychologique et des sentiments des jeunes gens qui connaissaient des jours désespérants, au cœur d'un Japon qui avançait sans plus aucune réflexion sur le chemin du nationalisme extrême de la dictature militaire, de l'incident de Mandchourie, à l'incident de Chine, jusqu'à la Guerre du Pacifique), et à l'époque tout se présentait sous forme de noirceur, d'irréversible et d'angoisses. Notre texte de référence était *The Waste Land* de T. S. Eliot, qui incarnait l'instabilité qui s'était abattue sur l'Europe occidentale dans les années vingt au sortir de la Première Guerre [Mondiale], et pour emprunter les paroles de Benjamin Crémieux, « l'instabilité de la civilisation occidentale, comme de toutes les autres, l'instabilité des régimes collectifs, les dommages portés par surcroît dans de tragiques proportions à la vie et à la personne humaine »³⁷. Les symboles de Mallarmé, comme la perfection de Valéry nous avaient charmés, mais c'était plutôt la pensée de l'angoisse de cet après-guerre qui nous convenait le mieux. (...) Nous fûmes surpris par *The Waste Land* en 1937 (an 12 de l'ère Shōwa, période qui commence avec l'incident de Chine), quinze années après sa publication, et cet ouvrage vit encore en nous aujourd'hui vingt-cinq ans après (Note de Tamura : Nakagiri se réfère à l'an 22 de l'ère Shōwa [1947]). Cette œuvre nous enseigna à regarder la réalité avec nos propres yeux. Mais bien que vingt-cinq ans soient passés,

37 Benjamin Crémieux, « Inquiétudes et reconstruction », *NRF*, oct. 1931, p. 673.

dans notre pays personne n'a encore écrit de poésie aussi exemplaire. (Alinéa) Alors que nous lisions *The Waste land*, les suites de l'incident de Chine allaient leur chemin. La Guerre du Pacifique commença. La génération qui nous précédait était très active durant les années de guerre, et elle guidait aussi les pas de la génération qui nous succédait, en écrivant des poésies patriotiques ou des poésies de guerre. Pour cette raison nous ne pouvions pas nous rapprocher de nos aînés. Il n'en allait pas de même pour la génération qui nous succédait. La situation était la même dans la majeure partie des cas de ceux qui avaient le même âge que nous. Avant de penser ou de réfléchir par eux-mêmes, ils écoutaient ce que pensaient leurs aînés, imitaient leur poésie, et attendaient d'être guidés par eux. A cette époque nous faisons paraître avec nos camarades des revues d'amateurs de littérature (Note de Tamura : Nakagiri parle de *LE BAL* et de *Recueil de poésie*), mais bien entendu elles ne pouvaient pas être considérées sur un pied d'égalité avec les revues de nos aînés parce que nous manquions de maturité et pour d'autres raisons encore. En outre, vu que nous restions dans notre coquille car nous n'avions pas de maîtres à respecter, nous étions tenus en suspicion par le monde poétique. C'est ainsi que nous nous retrouvâmes acculés dans une position singulière, éloignés aussi bien de nos aînés que de nos benjamins. Il était inconcevable que ceux qui partageaient nos idées puissent rejoindre les poètes qui étaient disposés à écrire de la poésie patriotique. Notre revue, sans qu'il y ait un motif interne clair, cessa de paraître l'été 1942 (an 17 de l'ère Shōwa), l'année qui suivit le début de la Guerre du Pacifique. Vu les circonstances, il n'y avait plus de raison de continuer à faire vivre une revue. Et suivirent alors quatre tristes années ! De temps en temps nous nous rassemblions et, en pensant à ceux de nos camarades qui avaient eu le malheur d'être enrôlés, nous passions notre temps à médire sur l'imbécilité de la poésie de la guerre. Nous traversâmes la période de la guerre comme une génération perdue. (En écrivant cela, je ne veux pas dire qu'il faille s'adonner à la chasse aux criminels de guerre du monde de la poésie. Je ne suis pas idiot au point de croire que la poésie ait joué un rôle dans l'exaltation de la guerre. Je crois qu'il est plus approprié de considérer que le peuple japonais n'a pratiquement pas été influencé par la poésie de la guerre. Je regretterais plutôt que les Japonais n'aient pas

eu le sens de la poésie au point d'en être influencés. Certains pensent que c'est une chose normale que les poètes aient participé à l'effort de guerre avec leur poésie du moment que la guerre avait éclaté, mais ces ergoteurs de Hachisan et Kumosan, il n'est pas envisageable que les poètes y aient recours. Le poète devrait être celui qui connaît l'essence de l'existence. Ces poètes qui ne se sont pas donné la peine d'essayer de comprendre l'essence de cette guerre qui était en train de se faire sont de ce simple fait disqualifiés).

Les derniers développements qu'expose Nakagiri sur la question de la responsabilité de la guerre sont mis entre parenthèses parce que les considérations que formule le poète s'éloignent de la question qu'il traite dans ce texte, celle, essentiellement, de la solitude dans laquelle se retrouva avant-guerre le groupe des jeunes poètes d'*Arechi*. Ces considérations méritaient toutefois d'être rappelées car elles permettent de comprendre comment ces poètes ont affronté la question de la « responsabilité de la guerre » après-guerre. Les poètes d'*Arechi* n'étaient pas intéressés par une chasse aux responsabilités individuelles. Comme il apparaît très clairement dans cette citation, Nakagiri déplace la question de la responsabilité vers l'ensemble du peuple japonais, vers une question de responsabilité collective. Dans cette perspective, Nakagiri reconnaît que les poètes eurent une responsabilité en écrivant des poésies de guerre ou des poésies patriotiques, ce qui disqualifia ces poètes en tant que poètes. Mais ce phénomène, répréhensible en soi, ne fut pas pour Nakagiri d'une efficacité telle à avoir en quelque sorte influencé le peuple japonais. Nakagiri va même jusqu'à dire que le peuple japonais dans son ensemble n'a pas le sens de la poésie au point de pouvoir en être influencé. Cette réflexion est tout à fait étrange rapportée à la perception la plus commune, au Japon comme en Occident, des Japonais comme un peuple doté d'une prédisposition particulière pour les arts et la poésie. Mais il est bien certain que la poésie dont parle Nakagiri n'est pas une poésie de divertissement ou de jouissance esthétique, comme peut le devenir parfois le *tanka* qui est cultivé au Japon par de nombreux amateurs. Le type de poésie dont parle Nakagiri est beaucoup plus austère et se laisse saisir comme un instrument de la connaissance permettant de réfléchir et de mettre en crise les systèmes de représentation.

Il n'est pas possible d'entrer dans le détail des discours des poètes d'*Arechi* sur la responsabilité de la guerre. C'est une question qui regarde la période de l'après-guerre en tant que telle. Mais ce rapide survol montre combien la dimension communautaire et sociale était importante pour *Arechi*, tout autant que la dimension individuelle. Ce rapport de contre-pouvoir que l'individu occupe au sein d'une société, qui est un discours qui concerne la responsabilité éthique de la personne, tire son origine et sa spécificité de l'expérience particulière que firent ces poètes avant-guerre, dans la fin des années trente, dans cette période qu'Ayukawa Nobuo a définie comme « le soir de la poésie de la guerre » (*sensôshi no yû*), c'est-à-dire le moment que saisit Nakagiri Masao dans son texte et dans lequel la grande partie des poètes se retrouvèrent autour du carrefour de la poésie patriotique. C'est avec l'expérience de cette perte du soi collective que se posera pour les jeunes poètes d'*Arechi* la question d'une authenticité d'une nature bien différente de la « sincérité d'honneur » dont avaient fait montre leurs aînés³⁸.

En lisant la reconstruction que fait Nakagiri de cette période, il est aussi possible de comprendre que c'est le cours de l'Histoire qui, à un moment donné, à partir de l'incident de Chine de 1937, commença à s'emballer, à un rythme tel qu'il devint impossible pour l'individu de penser opposer une forme de résistance. Quand Nakagiri parle des « suites » de l'incident de Chine, et qu'il donne forme dans son langage à un mouvement, il vient alors à l'esprit l'image de la proue du Temps qui avance de toute sa puissance comme un bateau qui n'aurait plus de capitaine, emporté désormais par sa masse et dont la marche ne peut plus être interrompue. C'est cette image d'un Temps qui avance sans plus aucun contrôle qu'a évoquée dans les premières lignes de la poésie « *Kyôjô no hito* » 「橋上の人」 (L'homme sur le pont) Ayukawa Nobuo lorsqu'il évoque la condition d'un homme retranché dans sa solitude qui assiste impuissant au spectacle que lui a réservé l'Histoire³⁹ :

38 Selon l'analyse que fait Ayukawa Nobuo dans son texte intitulé « *Wareware no kokoro ni totte shi to wa nan de aru ka* » 「われわれの心にとって詩とは何であるか」 (Qu'est-ce que la poésie pour notre cœur ?) : Ayukawa Nobuo, *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 1989, 8 vol., vol.2, p.159.

39 Il s'agit de la première version de la poésie « L'homme sur le pont », *Koen*, mars 1943. Ayukawa

高い欄干に肘をつき
 澄みたる空に影をもつ 橋上の人よ
 啼泣する樹木や
 石で作られた涯しない屋根の町の
 はるか足下を潜りぬける黒い水の流れ
 あなたはまことに感じてゐるのか
 澱んだ鈍い時間をかきわけ
 櫂で虚を打ちながら 必死に進む舳の方位を

Accoudé contre la haute balustrade
 Projetant ton ombre dans le ciel limpide Eh, toi, l'homme sur le pont !
 L'eau noire qui passe dans les lointaines profondeurs
 Sous les arbres qui pleurent à chaudes larmes
 Et la ville construite en pierre avec ses toits qui s'étendent sans fin
 La ressens-tu pleinement
 La direction vers laquelle avance éperdue la proue battant le néant avec
 les pagaies
 Fendant le Temps croupi et gourde ?

Le « Temps croupi et gourde » dont parle cette poésie est celui d'une stagnation forcée que ces jeunes poètes durent connaître quand ils se retrouvèrent à devoir attendre, en toute impuissance, que l'Histoire ou le Temps aillent jusqu'au bout d'une marche qui apparaissait désormais comme inéluctable. Les poètes d'*Arechi* la « ressentait » pleinement, dans leur intimité, cette « direction » ou cette tournure que prenait l'Histoire, et ils en accueillait la dimension dramatique car leur position de jeunes gens destinés à partir pour le front les exposait à l'imminence du danger au point de désirer que le Temps accélère encore sa marche puisqu'il n'était plus possible de l'arrêter. Dans *Senchû shuki*, Ayukawa donne d'autres précisions à ce sujet dans les passages intitulés « Toki yo nagaresare » 「時よ流れ去れ」 (Ô Temps écoule-toi) et « Zetsubô no

niji » 「絶望の二字」 (Les deux idéogrammes du désespoir)⁴⁰ :

「時よ流れ去れ」

僕らは社会の進む方向が暗い方に向ってゐるのを歴々と感知し乍ら一九四〇年以後の生活を送つてゐたのである。「興味」は最も絶望的な背景の中で追求され、我々の努力にも拘らず、如何にして感覚的な、刺戟的な皮膚的な混沌的な諸性質を帯びてくるに至つたのである。我々にとって跳けば跳くほどどうにもならぬ暗い運命の影が、頭上にかぶさってくるのであつた。我々は理想の負担を忘れてでも周囲の状況に適応しようとしたが、結局に於て我々はさほど破廉恥にはなれず、不可能であつた。我々は黙々の中に絶望した。我々は表現せんと試みることに先づ疲れ、「時は一体これをどう解決してくれるのだらうか」との問を残して一切を投げてしまった。感覚的な刺戟を追ふこと、それが唯一の時の消閑法であり、それ以外の事はすべて「時よ流れ去れ」となつてしまつたのである。

「絶望の二字」

僕らは自由主義の形骸の文化と満州事変以来急速に促進せしめられてきた新しい軍国主義的環境のうちに最も劇しい精神の生成期をもつた。そして一九四〇年以後になつて僕等が身を以て学んだところのものは絶望の二字に尽きてゐたのではなかつたか。僕らは烈しい現実に対する絶望を、また自身の若さからくる多分の未練を、苦々しく感じながら軍隊へ入つたのではなかつたか。

« Ô Temps écoule-toi »

C'est en ayant une conscience aiguë de la direction funeste dans laquelle la société japonaise se dirigeait que nous avons mené notre existence à partir de 1940. La curiosité par laquelle nous étions mus se déployait sur un arrière-plan éminemment désespérant, et malgré nos efforts, elle finissait inmanquablement par revêtir des attributs sensoriels, excitants

40 *Op. cit.* p. 482 et 470.

épidermiques et confusionnels. Nous nous démenions mais il n'y avait rien à faire : l'ombre d'un destin funeste planait sur nos têtes. Et même lorsque nous essayions de nous adapter à la situation environnante en nous déchargeant du poids des idéaux, nous n'y arrivions pas car nous ne réussissions pas plus que ça à devenir infâmes. En silence nous nous désespérions. Nous commençâmes à ne plus nous sentir la force de nous exprimer en laissant en suspens la question suivante : « Comment le temps allait-il résoudre cela ? », nous avons abandonné la partie. Notre seule manière de passer le temps était de rechercher les excitations et les sensations, tout le reste n'était pour nous que désir que « le Temps s'écoule et passe ».

« Les deux idéogrammes du désespoir »

Nous connûmes notre période de formation spirituelle des plus violentes dans le contexte d'une culture qui ne présentait plus que le squelette du libéralisme et dans celui du nouveau militarisme qui se développa avec une extrême rapidité à partir de l'incident de Mandchourie. Et à partir de l'année 1940, je crois que la seule chose que nous avons apprise dans notre chair se résumait aux deux idéogrammes qui composent le mot de « désespoir ». Ne sommes-nous pas entrés dans l'armée en souffrant amèrement du désespoir violent que nous nourrissions par rapport à la réalité et peut-être aussi plein de regrets pour ce qu'avait été notre jeunesse ?

C'est dans ce moment, et dans le retranchement d'une solitude forcée, qu'il faut situer la bifurcation du Temps, entre d'une part le Temps de l'Histoire, objectif, celui des faits et des événements, et un temps intérieur, intime et suspendu. Cette bifurcation naît du sentiment d'impuissance qu'éprouvèrent ces jeunes poètes, faisant retomber sur eux la chape du silence de la résignation. Dans les poésies d'Ayukawa Nobuo de l'époque, il arrive très fréquemment que soient convoquées les images d'une horloge qui martèle lourdement le temps, et qui avance pour elle-même, ou celle de calendriers et de papiers journaux qui sont là pour indiquer la succession vertigineuse des événements qui se produisaient dans le monde, dans un dehors de l'intimité de la personne qui se

sentait littéralement « sans plus aucun rapport »⁴¹. Se présenta alors le visage du destin 運命 (*unmei*) qui ne se laisse pas saisir d'un point de vue rationnel mais plutôt d'un point de vue psychologique, de l'intérieur, et dont les manifestations émotionnelles ne rejoignent l'extérieur qu'à fleur de peau, sur les bords d'une circonférence, d'un pourtour épidermique qui est encore une autre image importante des textes d'Ayukawa⁴².

Cette perception intériorisée du désespoir fut de l'ordre d'un pressentiment de la catastrophe et donna à ce moment de l'avant-guerre son aspect dramatique, charnel et existentiel. Il est possible de le comprendre, le désespoir de ces jeunes poètes fut celui de personnes qui se savaient condamnées et qui n'étaient plus maîtres de leurs destinées, littéralement transpercées par la violence de l'Histoire. Mais il est tout aussi certain que ce désespoir se nourrissait de l'isolement dans lequel s'étaient retrouvés les poètes d'*Arechi* au sein du monde poétique. Ces poètes étaient isolés de leurs aînés car ils ne pouvaient pas partager leurs convictions et leur sincérité nationalistes. Mais ils étaient aussi isolés de la plus jeune génération qui, vraisemblablement, se trouvait sous l'influence directe de ces aînés, n'ayant pas acquis les moyens de penser en autonomie. Cet isolement s'explique par les lectures qui avaient formé la pensée des jeunes poètes d'*Arechi*. Ces poètes étaient en fait d'authentiques libéraux qui avaient construit leur identité littéraire et existentielle à partir de lectures attentives de l'ensemble de la littérature de la pensée de l'angoisse dont *The Waste Land*. Nakagiri déclare sans détour que la lecture de *The Waste land* avait été pour eux l'occasion d'intégrer, bien plus qu'un système de pensée, une méthode pour voir le réel de « leurs propres yeux ». Les poètes d'*Arechi* ne pouvaient pas, pour cette raison, considérer la patrie d'Eliot comme ennemie. C'est pourquoi la conversion des poètes modernistes était vécue par cette jeune génération comme une authentique trahison et elle introduisit chez ces poètes un critère de doute profond qui n'était pas celui que connaissent d'ordinaire les jeunes poètes

41 D'après la poésie « Izumi no henbô » 「泉の変貌」 (La métamorphose de la source), *Recueil de poésie*, sept. 1940.

42 Ayukawa écrivit un texte poétique (mars 1941) et un texte critique (oct.1940), tous deux intitulés « Inyôchi » 「圍繞地」 (Terre d'enclavement), qui évoquent l'enfermement dans la solitude à partir des notions de pourtour et de circonférence.

en herbe par rapport à la génération qui les a précédés : un doute sur la capacité même de ces personnes, saisies dans leur totalité, à maintenir une conscience de soi. Ayukawa dans sa poésie intitulée « Inyôchi » 「囲繞地」 (Terre d'enclavement) exprime tout son mépris pour ces « gens-là », « ceux-là » qui pouvaient marcher avec autant de facilité sur les cadavres que la guerre était en train de multiplier et que la poésie d'Eliot avait disséminés un peu partout dans sa représentation du monde moderne⁴³.

Dans le texte « Kurai kôzu, shûjin ni kan suru nôto » 「暗い構図 囚人に関するノート」 (Composition sombre : notes à propos du prisonnier), Ayukawa s'explique sur les origines de la « noirceur » de la poésie d'*Arechi* et fait apparaître la notion emblématique de « significatif » 意味ありげ (*imi arige*)⁴⁴ :

我々の世代の〈暗さ〉には、実生活上の影響ばかりではなく、さらに広範囲なさまざまな影響が認められる。単に文学的な側面から見てもカフカや実存主義などが関心の対象となったりしている背後には、我々の意識をそこに結びつけずにはおかない種々の原因が潜んでいる。一九三〇年代末期からの我々の〈暗さ〉は、我々の時代の、我々の現実の、我々の青春の行方の知れぬ不安と懐疑とが、自己証明の場に於てそうした形をとらざるを得なかったところにある。我々にとって明るい文学というものは存在しなかった。個々の人間の気質とか、個性とか考え方とかの差違は論外として、我々は自己を特徴づける世代の〈暗さ〉のうちに、我々の精神を抉る真実を視、自己の生の意味ありげな投影を見たのであった。思想というよりも、単に意味ありげに見えるに過ぎぬものを模索していた我々は、若さによる貪欲な気持から、自己の〈暗さ〉という世界に、さまざまな

43 Dans son texte Nakagiri Masao évoque l'importance de la poésie de Paul Valéry et de Stéphane Mallarmé durant la période de formation des poètes d'*Arechi*. Il est sans aucun doute possible de renvoyer l'attention à la question du langage chez *Arechi* à l'influence qu'exercèrent ces deux poètes. Mais à partir de la fin des années trente cette importance sera remise en cause car la conception de la poésie pure excluait toute relation avec le monde de la réalité. L'attention qui est donné chez T. S. Eliot à la dimension historique de l'homme s'imposera comme beaucoup plus appropriée aux exigences de ces jeunes poètes.

44 Ayukawa Nobuo, *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 1989, 8 vol., vol.2, p.13-14. Il s'agit ici du premier texte critique d'Ayukawa après-guerre.

ものを運び込んだ。と同時に、我々の世界に流れ込んでくる新しい光によって、我々の〈暗さ〉は幾度も形を変えたのであった。今、我々は、我々が書いてきた詩によって、その変化を跡づけることが出来ると共に、現代の詩を書こうとする我々の構想と意図とを明らかにする端緒をも掴みうるのである。

Il faut être conscient du fait que dans la « noirceur » de notre génération, ce ne sont pas seulement des influences qui relèvent de la vie réelle qui entrent en jeu, mais aussi des influences d'une portée plus générale. Si l'on se place du point de vue de la littérature, derrière l'intérêt que nous portions à Kafka ou à l'Existentialisme se cachaient bien d'autres facteurs qui ont conditionné le fait que nous avons lié à ce lieu nos consciences. Notre « noirceur », qui commence à la fin des années trente, existe parce que l'époque dans laquelle nous avons vécu, la réalité que nous avons connue, l'angoisse et le doute sur l'avenir dont nous avons fait l'expérience durant notre jeunesse, ne pouvaient se manifester ailleurs que dans ce lieu qui nous donnait une preuve de notre existence. Nous n'avons pas connu de littérature joyeuse. Indépendamment des différences qui peuvent exister dans les tempéraments de chacune de nos individualités, et si l'on met de côté les différences dont témoignent nos modes de pensée singuliers, nous avons trouvé, dans la « noirceur » de notre génération qui caractérise nos « moi », une vérité qui écorchait nos esprits et un reflet significatif de nos existences. Nous, qui cherchions à tâtons plutôt qu'une pensée quelque chose qui simplement paraîtrait significatif, nous avons, avec la voracité qui est propre à la jeunesse, fait confluer beaucoup de choses dans l'univers de « noirceur » de nos « moi ». En même temps, il est vrai que grâce à cette lumière nouvelle qui se reflétait dans nos univers notre « noirceur » a changé plusieurs fois d'aspect. Aujourd'hui, il est possible de retrouver les traces de ces changements dans les poésies que nous avons écrites et ces poésies donnent l'occasion de comprendre clairement l'origine du projet et des intentions qui sont les nôtres, nous qui nous apprêtons à écrire de la poésie contemporaine.

Ayukawa Nobuo parle ici d'une expérience qui fut commune à une génération tout entière et qui se réalisa dans le contexte de cette « époque » particulière de la fin des années trente. Dans la poésie d'*Arechi* le terme d'« époque » 時代 (*jidai*) est un terme qui revient très fréquemment. Ce renvoi à l'« époque » est un renvoi à la réalité se liant à une « noirceur » qui adhère à des conditions bien réelles et non pas une forme de pessimisme de composition comme il pourra être reproché à ces poètes plus tard. Ayukawa insiste à établir que cette « noirceur » a « changé plusieurs fois d'aspects » pour attirer l'attention sur le chemin de déconstruction que parcoururent les poètes d'*Arechi* afin de donner naissance à leur poésie. Le poète n'évoque pas toutes les influences littéraires qui ont contribué à donner à la poésie d'*Arechi* cette atmosphère particulièrement sombre. Il cite Franz Kafka et l'Existentialisme seulement à titre d'exemple. Mais si le poète reconnaît que la « littérature de l'angoisse » put avoir une influence décisive sur cette génération de poètes, il tient à préciser que cette littérature ne put exercer son ascendant que parce qu'elle faisait état d'aspects susceptibles de refléter la « noirceur » de l'« époque » qu'ils traversaient, faite d'angoisse et du « doute » qui planait sur leur avenir. Sans la pression suffocante qui venait du contexte concret de la réalité de cette époque particulière, cette littérature n'aurait jamais pu être considérée comme point de repère.

Ayukawa le fait comprendre très clairement, les poètes d'*Arechi* n'étaient en rien désireux à l'époque d'intégrer un système de pensée déjà élaboré car ils avaient une conscience aiguë de la singularité de la situation historique qu'ils vivaient. Plutôt, ils « cherchaient à tâtons » ce qui relevait du « significatif » pour leurs existences. La dimension du « significatif » appartient à une signification qui est passée au crible de la réalité concrète et qui appartient, plus qu'à un sens pré accompli, à un processus de recherche et relève d'un pari d'authenticité. Mais le terme de « imi arige » en japonais fait aussi apparaître l'idée d'un sens voilé, de quelque chose qui ne se laisse pas facilement saisir, qui est du domaine d'une impression désagréable ayant un sens négatif qui colle avec l'atmosphère sinistre et nauséabonde de ces années. Ces jeunes poètes percevaient très bien, au niveau de leur existence, qu'il y avait dans ce qu'ils étaient en train de vivre un sens caché, même si cette signification ne leur était pas encore directement accessible. Ce que disait l'époque, les jeunes poètes d'*Arechi* ne pouvaient pas le saisir à partir de la poésie de leurs aînés qui avaient fui leur propre intériorité, choisissant d'esquiver toute

forme de rapport avec la réalité blessante de la guerre. Ils en trouveront en revanche l'essence chez Kusuda Ichirô qui avait témoigné, avec la publication de la longue poésie intitulée « Chant noir », une sensibilité investie par les mouvements et la réalité de l'Histoire.

3.6. Le *kairos* de l'expérience de la guerre

Les notions d'intériorité et d'intérieur sont essentielles dans la poésie d'*Arechi*. L'expérience de la guerre en tant que telle se définit comme un contenu et renvoie à l'idée d'un contenant que Kitamura Tarô nommait « entrepôt de l'individualité ». La notion d'intérieur dévoile aussi son importance quand l'expérience de la guerre est saisie comme un temps du milieu, un temps intérieur au « pendant de la guerre ». C'est pour cette raison que la dénomination de poésie de l'après-guerre, en ce qui concerne les poètes d'*Arechi*, est en fait extrêmement mal adaptée pour évoquer les modalités selon lesquelles cette forme de poésie a vu le jour. Ce n'est pas dans un après-coup et uniquement sous la forme d'une réaction que cette poésie est née, mais bien au contraire à l'intérieur de la réalité du temps de la guerre qui a duré quinze ans au Japon. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la poésie de l'après-guerre d'*Arechi* est en fait littéralement une « poésie de la guerre » et il faudra parler de cette génération de poètes comme d'une « génération du pendant de la guerre ».

Dans ses déclarations Kitamura Tarô faisait état de l'inutilité du temps linéaire et abstrait pour saisir la réalité de l'expérience que les poètes avaient traversée. Il mentionnait l'existence d'une dimension du temps différente qui avait créé en lui une profondeur et renouvelé sa perception du monde et du soi. Il est possible de reporter cette perception intime du temps à la notion de *καιρός* (*kairos*) qui apparut chez les Grecs autour du IV^{ème} et du V^{ème} siècle par opposition à celle de *χρόνος* (*chronos*), le temps linéaire et quantifiable, pour évoquer une dimension non quantitative du temps. Le terme de *kairos* n'est pas employé en tant que tel dans les textes d'*Arechi*, mais Yoshimoto Takaaki parle, dans un essai sur Ayukawa Nobuo, d'un « temps de crise » 非常時 (*hijôji*) quand il se réfère à la situation dans laquelle se retrouvèrent les poètes d'*Arechi*

peu de temps avant qu'éclate la Seconde Guerre Mondiale⁴⁵.

La notion de *kairos* ne possède pas une définition unilatérale et ses acceptions couvrent un champ d'applications très vaste. Il est possible de retrouver la notion dans les domaines très différents de la médecine, de la stratégie militaire, de la navigation, du politique et même dans les domaines de la rhétorique ou de la morale. La cohérence de cette notion se situe à un point de rencontre entre deux questions, celle du temps et celle de l'action. La notion de *kairos* transmet une vision du temps qui se conjugue avec une exigence d'efficacité rapportée à l'action humaine. L'évolution que le terme a connu dans la langue latine nous a portés à saisir le *kairos* comme le « moment de l'opportunité » (*opportunitas*), le moment où s'offre une occasion qui ne pourra se représenter et qui ne tolère aucune prorogation. Il est alors question d'occasion opportune et le *kairos* qualifie un moment qui n'est pas de l'ordre du mesurable mais plutôt, du ressenti : un point d'inflexion, de rupture ou de basculement décisif qui renverse une situation de manière définitive. Le *kairos* est à l'origine de toute action réussie. Il dépend du hasard, mais il ne se propose comme résolution qu'au moment où le hasard se transforme par un pouvoir libre de décision en nécessité.

C'est l'acception que connaît la notion de *kairos* dans le domaine de la médecine qui permet le rapprochement de cette notion avec l'expérience du temps que vécurent les poètes d'*Arechi* durant les années de guerre. D'une manière générale, il est possible de regarder le phénomène de la guerre comme une altération d'un état de santé que représenterait par opposition l'état de paix. La guerre, au même titre que la maladie, peut aussi être considérée comme une des formes d'expression du mal absolu. Elle est un accident qui occupe une place majeure dans nos vies et se présente au degré le plus éminent comme un événement. La guerre comme la maladie connaissent aussi plusieurs phases : une période d'incubation, une période de crise, et une période de recouvrement. Pour cette raison la réalité de la guerre ne peut jamais être saisie à partir d'une approche quantitative et parcellaire, qui la réduirait à un moment d'anomalie fonction-

45 Yoshimoto Takaaki, *Ayukawa Nobuo ron* 『鮎川信夫論』 (Essais sur Ayukawa Nobuo), Tōkyō, Shichōsha, 1982, p.64. Il s'agit en fait d'un livre miroir qu'Ayukawa Nobuo et Yoshimoto Takaaki publièrent ensemble ; l'autre face du livre signée d'Ayukawa Nobuo s'intitule : *Yoshimoto Takaaki ron* 『吉本隆明論』 (Essais sur Yoshimoto Takaaki).

nelle, car la guerre s'inscrit dans la totalité indivisible de l'histoire d'une société comme la maladie s'inscrit dans l'ensemble du corps humain. Au moment où les jeunes poètes d'*Arechi* commencent leur activité autour de 1937, le Japon connaît une période très sombre, celle de la fièvre nationaliste de la fin des années trente et l'histoire personnelle de chacun des protagonistes d'*Arechi* commence au cœur de cette période de maladie qui affecta aussi le langage avec l'inflation des valeurs et des significations générée par la propagande du régime militariste. L'histoire des protagonistes d'*Arechi* commence au moment où la période d'incubation s'achève et où la maladie se détermine comme une crise ou comme un moment d'incandescence.

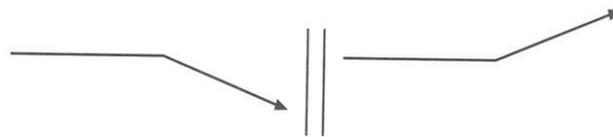
Il est indéniable que la guerre relève d'un phénomène de société. Mais singulièrement cet aspect collectif est insuffisant pour rendre compte de l'expérience vécue par les individus. La pression qu'exerce la guerre sur les individus est avant tout perçue comme l'intrusion d'une altérité, comme une contrainte qui impose de vivre dans une condition de précarité et dans le champ rétréci de l'intériorité. A l'instar de l'effet que peut avoir sur nous la maladie, la guerre nous expose à un phénomène d'impuissance et de dépossession qui entraîne une modification irrémédiable des rapports entre le moi et le monde. C'est pourquoi il n'est pas anodin que le langage le plus commun parle d'épreuve de la guerre au même titre qu'il permet de parler d'épreuve de la maladie, car la guerre comme la maladie nous mettent en face d'une angoisse métaphysique quand elles introduisent en nous l'éventualité de notre propre mort. Dans la guerre, comme dans la maladie, c'est la mort qui fait irruption au cœur de la vie.

Il n'est jamais réellement possible de parler de l'expérience de la guerre sur un plan communautaire. Le japonais qui utilise, pour se référer à la nature du parcours individuel qui caractérise cette expérience, la différenciation que permet le terme de « *tai-ken* », expérience vécue dans l'intimité du corps, est très précis en ce qu'il évoque une dimension intérieure du temps. Le *kairos* ou instant critique n'est jamais réellement le même dans l'histoire de chaque individu au cours d'une guerre. Mais ce qui permet tout de même de parler à un niveau collectif d'expérience de la guerre est la manière identique avec laquelle se présente à chaque individu, dans un temps de l'intérieur, le moment de l'adversité. Ce moment est un instant non quantitatif qui met la lucidité d'un individu à rude épreuve et par lequel celui-ci est appelé à répondre de ses actes et

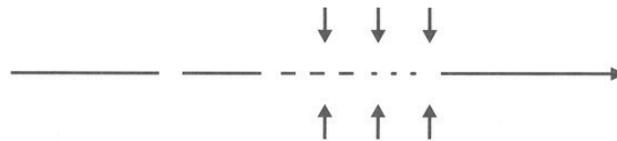
de lui-même. Nous ne rencontrons pas « ensemble » ce moment dramatique de l'adversité au cours d'une guerre, mais nous pouvons dépasser l'isolement de l'expérience vécue à la première personne dans l'exercice de sincérité auquel nous expose ce moment. Les discours sur la responsabilité de la guerre ne sont, en ultime analyse, que des mises au point sur la manière dont chaque individu a su répondre à la mise en demeure de ce moment unique et transformer le hasard de la vie en nécessité.

Dans ses déclarations Kitamura Tarô insistait sur la notion de continuité qui est attachée à la conscience qu'un individu peut avoir de soi. Mais il ne faut pas assimiler cette continuité à une absence de moment de rupture. La notion de continuité chez Kitamura n'exclut pas celle de la rupture, du *kairos* dans la vie de l'individu. Eduard Klopfenstein (1938) a réfléchi sur cette question dans son ouvrage intitulé *Nihon bunka no renzokusei to hirenzokusei* 『日本文化の連続性と非連続性』 (Les notions de continuité et de discontinuité au sein de la culture japonaise) et analysé les expériences que firent les écrivains et les poètes durant la Guerre des quinze ans. Les considérations d'Eduard Klopfenstein sont très intéressantes car elles permettent de mieux situer la singularité de la position des poètes d'*Arechi* durant la période qui précéda l'entrée de la guerre dans le conflit mondial. Le critique illustre également son propos par deux schémas que nous reportons ci-dessous⁴⁶ :

Premier schéma:



Deuxième schéma:



はじめの矢印は二〇年代、三〇年代を表し、これは下降をたど

46 Eduard Klopfenstein, *Nihon bunka no renzokusei to hirenzokusei* 『日本文化の連続性と非連続性』 (Les notions de continuité et de discontinuité au sein de la culture japonaise), Tôkyô, Bensei Shuppan, 2005, p. 4-5.

っている。それに対して戦争と一九四五年の敗戦は垂直の線を以てはっきりとした分断、不連続を表している。(略)

文化の発展について論じる際、この図表が適切でないことは明らかである。殆んどの文化的、文学的活動は三〇年代になると漸次制限されたり妨害されたりする様になる。作家達は投獄されたり、政策に順応するか、ないしはある程度、時の権力者に協力することを強制させられる。又は一種の内的な亡命に追い込まれる。そうしたことは殊に戦前・戦後を通じて積極的に活躍した著名な作家や詩人達、例えば谷崎潤一郎、川端康成、井伏鱒二、野間宏の他に西脇順三郎、草野心平等に顕著である。映画界では小津安二郎がいる。谷崎や川端などのように政治的圧力を多少とも避け、出版活動を減らし、隠遁して密かに作品を書き続けた人々もいる。つまり数年間を内的な亡命生活のうちに過ごし、戦争が終わると直ちに表舞台に現れて、戦争中に書き溜めた作品を出版し始めた。

彼等はこうして、あたかも何事もなかったかの様に、中断した地点から再び創作活動を継続する事になる。ともあれ、何人かの作家達にとっては当時の状況も支配的なイデオロギーも、個人に降りかかった災難であり、彼等はそれを克服出来ず、それを逃れて生き残ることができなかった。しかし全体として右記の作家達は自らのアイデンティティーを維持しながら創作活動を続け、大きな支障もなく継続(連続)させることができた。こうした経過を簡単に図表にしてみると上の様なことになる。

水平の矢印は政治や戦争の圧力のもとで停滞を余儀なくされたり、一時的に中断したりするが、その後は一定のレベルを保ちながら、さして変化することもなく継続(連続)し続けることができた。こうしたことは個人的なレベルばかりではなく、特定のグループでも、又、息の長い文化的な流れの中でも実際に生じたことである。このことはより詳細に調査する必要がある事柄でもある。例えば戦前のプロレタリア文学と戦後の左翼文学、あるいは戦前・戦後のシュールレアリスム的な動きの中にもそうした連続性が明らかに存在していると筆者は思う。即ち、全体的に見て、一九三五年から一九四五年までの一〇年間は文化的連続性に実質的にはそれ程影響を及ぼすものではなく、ある一つの不幸な間隙、ある種の真空地帯とみなすことが出来よう。

La première flèche représente les années vingt et trente et son parcours est une descente. Par rapport à cette descente, la guerre et la défaite de 1945 se présentent sous la forme d'une cassure nette et d'une discontinuité selon une ligne de verticalité. (...)

A considérer les évolutions culturelles, il apparaît clairement que ce schéma n'est pas pertinent. A partir des années trente, la plupart des activités culturelles et littéraires sont graduellement placées sous le signe de la restriction et de l'entrave. Les écrivains sont alors emprisonnés, contraints de s'adapter aux orientations politiques, ou bien forcés de collaborer d'une manière ou d'une autre avec les autorités. Ils se trouvent aussi acculés à une forme d'exil au niveau intime. Ceci est particulièrement net chez les écrivains et les poètes qui furent actifs tout au long de la période qui va de l'avant-guerre à l'après-guerre, comme par exemple, Tanizaki Jun.ichirô, Kawabata Yasunari, Ibuse Masuji, Noma Hiroshi ou Nishiwaki Junzaburô et Kusano Shinpei. Dans le domaine du cinéma, ce cas de figure est représenté par Ozu Yasujirô. Certains écrivains comme Tanizaki ou Kawabata trouvèrent une façon d'éviter la pression du politique, en réduisant leur activité éditoriale et en continuant en secret, dans une position de retrait, à écrire leurs œuvres. En somme, durant ces années leurs existences s'écoulèrent dans un exil de l'intériorité et quand la guerre prit fin, ils se présentèrent sur la scène publique en publiant les œuvres qu'ils avaient accumulées pendant la guerre.

Ainsi, ils purent reprendre, sous le signe de la continuité, leur activité au point où elle avait été interrompue, comme s'il ne s'était rien passé. Pour un certain nombre d'auteurs la situation politique, comme l'idéologie de cette époque, étaient des accidents dans leur histoire personnelle et ils purent continuer à vivre en évitant d'affronter cette question. Dans l'ensemble, les écrivains cités réussirent, tout en maintenant leur identité et sans grande difficulté, à poursuivre leur activité sans solution de continuité. Il est possible de simplifier ce parcours par le [deuxième] schéma présenté ci-dessus.

Dans ce schéma, la flèche qui trace une ligne horizontale correspond à la manière dont s'est imposé, sous la pression de la politique et de la guerre, un régime de stagnation ; ce schéma fait apparaître un moment ponctuel de

rupture mais après la guerre cette ligne d'horizontalité maintient un niveau invariable et se prolonge (continue) sans faire apparaître de changement. Ceci ne concerne pas uniquement les individus et se présente de la même manière pour des groupes donnés, et même pour des évolutions culturelles qui s'inscrivent dans la durée. Ce fait demande à être analysé plus précisément. Par exemple, je suis convaincu que cette continuité existe très clairement entre la littérature prolétarienne d'avant-guerre et la littérature de gauche d'après-guerre, ou bien entre les mouvements surréalistes d'avant et d'après-guerre. Autrement dit, globalement, la période de dix années qui vont de 1935 à 1945 n'a pas eu de réelle incidence au point de vue de la continuité culturelle et il est tout à fait possible de considérer cette période de dix années comme un interstice funeste ou comme une zone de vide.

Les considérations d'Eduard Klopfenstein permettent de comprendre le sens particulier que les poètes d'*Arechi* donnaient à la question de la responsabilité de la guerre quand ils choisissaient d'interroger cette responsabilité non pas à partir des responsabilités individuelles mais plutôt à partir d'une responsabilité collective et globale. Les schémas que propose Klopfenstein illustrent d'un côté la réalité factuelle de la rupture, la ligne de verticalité introduite par la guerre sur un plan historique, d'un autre côté, la continuité dans laquelle se sont inscrites la plupart des évolutions culturelles quand elles ont été envisagées dans un mouvement d'ensemble. La période qui est saisie, 1935-1945, est à quelque chose près la même que celle dans laquelle se situe l'expérience des poètes d'*Arechi* (1937-1945). Il apparaît ici que l'immense majorité des écrivains et des poètes ont traversé ces dix années de la période la plus intense de la Guerre des quinze ans sous le signe d'un évitement de la réalité. Klopfenstein cite à titre d'exemple les poètes Nishiwaki Junzaburô et Kusano Shinpei. Ces deux poètes ne font pas partie de ceux qui participèrent activement à l'effort de guerre, mais la responsabilité de ces poètes n'est pas appréhendée à partir d'une éventuelle forme de compromission active ou d'une prise de position idéologique en faveur du régime nationaliste. Leur responsabilité réside plutôt dans la manière dont ces poètes ont choisi de ne pas se confronter à la réalité de l'Histoire en optant pour une position de retrait dans l'« exil » de leur propre intériorité. Ce qui est mis en question ici est l'immobilisme et le régime

de « stagnation » dans lesquels ces poètes se sont volontairement coulés. Placés dans une position d'attentisme, ils se sont soustraits à l'épreuve de la guerre qui leur est apparue comme un « accident » de parcours ayant dérangé momentanément leur liberté et qui n'a en rien changé leur vision du monde ou leur identité.

Cette continuité est encore nommée « prolongement » par Eduard Klopfenstein et elle est d'une nature bien différente de la notion de continuité élaborée par les poètes d'*Arechi*. Il s'agit d'une continuité qui refuse de prendre en compte l'évidence d'une rupture. Mais la réalité n'est jamais placée spontanément sous le signe de la continuité. Bien au contraire, elle se présente toujours comme un obstacle à « surmonter » et comme l'enjeu d'un travail. Dans le cas des poètes que cite Eduard Klopfenstein ce travail de « dépassement » du réel, qui est un exercice de liberté et de jugement critique, n'a pu être possible car ceux-ci évitèrent stratégiquement ou par pure inconscience tout rapport de confrontation avec la réalité de la guerre et se placèrent dans une position de conservation et d'autodéfense. En conséquence, l'entière période de la guerre a pu être vécue chez ces écrivains et ces poètes comme une « zone de vide » sans que soit inscrit dans la mémoire et consigné dans leurs écrits, si ce n'est par un ralentissement dans le rythme des publications, le moment de la crise.

Il n'en alla pas de même pour les poètes d'*Arechi* qui durent se confronter directement avec la rupture que représentait la guerre. Nous avons vu plus haut comment ces jeunes poètes se trouvèrent à un certain moment dans une situation de totale impuissance et d'isolement. La formation des poètes d'*Arechi*, qu'ils doivent en grande partie à leur lecture de la poésie moderniste anglo-saxonne, était de nature libérale. Ces poètes, pour lesquels la lecture du travail de T. S. Eliot avait été très importante, avaient appris à mesurer l'importance de l'Histoire et comprirent que la poésie ne pouvait plus, après l'expérience de la Première Guerre Mondiale, avoir pour but la beauté gratuite des formes et l'expression de la singularité de la personnalité du poète. Un texte daté de 1938, d'Ayukawa Nobuo, expose en quelques lignes la position que partageaient les poètes d'*Arechi*. Ce texte fut publié pour expliquer la collaboration du poète avec la revue *Shinryôdo* qui était à l'époque la revue moderniste la plus importante⁴⁷ :

47 Texte publié dans la revue *LUNA* au mois d'avril 1938. Ayukawa Nobuo, *Bessatsu shûishû*

近代詩に於ては単なる個性などは問題とすべきではない。

現代に於ては個人的生活を遙かに超えた社会的政治的な動きが、めまぐるしい迄に廻轉してゐる。そこにも過去と現在とでは主題の變遷が見られるのは當然と云はねばならない。抒情主義が、いつまでも單純な個性的哀歡感情の表現のみに止まつて排斥されるに至つたのは、僕自身から言へば残念であるが、その責任の大部分は過去の抒情詩人が負ふべきであつて、抒情主義(リリズム)の本質的な探求から廣く且複雑な範圍に於て詩的可能を擴張しなかつたためである。抒情主義は自由な感情の世界であつて、現代の意識の上に何らかの適應を考へるならば更に強い詩的世界を形成するものと思はれるのである。現代人の求めてゐる自由に關連させるためにはもつと意識的にならなければならぬ。

詩の社会的伝傳を無視するならば、詩はひとり詩人の玩具にすぎない遊戯的なものとなつて、眞の文學價値を失墜することは必定である。あまりに個人的な象徴やメタフォアは綜合としてある普遍的なものを含んでゐない限り如何に秀れた表現であつても、これを社会的に考察するときは無價値といふことにもなる。尤もこれは注意を要するので、各人の詩に對する認識の仕方、即ち詩論によつて之を觀る場合はその詩の位置が判斷され、他の詩人の興味を充分引き得ることはある。

感覺の遊戯、知性の遊戯など、遊戯のみに終るものも排斥すべきだ。遊戯が排斥されるべき性質のものであると云ふより、これが内容を稀薄にして思想性を著るしく詩の領域から奪つてしまつたことに鑑みて云ふのである。兎に角、現代に於ては、單なる個人的なものでなく社会的意義と文化的基礎を持つものでなければ積極的意義を有するとは考へられない。

Il ne faudrait pas se contenter de poser uniquement la question de la personnalité en ce qui concerne la poésie moderne.

L'époque contemporaine est agitée par des mouvements politiques et

sociaux vertigineux qui dépassent de loin la sphère de la vie personnelle des individus. Il est tout à fait normal de trouver des différences thématiques entre le passé et le présent. Je trouve dommage que la possibilité du lyrisme ait été écartée du fait que celui-ci a toujours été limité à l'expression des seuls sentiments personnels des joies et des peines de la vie ; la responsabilité majeure de cette situation revient aux poètes lyriques du passé car ils n'ont pas su développer les potentialités poétiques essentielles du lyrisme (*rivishizumu*) vers des territoires plus vastes et plus complexes. Le lyrisme se laisse penser comme un univers d'émotion libre et il peut aussi donner forme à un univers poétique beaucoup plus puissant adapté à notre conscience de l'époque contemporaine. Il est nécessaire d'en prendre acte pour mettre en relation [le lyrisme] avec la liberté que recherche l'homme contemporain.

Si on ne tient pas compte de la tradition sociale de la poésie, celle-ci n'est pas autre chose qu'un jouet ou un divertissement dans les mains du poète et il est inévitable qu'elle en perde toute valeur littéraire véritable. Tant que les symboles et les métaphores trop personnelles n'accueilleront pas l'universalité qui se présente sous la forme d'une synthèse, même les expressions les mieux réussies [formellement] seront sans valeur, considérées d'un point de vue social. Cette question doit faire l'objet de notre attention aujourd'hui ; lorsque nous la considérons du point de vue de la conscience que chacun a de la poésie, autrement dit du poétique, celle-ci permet de déterminer la place occupée par chacune des poésies susceptibles de susciter l'intérêt des autres poètes.

Il faut exclure tout ce qui se résume à divertissement, qu'il s'agisse de celui des sens ou de celui de l'intelligence. Je ne prétends pas que le divertissement devrait, en tant que tel, être exclu, mais qu'en l'occurrence il a conduit à une raréfaction des contenus et à une perte exceptionnellement dommageable de pensée dans les territoires de la poésie. En tous les cas, il n'est plus possible, dans notre époque contemporaine, de penser obtenir des significations positives sans posséder des valeurs sociales et des bases culturelles qui ne peuvent être l'apanage d'un seul individu.

Le texte dont est tirée cette citation est celui que Nakagiri Masao avait commandé à Ayukawa Nobuo pour être publié dans la revue LUNA afin de souder les positions du groupe des poètes de la « Jeune Arechi » face à la « faction » formée par les poètes de Himeji qui ne partageaient pas la démarche communautaire évoquée ici par Ayukawa. Le poète avait remarqué que ce texte n'était pas réellement abouti et qu'« il s'agissait d'un essai d'une valeur tout à fait modeste, rigide dans l'expression, et dont il était bien difficile de saisir le propos »⁴⁸. Stylistiquement, ce texte est effectivement peu élaboré mais il est certain, et en dépit de la modestie dont fait montre Ayukawa, qu'il est tout à fait précis dans les positions assumées, traduisant un degré de conscience et d'indépendance tout à fait exceptionnel : Ayukawa n'avait alors que dix-huit ans, âge approximatif de l'ensemble des poètes d'*Arechi*.

L'indépendance des positions qui sont affirmées se laissent saisir dans la manière avec laquelle ce texte formule une opposition directe au courant moderniste auquel appartenaient les poètes d'*Arechi*. Ayukawa s'en prend ici à une conception de la poésie envisagée comme « divertissement » 遊戯 (*yūgi*) et il attaque sans les nommer les poètes de la revue *Shinryōdo* dans laquelle il venait à peine de commencer à publier. La référence qui est faite au lyrisme dans ce texte témoigne, d'une autre manière, d'un degré exceptionnel d'indépendance. Il est manifeste que dans cette attaque contre la tradition lyrique de la poésie moderne japonaise, dont la seule préoccupation selon Ayukawa était d'exprimer une subjectivité sentimentale, se laisse entrevoir aussi, par effet de miroir, une attaque contre l'objectivité moderniste. Ayukawa déplore que le lyrisme japonais n'ait pas su développer les territoires de l'émotion poétique, mais il ne s'aligne pas pour autant sur les positions anti-lyriques des modernistes. La revendication que présente ici le poète est double : il critique l'attitude des poètes modernistes, enfermés dans le particularisme d'une personnalité qui n'implique pas la personne du poète dans la réalité sociale, mais d'un autre côté il ne réagit pas en opérant un repli vers une conception subjectiviste de la poésie. Cette position d'indépendance ou cette « troisième voie », qui commence à se dessiner dès 1938, est en fait la contribution

48 Nous renvoyons ici le lecteur au sous-chapitre 1.6 intitulé « Dédicace à X » : manifeste du groupe *Arechi* et le rôle d'Ayukawa Nobuo », du premier chapitre de ce travail.

majeure des poètes d'*Arechi* en ce moment de l'histoire de la poésie moderne car elle coupe court à des méthodes issues des procédés de l'avant-guerre qui n'opéraient jamais une synthèse modérée à partir de la multiplicité des positions possibles mais agissaient toujours sous le coup d'un réflexe de négativité qui condamnait le jugement critique à se retrouver prisonnier d'un jeu de ping-pong.

Dans la prise de position exprimée par Ayukawa au nom de la communauté de la « Jeune Arechi », il est possible de percevoir l'influence qu'avait exercé sur cette nouvelle génération de poètes T. S. Eliot. C'est à la fin des années vingt, comme nous l'avions énoncé dans l'introduction de ce travail, que la poésie du moderniste avait commencé à faire l'objet d'un intérêt, mais ce n'est en réalité qu'à la fin des années trente que la compréhension des textes d'Eliot connaît un saut qualitatif grâce, en particulier, au travail du spécialiste de la littérature anglaise Fukase Motohiro. En 1937, Fukase publie son ouvrage intitulé *T. S. Eliot* 『テイ・エス・エリオット』 (T. S. Eliot)⁴⁹, ainsi qu'une étude approfondie sur la littérature contemporaine anglaise, qui accordait beaucoup d'importance à l'œuvre d'Eliot intitulée, *Gendai eibungaku no kadai* 『現代英文学の課題』 (Les thèmes de la littérature anglaise contemporaine)⁵⁰. A cette époque, les poètes d'*Arechi* se forment en lisant ces ouvrages ainsi que les traductions de poésies et de textes critiques qui avaient pu paraître dans la revue *Shi to shiron* considérée comme une « bible ». Ayukawa, étudiant à l'Université de Waseda, choisit alors de faire sa maîtrise sur Eliot.

La position qu'Ayukawa défend est sans aucun doute redevable de la lecture du texte d'Eliot intitulé « Tradition and the Individual Talent » (La tradition et le talent individuel) (1920) dans lequel Eliot réfléchit sur les rapports qui existent entre la créativité individuelle d'un poète ou d'un artiste et le patrimoine de la tradition, expliquant comment, selon lui et de manière paradoxale, la tradition serait nécessaire à l'originalité du poète et de l'artiste. La méthode critique dont parle Ayukawa, qui n'est pas conçue comme une activité autotélique destinée à argumenter et à défendre des positions théoriques, peut elle aussi être rapportée à l'influence directe d'Eliot dont les textes critiques

49 Tòkyô, Kenkyûsha, 1937, 166p.

50 Tòkyô, Kôbundô, 1939, 274p.

se présentent toujours sous la forme d'une mise en discussion de la poésie des différents poètes de l'histoire. La manière dont est prise en considération la condition historique de l'« époque contemporaine » à travers les rapports dialectiques qu'entretiennent le présent et le passé est aussi un élément constitutif de la pensée d'Eliot.

Il est surprenant de voir que ces jeunes poètes avaient très rapidement intégré ce que leurs aînés, qui avaient été les traducteurs de tous les textes des avant-gardes et des modernismes, n'avaient pas été capables d'assimiler. Une même incompréhension frappe à cette époque l'apport des poètes anglo-saxons de la *New-country*, revue qui donna pourtant son nom à la revue japonaise *Shinryôdo*. A partir de 1937, sont publiés mensuellement dans cette revue les textes les plus importants de poètes comme Stephen Spender ou Wystan Hugh Auden qui parlent de la nécessité d'un engagement social du poète. Mais cette notion d'engagement sera totalement déformée par les poètes modernistes japonais, qui lui attribueront, comme cela a été décrit avec le cas de Kitazono Katsue et de son invention d'une « poésie du pays natal », le sens d'un engagement pour la communauté culturelle et nationale qui débouchera sur la poésie de guerre et la poésie patriotique. L'engagement social, la tradition sociale 社會的伝傳 (*shakai-teki dentô*) de la poésie, qui doit venir selon Ayukawa nourrir les contenus et la pensée d'une nouvelle forme de lyrisme, se conçoit d'une tout autre manière. Cet ancrage social ne concerne pas uniquement une sphère culturelle mais implique une attitude plus générale ou universelle du poète par rapport à la réalité environnante indépendamment des latitudes.

Les modalités des incompréhensions des aînés d'*Arechi* ont déjà été évoquées, mais il est certain que ce qui sépare cette plus jeune génération de ses aînés en ce moment historique est avant tout la manière dont les jeunes poètes d'*Arechi* se trouvent exposés à la violence de l'Histoire. Jeunes étudiants, ils sont en fait en attente d'un départ pour le front et par conséquent l'idée d'une urgence historique s'impose à eux au moment même où, indépendamment de leur volonté, la mort fait irruption dans leur vie. Ceci n'enlève rien à la valeur du choix que ces poètes font à cette époque, qui est un choix de responsabilité critique, mais apporte un éclairage sur la dimension existentielle que sous-tend la poésie d'*Arechi*. C'est certainement le hasard de la vie qui a placé ces poètes dans une situation de crise mais leur mérite est de ne pas s'être dérobés devant la

réalité des faits et d'avoir accepté de se confronter et de s'exposer à un exercice de sincérité. C'est de ce moment de crise qu'il faut par conséquent dater la naissance de la poésie d'*Arechi* et en particulier de 1939, avec la poésie de Morikawa Yoshinobu 森川義信 (1918-1942) intitulée « Kôbai » 「勾配」 (Déclivité), qui évoque à travers l'image d'une descente l'irruption d'un *kairos* dans l'expérience de la guerre chez les poètes d'*Arechi* :

非望のきはみ
 非望のいのち
 はげしく一つのものに向つて
 誰がこの階段をおりていつたか
 時空をこえて屹立する地平をのぞんで
 そこに立てば

かきむしるやうに悲風はつんざき
 季節はすでに終りであつた
 たかだかと欲望の精神に
 はたして時は
 噴水や花を象眼し
 光彩の地平をもちあげたか
 清純なものばかりを打ちくだいて
 なにゆゑにここまで来たのか
 だがみよ
 きびしく勾配に根をささへ
 ふとした流れの凹みから雑草のかげから
 いくつもの道ははじまつているのだ

Le comble d'une ambition démesurée
 Une vie d'ambition démesurée
 Tourné violemment vers quelque chose
 Qui descendait cet escalier ?
 A la recherche d'une étendue qui se dresserait à pic par-delà l'espace et le temps
 Quand on se tenait à cet endroit

Un vent de tristesse assourdissait comme s'il déchirait
 La saison touchait déjà à sa fin
 Sur l'esprit des convoitises toutes-puissantes
 Le temps finalement
 A-t-il damasquiné des fontaines et des fleurs
 Soulevé une étendue moirée ?
 Ne détruisant que les choses ingénues
 Pourquoi est-il venu jusqu'ici ?
 Pourtant regarde !
 Plusieurs chemins s'annoncent
 Dans les creux des courants accidentés, dans l'ombre des mauvaises herbes
 Prenant sévèrement racine dans la déclivité

Cette poésie représente un tournant dans l'histoire de la poésie moderniste japonaise. Kusuda Ichirô et Nagata Suketarô avaient certainement ouvert la voie et auraient sans aucun doute contribué après-guerre à l'édifice de la poésie d'*Arechi* s'ils n'étaient pas morts durant ou immédiatement après la guerre. Mais avec « Déclivité » c'est en fait une génération nouvelle de poètes qui apparaît, dans une forme de semi-clandestinité : leurs publications, qu'il s'agisse de celles de la revue *Arechi* ou de celles de la revue *LUNA*, ne pouvaient pas, du fait du jeune âge de ces poètes, recevoir l'attention qu'elles auraient méritée. Le « comble de l'ambition » dont parle Morikawa est une expression qui est là pour consacrer la fin d'une manière de faire de la poésie l'instrument d'une réussite égotiste et vouée au personnelisme : « La saison touchait déjà à sa fin ». Cette expression consacre l'avènement d'une nouvelle forme de solidarité entre les individus que les conditions de l'époque contemporaine avaient rendue nécessaire. Elle consacre également la fin d'une certaine manière de concevoir la modernité. Ayukawa parle du nouveau lyrisme auquel prêta sa voix Morikawa Yoshinobu comme d'une forme de « hijô » 非情, qui signifie littéralement « absence de sentiment », mais qu'il faut plutôt comprendre comme une forme de distance que le poète s'impose par rapport à sa propre subjectivité et qui rend possible la communion avec d'autres formes de subjectivité. C'est aussi un terme qui évoque une participation au monde ne passant pas par le particularisme du sentiment mais ne faisant pas pour autant l'impasse sur

un positionnement critique qui accueille l'exercice de la subjectivité comme une mise à distance. L'« endroit », le *soko* 所こ qu'indique cette poésie est un lieu qui appartient à l'expérience intérieure, et plus précisément à la perception d'un temps intérieur : le positionnement du lieu géométrique du *kairos* qui se définit avec une précision limpide et autoritaire dans l'intimité de la personne et la met en face d'un questionnement. Il ne s'agit pas d'une « zone de vide » car il est bien évident que cette poésie emporte dans le moment qu'elle décrit la matérialité d'une foule d'images et tout ce que le temps a « damasquiné ». Les poètes d'*Arechi* n'auraient su dire en ce moment où ils étaient arrivés (Ayukawa utilise aussi à l'époque l'expression : « Où est-ce que tu te tiens ? »), mais ils avaient l'intuition qu'en affrontant de manière abrupte et sans filtre la violence de la réalité du moment historique, celle de la descente dans l'horreur de la guerre, ils avaient acquis une prise sur leur destin et n'en étaient plus seulement des victimes : « Pourtant regarde ! / Plusieurs chemins s'annoncent / Dans les creux des courants accidentés, dans l'ombre des mauvaises herbes / Prenant sévèrement racine dans la déclivité ». Ils avaient en somme rejoint, à travers l'expérience radicale de la solitude, un moment de vérité partageable par la communauté qui leur permettait d'affronter leur désespoir avec un nihilisme positif, aussi paradoxale que la formule puisse paraître.

Ayukawa Nobuo fut l'ami intime de Morikawa Yoshinobu, qui devait trouver la mort en Birmanie en 1942 et, après-guerre, le poète commémorera à de nombreuses reprises le souvenir de l'ami mort, s'occupant aussi de l'édition de son unique volume de poésies⁵¹. « Déclivité » sera publié à nouveau dans le premier numéro de la seconde édition de la revue *Arechi* en 1947, car cette poésie avait représenté un moment de prise de conscience pour l'ensemble des poètes de la « Jeune Arechi » et contribué à souder en eux le sentiment d'une solidarité nouvelle. C'est ce sentiment d'une communauté retrouvée, au-delà de la solitude de la fin des années trente, que communique Ayukawa Nobuo lorsqu'il revient, dans un texte intitulé « Shi-teki seishun ga nokoshita mono » 「詩的青春が遺したもの」 (Ce que laissa en héritage une jeunesse poétique) sur la contribution de Morikawa Yoshinobu à la création de la communauté poétique d'*Arechi* :

51 Morikawa Yoshinobu, *Morikawa Yoshinobu shishū* 『森川義信詩集』 (Recueil de poésie de Morikawa Yoshinobu), éd. Ayukawa Nobuo, Tōkyō, Bokansha, 1972, 94p.

この詩を読んだとき、なぜ、私が強く眩惑されたかは、かなりはっきりしている。

<階段>と<勾配>のそれぞれの傾斜線が、さまざまな意味と映像の次元で<地平>線と交叉し、目を奪って変幻する——その過程が、私たちの運命的な事情と重ね合わせて、たいへんドラマティックに感じられたというのが、おそらくその最大の理由であつたろう。<階段>は単に<勾配>の暗喩ではなく、多分に内向的な意志を秘めた意味を担わされており、ふたいろに描かれた<地平>は、望んで得られなかったものの時代的な悲痛と、欲望に応えるかのような幻想のそれとを示していて、やはりゆれうごく動的な線として捉えられているのである。

この詩は多義的な詩ではないから、理解はそれほど難かしくはない。

彼は早稲田界限にしばらく住んでいたことがあつたので、そこで経験した坂や階段が、この詩の発想の元になつたのであろうと推察された。

しかし、即自的に経験を昇華しただけの「衢にて」とはちがひ、ここでは経験の意味が拡大され、はるかに普遍にむかって象徴の域にまで達していたので、私たちの青春の生き方に照して、そこから何を汲みとるかは、各自の判断と感受性にまかされていたと言えるかもしれない。

事実、この詩を読んだ仲間の多くは、それぞれ勝手な意見を述べあい、「非望のきはみ／非望のいのち」という対句は、しばらく私たちの合言葉になつたくらいである。個々の生き方がどうであれ、誰しも現実の傾斜、時代の傾斜を痛いほど感じていたから、「勾配」の傾斜のイメージは、私たちの位置を決定する座標軸のように感じられたものであつた。

La raison pour laquelle je fus puissamment ébloui quand je lus cette poésie est assez claire.

Les plans inclinés que créent chacun à leur manière l'« escalier » et la « déclivité » croisent à différents niveaux sémantiques et visuels une ligne « d'horizontalité », capturant le regard, et se transforment. La raison essentielle [de mon éblouissement] dut être le fait que je ressentis ce

processus comme éminemment dramatique en ce qu'il épousait la situation fatidique que nous étions en train de vivre. L'« escalier » ne se présentait pas simplement comme la métaphore de la « déclivité », [cette image] revêtait vraisemblablement une signification qui cachait une volonté introvertie, et le plan d'« horizontalité » que dessinent ces deux tonalités modales mettait à jour la douleur de cette époque dans laquelle les objets du désir demeuraient inaccessibles, ainsi que celle des illusions qui naissaient de nos désirs ; je saisisais cette horizontalité concrètement comme une ligne fluctuante qui oscillait.

Cette poésie n'est pas marquée par une polysémie, c'est pourquoi sa compréhension ne pose pas de problème particulier.

Il [Morikawa] avait vécu pendant une période dans le quartier de Waseda, ce qui me fait supposer que les pentes et les escaliers dont il avait fait l'expérience là-bas devaient avoir inspiré sa poésie.

Mais, à la différence de ce qui advient dans la poésie « En ville », qui consistait en une sublimation de l'expérience en soi et pour soi [*an sich*], ici le sens de l'expérience est décuplé et parvient même à rejoindre les territoires d'une symbolisation qui va dans la direction de l'universel, c'est pourquoi il est possible de dire que ce que chacun puisait [dans cette poésie] dépendait de son jugement et de sa sensibilité, en fonction de la manière dont chacun vivait sa jeunesse.

De fait, la majeure partie d'entre nous qui lûmes cette poésie donnèrent chacun des points de vue personnels, au point que les vers symétriques « Le comble d'une ambition démesurée », « Une vie d'ambition démesurée », devinrent un temps notre cri de ralliement. Quelle que soit sa manière de vivre, chacun de nous était douloureusement conscient des inclinaisons qu'avaient prises la réalité et l'époque, si bien que l'image de l'inclinaison de la « déclivité » nous apparut comme un axe de coordonnées qui définissait avec précision notre position.

3.7. « Terre d'enclavement » : la communauté retrouvée

La poésie « Déclivité » de Morikawa Yoshinobu fut décisive pour l'ensemble des jeunes poètes d'*Arechi* car cette poésie témoignait d'une prise de conscience de la situation de crise que ces jeunes poètes étaient en train d'affronter. Les poésies d'un autre poète, qui trouva lui aussi la mort pendant la guerre, Makino Kyotarô 牧野虚太郎 (1921-1941), seront également importantes dans la construction de la communauté poétique d'*Arechi*. S'il est permis de parler du groupe *Arechi* comme d'une école poétique, c'est précisément parce que ces années de formation préparatoires et antérieures à l'expérience de la guerre en tant que telle, marquent un tournant dans l'histoire de la poésie moderne : c'est là qu'après la défaite de 1945 la poésie de l'après-guerre puisera ses fondements.

Il est tout à fait possible de suivre le parcours de cette évolution interne au courant moderniste chez chacun des poètes d'*Arechi*, mais seront pris ici en considérations les textes d'Ayukawa Nobuo qui permettent avec une grande précision de cerner la nature du tournant que connut la poésie moderne japonaise avant-guerre. Chez ce poète, la conscience du moment de crise n'apparaît pas uniquement dans les textes poétiques, mais aussi dans un ensemble de textes critiques. Nous avons vu comment Ayukawa Nobuo avait représenté pour la communauté poétique d'*Arechi* une figure de rassemblement, assumant à son égard le rôle d'un idéologue qu'il n'avait pas réellement désiré lui-même. Tout au long de l'après-guerre et même bien après la dissolution du groupe *Arechi* en 1958, Ayukawa continuera à assumer ce rôle. En 1965, le poète publiera *Senchûshuki* (Notes écrites pendant la guerre)⁵², ces notes qu'il avait rédigées quelques mois avant la fin de la guerre. Ce texte, qui fait apparaître en sous-titre la mention « *Arechi* no sosei » (La résurrection de la Terre vaine), est absolument unique. Il s'avère essentiel pour comprendre les dynamiques qui conduisent à l'élaboration de l'idée de Terre vaine avant-guerre en tant que lieu du désespoir, et à la renaissance de l'idée de Terre vaine après-guerre, entendue comme un territoire de frontière dans lequel pouvait choisir de se retrouver la « communauté anonyme » des hommes qui avaient

52 Tôkyô, Shichôsha, 1965, 305p.

survécu à la guerre. Dans ce texte Ayukawa Nobuo parle de sa propre expérience, mais celle-ci est portée à un degré paradigmatique et le texte raconte en fait le parcours d'une entière génération.

Notes écrites pendant la guerre consacre indéniablement la position centrale qu'Ayukawa occupa au sein de l'école *Arechi* comme un poète-penseur. Mais il existe aussi un autre ouvrage tout aussi important d'Ayukawa, le recueil de poésie intitulé *Kyôjô no hito* 『橋上の人』 (L'homme sur le pont), publié après-guerre en 1963⁵³, deux années avant la publication des *Notes écrites pendant la guerre*. Ce recueil est également incontournable lorsqu'il s'agit de retracer le parcours emprunté par les poètes d'*Arechi* pour sortir des impasses et des contradictions dans lesquelles le modernisme japonais s'était enfermé. Ayukawa est en fait l'unique poète d'*Arechi* qui ait pris le soin de rassembler dans un recueil ses poésies d'avant-guerre. Dans le cas des autres poètes d'*Arechi*, ces poésies de jeunesse furent publiées de différentes manières, dans les différentes anthologies ou recueils tout au long de leurs carrières, mais aucun d'entre eux ne sentit cette « nécessité » propre à Ayukawa Nobuo d'organiser cette production de jeunesse pour la postérité.

L'homme du pont rassemble un choix de la meilleure production poétique d'Ayukawa avant son départ pour le front, avec des poésies qui couvrent la période 1937-1943. Il n'y a pas d'hésitation à avoir sur les intentions qui ont poussé Ayukawa Nobuo à rassembler ses poésies d'avant-guerre en un recueil et à publier ses *Notes écrites pendant la guerre*. Ces deux ouvrages permettent de suivre le chemin parcouru par les poètes d'*Arechi* : un chemin de déconstruction qui devait porter ces poètes à la construction d'un « soi » et d'une intériorité qui avait fait structurellement défaut à la poésie moderne japonaise. Il est possible, au fil de ces poésies et de cette narration, de se rendre compte de la manière avec laquelle la noirceur d'*Arechi* a pu changer plusieurs fois de visage, et ces deux ouvrages constituent un point d'observation idéal sur le travail d'Ayukawa Nobuo avant et pendant la guerre mais aussi, d'une manière plus générale, sur l'expérience générationnelle des poètes d'*Arechi*.

Le texte dans lequel Ayukawa interprétait la poésie « Déclivité » de Morikawa

53 Tòkyô, Shichôsha, 1963, 91p.

Yoshinobu, le poète ajoutait aussi à propos du vers « La saison touchait déjà à sa fin » ce commentaire : « Il faudrait pouvoir dire ce que ce vers tout à fait élémentaire avait d'incommensurable pour notre pensée ainsi extériorisée ». De fait, la poésie « Déclivité » annonçait un nouveau départ pour la poésie et consacrait la fin d'une période qui ne concernait pas uniquement l'époque historique traversée par ces poètes mais, d'une manière plus collective, une époque historique beaucoup plus ample qu'il est possible d'identifier comme la fin d'une certaine modernité.

Si l'on suit le parcours qui est retracé dans le recueil *L'homme sur le pont* en confrontant l'évolution que connut la poésie d'Ayukawa à celle dont témoigne sa production critique de la même époque, il est possible de comprendre comment ce tournant a pris forme. Les poésies d'inspiration proprement moderniste ne couvrent, dans ce recueil, que le premier chapitre et sont au nombre de trois, sur une période qui s'étend de juillet 1938 à mars 1939. Dès le deuxième chapitre, qui commence avec l'unique poésie datée de 1938 (date qui se superpose en partie sur les dates couvertes par le premier chapitre) et qui couvre essentiellement la période 1939-1940, les poésies changent complètement de registre et le mouvement du langage change de direction pour s'orienter vers un centre qui est celui, non pas de la subjectivité, mais d'une intériorité réflexive qui ne sait pas encore très bien de quelle manière se nommer. Ce renversement s'opère vers la fin de 1938 et le mouvement s'accroît à partir de 1939, pour atteindre un renversement complet en 1940 avec la poésie « Inyôchi » 「圍繞地」 (Terre d'enclavement) et le texte en prose de même nom qui furent écrits après qu'Ayukawa ait pris acte du « lieu » de la pensée qu'avait mis à jour Morikawa Yoshinobu dans sa poésie « Déclivité ».

Il faudra ici retracer brièvement ce parcours en prenant en considération tout d'abord la poésie « Girisha no higasa » 「ギリシャの日傘」 (Ombrelle de Grèce), datée de juillet 1938⁵⁴ :

54 Publiée dans le numéro 15 de la revue *LE BAL*. Ayukawa Nobuo, *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 8 vol. (1989), vol. 1, p. 444-445.

1

柔かいシルクの風に
葡萄の葉をとばしてしまつた
若いアポロは日傘にかくれ
その美しい扉の文字は
秘密の世界に鍵をかける
放心した花卉のやうに
雲のアルバムにはさまれた
白い蝶よ
海では雷が鳴つてゐる
山では望遠鏡が廻転する
キューピットの矢よりも疾い
ぎんの驟雨の中で
一たまりもなく仮死におち
日傘は貝殻をまねてゐる

2

青い舌を垂らした植物の蔭から
いきなり水が噴き出した
パルテノン丘にある
ミルクの雲をかきまぜると
その中に沢山の兵士たちの顔がゐた
知識の樹はアクロポリスを覆ひ
ガラスの響をたてる楕円形の葉たち
大理石の肉体は磨かれよう
スコオルの通過した海の窓から
おおきらめく太陽よと
象牙の足がでる

1

Ayant dispersé au vent de la soie souple
Les feuilles de vigne
Le jeune Apollon se cache sous l'ombrelle
Les lettres de sa belle porte

Donnent un tour de clef au monde des mystères
 Comme des corolles distraites
 Coincés dans un album de nuages
 Ô papillons blancs !
 Sur la mer éclate le tonnerre
 Sur la montagne un télescope tourne
 Dans l'averse d'argent
 Plus rapide que la flèche de Cupidon
 Il tombe en syncope sur le champ
 Son ombrelle fait la coquille

2

Des ombres de la végétation qui laissent pendre des langues vertes
 Brusquement l'eau a jailli
 Le Parthénon est sur la colline
 Quand on mélangeait les nuages de lait
 On découvrait dedans de nombreux visages de soldats
 L'arbre de la connaissance a recouvert l'Acropole
 Feuilles en ellipse qui résonnent d'une vibration de verre
 Il sera poli ce corps de marbre
 Par la fenêtre de la mer après le passage de l'averse
 Ô, soleil qui brille et !
 Des pieds d'ivoire surgissent

Le jeune Ayukawa n'a que dix-huit ans lorsqu'il écrit cette poésie et il faut reconnaître qu'il fait montre d'une grande habileté technique dans les résolutions syntaxiques. Quels sont les éléments qui témoignent de l'influence que pouvait avoir le modernisme japonais sur le jeune poète ? Il est possible tout d'abord de relever une légère inclinaison d'esprit surréaliste. Ceci apparaît dans l'enchaînement et les rapprochements de certaines images qui échappent à la rigueur logique. Mais cette inclinaison n'est pas réellement déterminante ou, plutôt, il convient de dire qu'elle semble entrer en collision avec une forme beaucoup plus personnelle de suavité et de douceur harmonique témoignant d'une hésitation ou d'un conflit. La référence au monde antique grec

est sans aucun doute un clin d'œil d'Ayukawa au moderniste Nishiwaki Junzaburô qui avait donné dans son recueil *Ambarvalia* une représentation du monde de l'Antiquité⁵⁵. Mais les références faites par Ayukawa à Apollon, à Zeus, comme à l'Acropole et au Parthénon ne possèdent pas la profondeur qu'elles pouvaient avoir chez Nishiwaki. Chez Nishiwaki la référence au monde de l'Antiquité reposait sur une profonde connaissance que le poète avait des Antiquités grecques et latines et se justifiait dans le cadre d'un parallèle très articulé que traçait le poète entre le monde antique et le monde moderne. Chez Ayukawa cette référence est beaucoup plus superficielle et fonctionne plutôt comme un motif décoratif qui dénote une attraction pour un exotisme qui fut caractéristique du modernisme japonais. La poésie du jeune Ayukawa est aussi traversée par une source de luminosité joyeuse qui traduit un sentiment d'« insouciance »⁵⁶. Cette luminosité est alimentée par l'éclat des blancs que donnent les « nuages », les « papillons », la « coquille », le « marbre », l'« ivoire », signes d'un attachement à l'idée d'une certaine pureté poétique des blancs héritée de la poésie pure. Il y aussi une forme d'érotisme à peine voilé dans les courbes des « feuilles en ellipse » et dans ces « corolles distraites » qui partent « au vent d'une soie souple » : le mot corolle étant utilisé au Japon pour comparer la beauté et la délicatesse de la bouche d'une jeune femme. Une énergie débordante traverse enfin ce poème dans lequel les images se relaient à une grande vitesse, encore soulignée par la rapidité d'exécution des actions du « tonnerre », du « jaillissement de l'eau », de la « syncope ». D'une manière générale, il est possible de relever que l'énergie dans son ensemble circule de manière précipitée, voire emballée, et que le langage est entraîné dans une fécondité curviligne qui lui donne un mouvement centrifuge et une certaine euphorie.

Certains éléments de cette poésie sont de nature proprement lyrique, comme les images de fleurs, d'eau, de vent, de soie, de coquille ; l'usage de formes exclamatives est un autre élément qui crée un contraste avec les ambitions modernistes de cette poésie. Mais ce qui touche particulièrement dans cette poésie et qu'il faut retenir comme une

55 *Ambarvalia*, Tôkyô, Shii no ki sha, 1933, 102p.

56 A partir des réflexions que tient Miyoshi Toyo.ichirô dans la post-face de l'édition du recueil *Kyôjô no hito* 『橋上の人』 (L'homme sur le pont), *Op.cit.*, p. 84-88.

influence incontestable du modernisme japonais dans sa version la plus formaliste est que cette poésie ne semble être régie par aucune forme d'intériorité. Il est certain que cette poésie ne rend compte à aucun moment d'un lieu d'origine possible des images car aucun lieu d'énonciation n'est représenté positivement. Les images se succèdent dans une forme de fuite en avant comme si l'on se trouvait entièrement projeté dans un dehors qui n'est jamais assumé en tant que tel comme extériorité. Cette effervescence, qui se soustrait à tout point d'ancrage, donne une impression de démesure et le dehors auquel elle donne naissance ne semble apparaître que sous la forme d'un théâtre de manifestations phénoménales et sensorielles qui n'ont pas de réelle intimité. Le seul moment où cette poésie fait état d'une présence physique qui ne serait pas onirique est celui où le poète évoque l'existence d'un « corps ». Mais ce corps est de « marbre » et n'a subi aucune érosion. Il se présente d'ailleurs comme une entité isolée de la connaissance qui a recouvert toute l'Acropole avec laquelle il semble n'avoir entretenu aucune promiscuité, et lui paraît demeuré comme inviolé. Mais comment pourrait-il, ce « corps », être investi de la matière de la connaissance si le vent n'est jamais que de la soie ? Et avec le soleil qui resplendit, deux extrémités inquiétantes que sont les « pieds d'ivoire surgissent » et s'avancent pour susciter, comme il est permis de le croire, un premier contact physique.

La luminosité, la vitesse, le mouvement centrifuge des mots entraînés dans un courant rapide sont des caractères qui traduisent un optimisme marqué propre à la poésie moderniste. A bien examiner cette poésie toutefois, il n'est pas impossible de relever déjà quelques traces d'une forme d'inquiétude qui n'est encore qu'à un état naissant. Apollon, patron solaire des arts, mais ici surtout de la Beauté, se cache derrière une « ombrelle » et Zeus proteste en envoyant son tonnerre sur la mer des grandes fertilités. Apollon se cache derrière l'ombrelle et celle-ci « fait la coquille ». « Faire la coquille » est une expression utilisée au Japon pour dire qu'une personne fait « semblant de rien » lorsque celle-ci a justement quelque chose de plutôt important à cacher. Il est bien difficile à ce stade de dire ce qu'Apollon a à cacher à Zeus mais il est certain que la « distraction » de ses « corolles » n'est pas aussi innocente qu'elle ne paraît, comme si elle venait d'une forme de frivolité narcissique qui commence à poser problème aux yeux du poète. D'ailleurs, pour peu qu'on mélange les images suaves des « nuages de lait »,

elles font apparaître des « visages nombreux de soldats », ceux qui en ce moment sont concrètement envoyés sur les fronts en Asie, peut-être ainsi « coincés » dans un « album de nuages » comme des « papillons » à la vie éphémère. Alors que le Parthénon est sur la colline comme si tout semblait malgré tout être encore à sa place, une forme d'inquiétude se dessine dans le ciel courroucé parcouru par le tonnerre de Zeus. L'« arbre de la connaissance » a grandi, il est en train maintenant de recouvrir de ses branches l'Acropole, et le bruissement de ses feuilles se fait sentir comme une « vibration de verre » qui semble prête à se casser.

Il est clair que cette poésie témoigne d'une contrariété qui contraste avec le sentiment d'insouciance et de joie solaire ou lumineuse qui voudrait la dominer, comme si la pureté des blancs était en train de rendre un dernier éclat. Comme ces pieds qui surgissent mais ne s'avancent encore que timidement, l'ombre n'est que naissante, elle est une équivoque mal définie dans ses contours, mais bien présente ou latente, elle vient entacher l'idée d'une Beauté chaste dont la légalité, toute rayonnante encore qu'elle puisse apparaître, commence à faire l'objet d'un doute certain.

« Ombrelle de Grèce » est datée de septembre 1938 et il ne faudra que quatre mois à Ayukawa Nobuo pour que s'opère dans sa poésie un renversement inauguré par la série de poésies intitulées « Shitsunai » 「室内」 (Dans la chambre)⁵⁷. Quatre mois est un laps de temps extrêmement court quand il s'agit de faire évoluer une poétique et cette inversion de marche qui se dessine à partir du mois de novembre 1938 permet sans aucun doute d'affirmer que la pression qu'exerçait le réel et le sentiment d'inquiétude dont témoignait « Ombrelle de Grèce » devait avoir pleinement travaillé au corps le poète, de manière vraisemblablement inconsciente :

室内

窓は明るい海の水で
室内を青く洗つてゐる

57 Publiée dans le numéro 18 de la revue *LE BAL*. Ayukawa Nobuo, *Ayukawa Nobuo zenshū* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tōkyō, Shichōsha, 8 vol. (1989), vol. 1, p. 450-451.

花は眼のある動物を見ない
 傾いた机は風を聴くことがない
 錆びたピンで留められ
 海図の脈のどこかに消えてしまつた
 やさしい莖よ
 透明なる緑よ
 誰も小さな宝石筐と
 舶来煙草のことを知らない
 石の床に新聞が配達されてみたことも
 樹の影を掠めたのは
 去年の唄であらうかもう見えない
 貝殻の匂のする帽子は
 鏡のなかで眠つてゐる
 眠つてゐないのは時計であり、
 十二時を打つても
 椅子は空虚なままに
 死んだものは壁の中に
 白い砂漠の上に住んでゐる

L'intérieur de la chambre

La fenêtre avec l'eau de la mer lumineuse
 Lave de bleu l'intérieur de la chambre
 Les fleurs ne regardent pas les animaux qui ont des yeux
 La table inclinée jamais n'écoute le vent
 Retenues par une épingle rouillée
 Elles ont disparu quelque part dans le poulx d'une carte marine
 Ô tendres tiges !
 Ô d'un vert transparent !
 Nul n'est au courant de l'existence des coffres à bijoux
 Et de celle des cigarettes importées
 Ou des journaux que l'on a distribués sur les pavés de pierre
 Ce qui effleura l'ombre des arbres
 Fut peut-être un chant de l'an dernier mais cela ne se voit plus

Le chapeau à l'odeur du coquillage
 Dort dans le miroir
 Celle qui ne dort pas c'est l'horloge
 Elle sonne 12 heures et pourtant
 La chaise demeurant vide
 Les morts dans le mur
 Habitent au-dessus d'un désert blanc

Ici le « blanc » n'est plus une impression cénesthésique d'une pureté et d'une beauté parfaite. Même le « coquillage » a cessé d'être une image et produit une odeur qui, bien qu'elle ne soit pas qualifiée, n'est plus celle d'un parfum, puisque ce coquillage est maintenant devenu un objet, un chapeau qui inquiète par sa présence quand il renvoie l'image d'une figure absente. Dans la poésie « Ombrelle de Grèce » tout le langage se dévidait dans un dehors avec une force d'accélération centrifuge. Ici c'est tout le contraire, il y a une totale inversion du mouvement et le monde est aspiré à l'intérieur de la chambre dans une force centripète qui ralentit son mouvement comme pour rejoindre une parfaite immobilité. Au centre de cette force, des images de choses : le « chapeau », la « table », la « chaise ». Ce qui domine dans l'univers de cette « chambre » est l'espace des négativités : « les fleurs ne regardent pas les animaux qui ont des yeux » ; le vent ne se fait plus entendre ; l'« épingle » est devenue « rouillée » ; le plan de la table est « incliné », image d'une stabilité en perdition ; les « tendres tiges d'un vert transparent » du monde sensible ont « disparu » dans le « poulx » intérieur d'une « carte marine », souvenir d'un monde oublié ; le « coffre à bijoux » et les « cigarettes importées », de vieux exotismes allègres, n'ont plus de réalité. De l'enthousiasme solaire, de la rapidité, du mouvement, nous sommes passés en à peine quelque mois à un monde dans lequel il n'y a plus que des négativités et cette pression terrible de l'heure qui tourne et qui sonne 12h, probablement au milieu d'une nuit d'insomnie, s'arrête pour fossiliser dans le mur ceux qui sont déjà « morts » et, sur le néant de la chambre des solitudes, règne désormais l'étendue d'un « désert » anémique.

A partir de ces brèves considérations nous voyons comment la poésie d'Ayukawa évolua très rapidement dans la fin des années trente. Chacune des poésies du recueil *L'homme sur le pont* retrace les différentes étapes de ce parcours de fragmentation du

monde des certitudes qui porta les poètes d'*Arechi* vers un nouveau positionnement. C'est avec la poésie « Inyôchi » 「圍繞地」 (Terre d'enclavement), datée d'octobre 1941, qu'Ayukawa parviendra à donner une représentation exhaustive de la nature de ce moment de crise qui fut affronté à cette époque. Mais ce texte poétique fut précédé d'un texte en prose du même nom qui est situé dans les *Œuvres complètes* du poète dans le second volume aux côtés de textes critiques beaucoup plus canoniques dans leur formulation. « Terre d'enclavement » n'est pas un texte théorique et se présente plutôt comme un récit : la narration d'une expérience. Nous le citerons ici dans son intégralité car c'est de cette manière qu'il sera possible de comprendre la nature du renversement qui s'opéra au sein de la poésie moderniste avant-guerre avant que les poètes d'*Arechi* ne soient passés au travers de l'expérience physique de la guerre :

余白 その季節は、たしかに怪しいものだった。或る日の午後私は不意に烈しい「轟音」に襲はれた。「失敗った」と誰かが叫んだ。それが果して自己の内部から起こったものか、それとも外部から捲き起こったものか、その瞬間に、部屋の秩序は急激に一変してしまった。私は躍りあがって、不思議な音響の「形相」の中を走り廻り、すでに震動を開始した「崩れ」を阻止しようとした。それを支へるには、私の腕はあまりにも細く、私の脚はあまりにも力弱かった。いらいらしてゐるうちに、椅子や書籍が飛び散り、衣類は青い炎につつまれ、卓子は粉微塵に砕けてしまった。私は倒れた。倒れながら人々の声や足音が窓の下を騒々しく走り過ぎるのを聞いた。その中に私の敵の高らかな声と私の友人の哄笑とが混じってゐるのを聞きわけた。轟音は過ぎてしまったけれど、私の軀から飛び散った破片は戻らず、まだ倒れたままであった。

どれだけの「時間」が私の傍で眠ってゐたか知らない。もしかしたら私は「無意識」のうちに立上り、どこか遠い地方を旅行して歩いてきたのかも知れない。しかし私が眼を覚ました時は、前に倒れたのと同じ姿勢のままであった。時計を見ると午後四時五十分である。私が倒れたのは、正確に憶えてゐるわけではないが、たしか二時であったやうな気がする。すると、二時間と五十分だけ「倒れてゐた」ことになる。しかしその間に果して何日が経過してゐるか分らない。さういへば私はたしかに年老いて空虚になった感じがする。私

は一体何処へ行ってみたのか、何も記憶してゐない。とにかく私は帰ってきたのだ。

周囲を見廻すと、椅子も書籍も、着物も卓子も壁掛けの類もそのままである。「以前」あったよりもっと懐しいもののやうであった。私は見た、壁が新しい光に照らされてゐるのを。むかしの死苦を照らしたあの汚れた光線ではない、もっと生き生きとした光である。部屋の調度は静かに落ち着いて、その反射を柔かく湛へながら、今の私に従属し、私の心境に「良い調和の翳」を与へてくれるのであった。

一体どこからこの魂を翳すやうな不思議な光が射し込んでくるのだらうか。見ると西方の落日の雲を焼く炎が窓硝子をとほして、その壁に黄ばんだ光りの輪を投げかけてゐるのであった。この壁に映つてゐる「光の輪」が何であるかを知り、それがどうしてこんなに自分の心に叶ふのか、それにはどんな意味があるのか、私はドアの前で戸惑ひながら考へた。もしかしたら「没落」と一緒になって「老いの日」が迫つてゐるのではないかと思つた。私が見て喜びを感じるのは、あの死期が迫つてゐる人々が過去に旅立ってゆく時に、天から与へられるたった一つの小さな真実といふものではないだらうか。私の愛する人も、知らぬ間に老いてしまつてゐるかも知れない。むかし女体に見出した神話が、今静かに滅びてゆく。棺を埋葬するために土を掘る手が見え、やがて土を踏む足が見える。壁に映つてゐる光の輪の中に、降りてゆく階段があつて、一度は私をなぐさめた「良い調和の翳」から、私は引きずり出されてしまった。記憶をたどりはじめると、私の軀はしぜんに階段を降りてゆくのであった。

私はその時、はじめていつかの日、私をいきなり襲つた轟音の意味を知つた。あの音響は、決してあの時だけ襲つたものでなく、あの頃はいつも私を悩まし苦しませ怒らせてみたものなのである。私はうまくさういふ悪魔をなだめたり騙したりして抑へてきた筈だつた。何故あの時に限つて、私を脅かし引き摺り廻して、遂には私を床の上に叩きつけるほどの「力」があつたのか分らなかつた。ただの偶然であらうか。さうではない。たしかにあの音響は私の内部から起つたものだ。最初の動機は外部にあつたのだらうけれど、それが内部の悪魔との微妙な聯繫の下にした仕事に違ひない、と思つた。私は

誤まったのだった。壁の上から光は漸く消えはじめてゐた。家具や調度の上には、もうあの良い調和の翳は見えなかった。そのかはり「疲れ」が白い埃のやうに部屋にかぶさつてゐた。

放心して私はいつの間にか机に凭れて坐つてゐるのだった。音響はもう再び襲つてこなかった。私は「エゴオの病気」のことを少し考へてから、食事を済ませて、「睡眠」をとるために寢床に入った。

対位 「対話によって、お互に話したり聞いたりするやうになつてから、われわれは意識について多くの經驗的事実を知るようになった。神々の名が呼ばれるようになるまでは、対話してゐなかつた人々に於て、それは、悪魔とともに人間の意識の暗黒の中に眠つてゐた」そんな言葉を読んだか、聞いたかしたことがある。多少は違つてゐるかもしれない。とにかく対話によって、お互に共通した生理的狀態があり、お互に同じやうな觀念を抱くことがあるといふことを知つた。理性によって人間は蛇と戦つてゆかねばならぬものであることを覺つてから、あらゆる經驗的事実を知ることが生きてゆく上で重要な課題となつた。人間のあらゆる対位の關係を知るやうになつたのも、それからであらう。人間はどこまでも自己を刻みはじめた。刻まれていった人間は、おどろくべき精緻な世界を構築し、われわれは、このやうに矛盾せるものによつて組み合はされ發展してきた構造を見ることによつて、存在が奇蹟を演じつつあることに眼を瞠つた。それは同時に自己の内部の世界に対する驚きでもあつた。

「一個の精神は無比なものであるとともに、また任意の一個に過ぎない。」といふ言葉は精神の特徴を表はしてゐる。しかしこの言葉を精神の悲劇性を表現してゐるものと思へるのは誤つてゐる。なぜならば、われわれの精神は任意の一個となり、はじめての自己の精神をエゴオの奥深く潜ませて、広場にならんだ樹木のやうになる。それは受容的な態度であり、あらゆる素材を消化し、肥料を吸収し、太陽の影響を受けてゐる。園丁が枝を無造作に剪り落とす。それでも精神は本来の作用をしない。

かかる精神の不在の瞬間に於て、人間の受け入れるものは、材料である。そして「不在の精神」を高めるものは「一個の無比なる精神」である。人間の世界の対位の諸關係は、これらの精神に捉へられるものであり、觀察と理解にとつて最も重要な条件であるところの「対照」によつて把握される。事物を區別する力こそ活潑な意識の

源泉であり、その強い精神の前では、平凡な精神にとっては同様に見えるものも、確然と区別されてゐるのである。さういふ精神にとつては、万物が灰色であり、音響が単一であることに我慢がならないであらう。

推移 1。変換期にあつては古い人間の尺度であつたところのエゴオの徴は拭ひ落されて、新しいエゴオが意識の暗黒の中から甦ってくる。それらの新しい性質と呼ばれる時代的或ひは社会的特長を構成してゐる人間のさまざまな要素は、すでに先天的な生理の蓋の中に隠されてゐたものが、一つの機会に出口を与へられ、はじめて発展の経路をとつたものである。しかし今日に於ては、さういふ生理では捉へ難い何ものかを意識の外で経験しつつあるやうな漠然たる予感を持ってゐないわけではない。

2。人々は礼拝の習慣を無意識のうちに所有してゐる。それは絶えず変貌をつづけながら、偶像の対象を換へてゆく。ある一時期に於て、さういふ礼拝の習慣の対象となつた偶像に懐疑を感じたり反対したりするのは、おのづから別個の偶像を求め、再び明日に於て懐疑と分離と反対を約束せんがためである。しかし、絶えず新しい生活の支柱を求めてゐることに変りはない。

3。昨日と明日との闘争。事実と必要によつてのみ人間生活が維持されてゆく時代に於ても、やはり神話が依然として精神の内部に実在してゐる。人々の眼には、明日への希望の船のマストだけが見えてゐる。過去と未来に挟撃されて、現在の事実と必要が脅かされ、歪められる惧れがある。だが過去か未来にしか生きてゐない人間にとつて、現在を意識するのは、快樂とか苦痛によつて感覺的に強制された時だけに過ぎない。

観察 われわれは物理学者が自然現象の法則を研究するやうに、人間を調査し分析して、そこに何等かの法則を樹立することが出来るであらうか。人間についてさまざまな面を集積し、それらを編成してみて、そこに究極の像を見ることが出来るであらうか。結局、そのやうな試みは徒勞に過ぎないだらう。石像のやうに動かない人間の概念を作る努力は、街に出て首に吊したコダックで街頭スナップを一枚撮影するよりも、退屈な時間の浪費でしかない。

それならば、われわれは何のためにそのやうな観察をしてゐたのか。たしかにわれわれは人間を結果的に見ることを好んでゐる

ない。

なぜならば結果的に見た人間と自己とは、その間に何等の聯関も存在しないからである。未来に求めて究極の像を仮定することは、過去に求めてきた究極の像と同様に全くわれわれにとって無力である。究極なるものが存在しないことは解ってゐながら、故意にさう断定して一步前に進み出ようとするのはやっぱり人間の礼拝欲からである。彼は誰よりも先んじて、そのくすんだ石像を指し示したいと思つてゐるのだ。

われわれにとって問題となるのは、自己の肉体と精神の働かし方であつて、一時的な安定とか休息ではない。世界とか人間精神の發展を結果から見ずに、そこにたどりつく過程とか方法から見てゆかなければならぬ。自己の内部に於て、あらゆる事物を対照させ、判断を誤らないやうにするのは、結局自分の精神とか肉体を損ずることなく運用したいがためであつて、何も「究極的なものを」捏ね上げて、一時的に精神の虚栄心を満足させるためではない。われわれは固定した精神といふものを恐れなければならない。固定した精神によって築かれてゆく塔が高ければ高い程、それはますます現実から遠ざかり、崩壊した時の災害が大きいのである。現実が彼に与へる面積は、ただ塔を築くに足るだけの地面で充分なのであるが、それが一度び崩れ出すとその附近の畑にまで瓦や壁などが落下してきて、すっかり荒らしてしまふ。

言葉 言葉は極めて個人的な性質への干渉と媚態によって、精神に迫ってくるものであるが、それがひとたび「表現されたもの」となつた場合には、さういふ個人性を裏切つて、公的な一般的な形式に置換へられてしまふ。又それ故に、言語は文化財の有力な基底としてその作用を続けてきたのである。しかしあらゆる思想が、なんらかの意味でその問題の實在を疑へるのも、そのためである。

「表現されたもの」の外延とか内包とかの拮がりの性質だけでは、ある精神の内的状態の断片さへも暗示したり象徴したりすることが不可能な場合がある。言葉によって捉へられるところの精神の深い慾求、外的な抵抗或ひは同化性など、内部と外部の世界との間に横たはつてゐる非常に微妙な諸關係は、ただ描写されるに止まつて、實體を掴み得ないことが多い。

理性の働きによって抽象され、實在の分析として、計算されたも

のを、再びそっくりそのまま現実に返すとき、屢々それは誤謬を犯すものである。概念とか象徴はただ理性によって創造されたものであって、人間の虚構を一方に於て仮定した時にのみ、それは意味を持つのである。決してこれらの抽象物には、依拠したり実在性を与へたりしない方がよい。

「表現されてしまったもの」はすべて灰に過ぎないのである。ある作品を読んで感動したりすることがあるのは、読者が自分の個人的創造能力に従って、それに生命と迫力とを与へ、巧みに芸術として咀嚼してゐるからである。

余白 私の内部の世界の変化など、私自身にとってのみ大切なだけであつて、殆んど他の者から見れば問題にならない。多くの人々にとって重要なものと言へば、ただ流行といふことだけである。創られゆく文化も流行の影響から脱するといふことはない。流行と云つてもそれ自身一つの文化現象を包含してゐる。風俗は時とともに移り、人々の思考もその広い流れの中にあつて變つてゆく。

私が遠いと思つてみたその島は、この白い杭をめぐらした柵のすぐあちら側である。鬱蒼と樹木に蔽はれた山々があり、暗い森があり、陽光が眩しく照り映えてゐる湖があり、そして点綴する都市がある。

完全性を求めることは、往々にしてペシミズムになることが多い。私はそれを言はうとしてゐるのではない。あの美しい島に住んでゐるつまらない人について書かう。抽象の蒼白い光に照らされながら、暗い広間や外国からの荷物を積んだ巨大な船舶が繫留されてゐる波止場を彷徨する跽音が聞える。彼が見るもの、聴くものは、ただ組み立てられた世界である。一つの意志で出来上つてゐる模型細工の現実は、よき秩序の中に呆けてゐる。跽音は明るい白昼の街へやってくる。あれは輝かしい日光の下を、眼帯をかけてしか歩けない亡霊たちである。欺かれてはならぬ。彼等の喋る言葉によって、変な工合に褪色した世界に住んだりしてはならない。

私はエゴオの病氣のことを、何処かで書いて置いた筈であつたが、それは注意しなければならないことであると思ふ。病氣になると人は感じやすくなる。感じ過ぎると文学は病氣になる。人々が欺かれたり迷はされたりするのは、いつもさういふ期間にである。

人と人との間に横たはる脈路は、生涯の一番深い謎である。何

時になっても変わらないエゴオの様々な形態が、どのやうな力を用ひても揺がすことの出来ない強さで人間を支配する。風俗が滅び思想が死んでも、そのエゴオは瞬時瞬時の新らしさで生きてゐる。われわれはそれから逃れることも出来なければ、避けることも出来ない。そしてこの涸れることがない世界を遂に知り尽すことは不可能なのである。如何なる「文学の摂理」でも、汲み尽すといふことのない世界に文学が根をひたしてゐる限り、それはどんな優れた作家の手にならうとも未完のモラルでしかない。エゴオには彼岸など存在しない。未来でさへ短かすぎると言へるそのあらゆる貌や肖像の世界の背景をなして、終止することなく変転する大きな混沌とした藪が、絶えずさまざまな光茫をもって、人々の内部を照し出す。

われわれは常に新しい方法によって、さういふ世界を捉へてゆかねばならない。新しい方法を見出すといふことは、新しい「文学の肉体」を作ることである。決してあの古い人情のかけ橋を渡らうとはしてならぬ。あれは現実の辺境にあなたを立たせ、風の音だけがあたりを騒がせる小さな風景を背後に、力弱く口誦さむ挽歌、人の心の涸井戸の底を覗かせるに過ぎない。狭いが故に奥深い人生観、あんな袋小路に迷ひ込んではいならない。世界は常に新しく肉体を揺すぶる。未来や過去への回避は許されぬ贅沢でさへある。

私はここまで来て、不図立止まった。次から次へと眼に触れた世界を横切って、ここまでたどり着いた時に、もうこれ以上何も言ふまいと思った。私が何を考え、何について述べてきたのかは、私自身にもはっきりと分ってしまったのだ。そして、おそらくこれ以上何か言ふことは無駄な努力であり、時間の浪費であるに過ぎない。少しく疲れたので、午後の憩をとるために、もとの出発点に立還らうと思ふ。決して「圍繞地」を一周してしまったといふ意味ではない。私はいつでも途中で引き返す。ここまでたどり着いたのは一つの狭い道を扨んでやってきたのであり、展望の貧しさは仕方がないのだ。再び出発点に戻れば、又異った道を発見することが出来るだらう。出発点と云つても別に物事の基礎とか根本的なものとか、さういふむづかしい求めて得られないやうなものを意味してゐるわけではなく、ただ、これから何か書かうと思つてペンを取り上げた時に、偶然ぼんやりとつ立つてゐたその場所であり、そこから行手に拓けた細

い道をゆけばよいのである。自分自身はしぜんに何処かへ連れてゆかれるのだと思ふ。

いつか又、違った出発点に立って、この囲まれた地域を再び歩いてみたいと思ふ。

Marge La saison était pour le moins suspecte. Un jour, d'après-midi, je fus soudainement assailli par un « grondement » violent. Quelqu'un cria : « j'ai échoué ». Je n'aurais su dire si ce cri venait de l'intérieur de moi ou s'il avait résonné dans le monde extérieur, mais en un instant, l'ordre qui régnait dans la chambre fut mis sens dessus dessous. Je tressautai, et me mis à courir dans tous les sens à l'intérieur de l'« eidos » de ce bruit étrange, décidé à enrayer un « effondrement » dont les secousses se faisaient déjà sentir. Mais pour le retenir, mes bras étaient bien trop maigres, mes jambes bien trop faibles. Alors que je m'énervais, la chaise ou encore les livres volaient de toutes parts, des flammes bleues léchaient mes vêtements et la table se pulvérisa en mille morceaux. Je tombai. En tombant j'écoutais les voix et les bruits de pas des gens qui passaient bruyamment sous ma fenêtre. Je percevais dans ce vacarme les voix radieuses de mes ennemis mêlées aux grands éclats de rire de mes amis. Le grondement avait cessé, mais les fragments épars qui avaient volé de mon corps ne se recomposaient pas et je demeurais étendu.

Je ne sais combien de « temps » avait dormi à côté de moi. Il se pouvait qu'« inconsciemment » je me sois levé et que je sois parti pour un voyage dans une contrée lointaine. Toutefois, quand je me réveillais, j'étais dans la même position qu'au moment où j'étais tombé. Je regardai la pendule : elle affichait 4 heures 50 de l'après-midi. Je ne me souvenais pas précisément quand j'étais tombé, mais j'avais le sentiment que cela devait être vers 2 heures. Par conséquent, cela signifiait que j'« étais tombé » pendant 2 heures 50 seulement. Mais je n'avais pas idée du nombre de jours qui s'étaient réellement écoulés pendant ce temps. J'avais, pour ainsi dire, le sentiment d'avoir vieilli et de m'être vidé. Mais où étais-je donc allé ? Je n'en gardais aucun souvenir. En tout cas, j'étais rentré.

Je regardai autour de moi : la chaise, les livres, les vêtements, la table, les choses accrochées aux murs, tout était à sa place. Et me semblait beaucoup plus familier que ce qu'il y avait « jadis ». Je le voyais : le mur était éclairé d'une lumière nouvelle. Il ne s'agissait plus de cette lumière sale qui éclairait autrefois mes souffrances d'agonisant ; cette lumière était bien plus vivante. L'ameublement de la chambre reposait en toute sérénité, s'épanouissait doucement dans cette réverbération, se soumettait à mon moi actuel, pour offrir à mon âme « l'ombre d'une harmonie bienveillante ».

Je me demandais par où pouvait bien avoir pénétré cette lumière étrange qui semblait donner un abri à mon âme. A bien y regarder, c'étaient les flammes qui embrasent les nuages du soleil couchant à Occident qui traversaient la vitre de la fenêtre et projetaient un cercle de lumière jaunie sur un mur de la pièce. Ayant compris ce qu'était ce « cercle de lumière » qui se projetait sur le mur, je réfléchissais, désorienté devant la porte d'entrée, me demandant pourquoi il comblait ainsi mon cœur, et quelle signification il pouvait avoir. Peut-être les « jours de la vieillesse » s'étaient-ils rapprochés de concert avec la « chute ». Je me demandais si la joie que j'avais ressentie n'était pas de l'ordre de cette petite et unique vérité que le ciel octroie quand l'heure de la mort est venue aux personnes qui partent pour un voyage dans leur passé. Les êtres qui me sont chers avaient peut-être vieilli eux aussi sans que je m'en sois aperçu. Les mythes que j'avais, par le passé, découverts dans le corps des femmes s'évanouissaient lentement. J'apercevais des mains qui creusaient la terre pour inhumer un cercueil, et immédiatement après, des pieds qui foulaient la terre.

Dans le cercle de lumière qui se reflétait sur le mur il y avait un escalier qui descendait et je fus arraché à l'« ombre de l'harmonie bienveillante » qui pour un temps m'avait consolé. A remonter le fil de mes souvenirs, mon corps était entraîné à descendre cet escalier.

A cet instant, je compris pour la première fois la signification du grondement qui m'avait inopinément assailli ce jour-là. En réalité, ce bruit ne m'avait pas assailli uniquement à ce moment-là ; à cette période il me faisait toujours souffrir, me tourmentait et m'exaspérait. J'avais cru être capable d'amadouer, de duper, de maîtriser ce démon. Et je ne m'expliquais pas pourquoi, à cet instant seulement, il avait eu « la force » de me faire

peur, me traîner de-ci de-là, pour finalement me jeter à terre. S'agissait-il d'un simple hasard ? Non. Ce bruit provenait bien de l'intérieur de moi-même. Ce qui l'avait déclenché pouvait se trouver dans le monde extérieur, il ne s'agissait pas moins d'une opération qui s'était faite en collaboration subtile avec un démon qui était en moi. L'erreur venait de moi. Sur le mur la lumière commença enfin à s'estomper. Au-dessus des meubles, l'ombre de l'harmonie bienveillante ne se voyait plus. A sa place, une « fatigue » recouvrait maintenant la chambre comme une poussière blanche.

Absent de moi-même pendant je ne sais combien de temps, à un certain moment, je me retrouvais assis appuyé contre la table. Le bruit ne m'assaillait plus. Après avoir réfléchi pour un court instant à la « maladie de l'égo », je finis mon repas, et me couchai pour accumuler du « sommeil ».

Positionnements de contrepoint Il me semble avoir lu ou bien entendu quelque part ces propos : « Depuis que nous en sommes venus à nous parler ou à nous écouter les uns les autres, nous avons appris à connaître de nombreux faits de l'expérience qui concernent notre conscience. Jusqu'à ce que les noms des dieux aient été invoqués, ces faits dormaient dans les ténèbres de la conscience humaine aux côtés des démons à l'intérieur des hommes qui ne savaient pas dialoguer ». Ces propos étaient peut-être formulés différemment. Mais ce qui est certain c'est que par le dialogue nous avons appris qu'il existait une condition physiologique commune aux uns et aux autres, et que nous possédions des idées analogues les uns avec les autres. Lorsque nous prîmes conscience du fait que l'homme doit lutter contre le serpent au moyen de la raison, connaître l'ensemble des faits de l'expérience est devenu une tâche essentielle à nos vies. C'est aussi à partir de ce moment que nous avons pu appréhender toutes les relations de contrepoint qui existent entre les hommes. L'homme s'est alors engagé dans un travail infini de sculpture de son soi. Les hommes ainsi façonnés ont construit des mondes d'une précision surprenante, et à considérer ces structures développées à partir d'un assemblage de contradictions, nous nous sommes émerveillés devant les prodiges que mettait en scène l'existence. Et nous nous émerveillons en même temps devant l'univers intérieur du soi.

« Un esprit est une chose incomparable, mais il ne s'agit aussi que d'une

entité arbitraire » : ces mots expriment la singularité de l'esprit. Mais il serait erroné de penser qu'il est question ici d'une tragédie de l'esprit. Parce que c'est en devenant une entité arbitraire que notre esprit, s'enfouissant pour la première fois dans les profondeurs de l'ego, devient un des arbres alignés parmi d'autres sur une place. Il adopte alors une attitude passive, digère toutes les matières, absorbe les engrais, et reçoit l'influence du soleil. Le jardinier lui taille les branches à la diable. Et pour cette raison l'esprit ne peut plus produire son effet premier.

Au moment où cet esprit se fait absent, ce que l'homme peut accueillir n'est jamais autre chose que des matériaux. Et ce qui élève l'« esprit ainsi absenté » est un « esprit incomparable ». Les diverses relations de contrepoint qui existent dans le monde des hommes sont capturées par cet esprit double et sont appréhendées par la modalité du « contraste » qui est une condition essentielle à l'observation comme à la compréhension. C'est cette capacité à opérer des distinctions entre les choses qui est à la source de toute conscience active ; devant la puissance d'un tel esprit, tout ce qui pourrait alors paraître similaire à un esprit faible acquiert une distinction nette. Un tel esprit ne peut se repaître de l'idée que toutes les choses de ce monde seraient grises et que les sons seraient uniques.

Transition 1. Dans les périodes de grands changements, les moisissures des vieux ego qui donnaient aux hommes leurs mesures précédentes se décolent et de nouveaux ego sont exhumés des profondeurs obscures des consciences. Les différents éléments humains chez ces ego aux propriétés nouvelles qui contribuent à donner leurs singularités aux époques et aux sociétés existaient déjà, mais cachés sous le couvercle d'une physiologie innée, et quand l'occasion leur en est donnée, ils trouvent alors une voie pour se développer. Mais dans la situation que nous connaissons aujourd'hui, nous ne pouvons pas nous empêcher d'éprouver le vague pressentiment que quelque chose, qui ne se laisse pas facilement saisir dans cette physiologie, est en train d'emprunter le chemin d'une expérience dans un dehors de la conscience.

2. Les personnes connaissent des habitudes de culte qui leur demeurent inconscientes. Ces habitudes se transformant continuellement, les idoles qui en sont les objets changent elles aussi. Lorsqu'à un certain moment

les personnes en viennent à éprouver des doutes ou à se rebeller contre les idoles qui étaient les objets de ces habitudes de culte, elles se mettent alors tout naturellement à la recherche d'autres idoles, et ceci constitue une promesse nouvelle de scepticisme, de divisions et de rébellions pour le futur. Mais il n'y a, dans cette manière de toujours rechercher de nouveaux piliers pour l'existence, aucun changement de fond.

3. La lutte que se livrent l'hier et le demain. Même durant les périodes où la vie des hommes se maintient sur les seules bases des faits et des nécessités, les mythes n'en continuent pas moins d'exister en eux. Dans leur regard, les gens ne voient que le mât du bateau des désirs orientés vers le demain. Pris en étau entre le passé et le futur, il y a de grands risques que les faits et les nécessités du présent soient menacés et distordus. Quand l'homme ne vit que dans le passé ou dans le futur, la prise de conscience du présent ne peut avoir lieu que lorsqu'elle lui est imposée physiquement par le plaisir ou la souffrance.

Observation Pouvons-nous, comme le font les physiciens dans leur recherche quand ils étudient les lois des phénomènes naturels, établir l'existence de lois à partir d'un examen et d'une analyse de l'homme ? Pouvons-nous obtenir une image définitive de l'homme en réunissant et en recomposant ses différentes facettes ? Une telle tentative s'avèrera vaine. Les efforts faits pour forger une idée de l'homme figée comme une statue de pierre sont des pertes de temps plus fastidieuses que de sortir en ville avec un Kodak autour du cou pour aller prendre une photo.

Dès lors, à quoi a pu servir notre observation ? L'idée de porter un regard définitif sur l'homme ne nous séduit en rien.

Parce qu'il ne peut exister de rapport entre l'homme envisagé sous une forme définitive et le soi. L'hypothèse d'une image définitive à rechercher pour le futur ne nous est pas plus d'utilité que les images définitives qui ont été recherchées par le passé. Alors que l'homme sait pertinemment que rien ne peut être définitif dans ce monde, il se persuade du contraire et son besoin de croire en quelque idole le pousse à faire un pas. Il voudrait être le premier à montrer du doigt la statue de pierre couverte de suie.

Le problème pour nous est la manière dont nous faisons travailler notre corps et notre esprit et non pas la recherche d'une stabilité provisoire

ou d'un repos. Il ne faut pas considérer les développements du monde ou de l'esprit humain à partir de leurs conséquences, mais du point de vue des processus ou des méthodes qu'ils empruntent. Placer toutes les choses dans une position de contraste à l'intérieur du soi afin d'éviter de fourvoyer son jugement est en définitive ce qu'il convient pour faire travailler son propre esprit et sa propre chair sans leur porter préjudice et non pas forger « quelque chose de définitif » pour satisfaire momentanément la vanité de l'esprit. Nous devons nous défier de toutes les formes figées que peut prendre l'esprit. Un esprit figé, voilà ce dont il faut se défier. Plus la tour construite par un esprit figé est haute, plus elle s'éloignera de la réalité et plus les dommages seront importants lorsque cette tour s'effondrera. La superficie que la réalité met à la disposition de l'esprit est largement suffisante pour construire une tour, mais lorsque la tour commence à s'effondrer, ses tuiles et ses murs s'écroulent en investissant les champs avoisinants finissant par tout ravager.

Mots Les mots font pression sur l'esprit en interférant avec les caractères les plus personnels et en se montrant séducteurs, mais une fois qu'ils ont emprunté une « forme d'expression », ils trahissent cette personnalité et se transposent en des formes universelles qui relèvent dès lors du domaine public. C'est aussi pour cette raison que le langage a toujours rempli sa fonction de fondement du patrimoine culturel. Mais c'est aussi pour cette raison que la réalité a toujours été, d'une manière ou d'une autre, un problème pour la pensée.

Il arrive parfois qu'il soit impossible d'évoquer ou de représenter symboliquement ne serait-ce qu'un simple fragment d'une condition interne à un esprit par les seules propriétés des dénnotations et des connotations des « formes d'expression ». Les mots, qui saisissent les désirs profonds de l'esprit, ses assimilations ou ses oppositions au monde extérieur, autrement dit, les relations infiniment subtiles qui se développent entre le monde de l'intériorité et celui de l'extériorité, s'arrêtent le plus souvent au niveau de la description et ne peuvent en saisir l'essence.

Lorsqu'est restitué fidèlement dans le monde de la réalité ce qui a fait l'objet, par les mouvements de la raison, d'une abstraction ou d'un calcul par une analyse concrète, cela prête le plus souvent à des malentendus.

Les concepts ou les symboles ne sont que des productions de la raison ; ils n'acquièrent de sens que posés en face des fictions de l'homme. Il est vraiment préférable de ne pas dépendre de ces produits de l'abstraction et de ne pas leur accorder de réalité.

« Ce qui a été exprimé » n'est jamais que cendres. S'il est possible, par exemple, de s'émouvoir en lisant une œuvre, c'est parce que le lecteur s'en remet aux facultés créatrices de sa propre personnalité et qu'il lui insuffle une vie et une force, qu'il la mastique habilement en tant qu'œuvre d'art.

Marge Les variations qui se produisent dans le monde de mon intériorité n'ont d'importance que pour moi et n'en ont pratiquement pas pour les autres. Ce sont les phénomènes de mode qui priment sur le reste pour la plupart des gens. Les cultures qui sont élaborées n'échappent pas elles non plus aux phénomènes de mode. Je parle de mode, mais la mode est en soi un phénomène culturel. Les mœurs évoluent avec le temps et la pensée des gens, elle aussi, se modifie à l'intérieur de ce vaste mouvement.

Cette île que je croyais lointaine se trouve en fait juste de l'autre côté d'une clôture faite de plots blancs. On y trouve des montagnes foisonnantes d'arbres, des forêts sombres, des lacs sur lesquels se reflètent les rayons éblouissants du soleil, et un peu partout des villes. Rechercher la perfection ne mène le plus souvent qu'à devenir pessimiste. Mais ce n'est pas ce que je voulais dire. J'aimerais parler de l'homme insignifiant qui vit sur cette belle île. Baigné par la lumière bleue blême de l'abstraction, il entend des bruits de pas qui errent sur un quai où est amarré un énorme navire chargé des marchandises venues de halles sombres et de pays étrangers. Ce qu'il voit, ce qu'il écoute, n'est jamais qu'un monde construit. La réalité de ce modèle réduit construit par une volonté se délite dans un ordre trop parfait. Les bruits se rapprochent de la ville éclairée en plein jour. Ce sont des fantômes qui ne peuvent marcher sous la lumière éclatante du soleil qu'avec des bandeaux sur les yeux. Il ne faut pas en être dupe. Il ne faut pas habiter dans un monde que leurs paroles ont décoloré de manière bizarre.

Il me semble avoir déjà parlé quelque part de la maladie de l'ego ; je pense qu'il s'agit d'une question à laquelle il faut porter beaucoup d'attention. Lorsque les hommes tombent malades ils deviennent hypersensibles. Et lorsqu'il y a un excès de sensibilité, c'est la littérature qui tombe malade.

C'est toujours dans ces périodes que les personnes sont dupées et se perdent.

Les liaisons qui se développent entre les personnes relèvent des plus profonds mystères de la vie. Les formes variées de l'ego qui ne se modifie jamais gouvernent les hommes avec une puissance qu'aucune force ne peut ébranler. Les mœurs changent et les modes de pensée disparaissent, mais l'ego continue de vivre dans une nouveauté de chaque instant. Nous ne pouvons lui échapper, nous ne pouvons pas le fuir. Et il nous est impossible de connaître parfaitement cet univers qui ne se tarit jamais. Dans la mesure où la littérature plonge ses racines dans un monde qu'il ne nous est pas permis d'épuiser, toutes les « providences de la littérature » ne sont jamais que des morales inachevées même lorsqu'elles sont confiées aux mains d'un écrivain de génie. Il n'existe pas d'équinoxe de l'ego. La grande broussaille désordonnée et se transformant sans fin qui se trouve en toile de fond du monde des formes et des images, qui seront toujours trop petites même dans le futur, éclaire à jamais de ses faisceaux lumineux l'intériorité des hommes.

Nous devons saisir ce monde avec des méthodes toujours renouvelées. Découvrir une nouvelle méthode signifie créer une nouvelle « chair de littérature ». Il ne faut en aucun cas traverser le petit pont de planches des vieilles humanités. Cela ne porte qu'à se tenir qu'aux confins de la réalité, à entrevoir le fond du puits asséché du cœur humain, des élégies chantonnées mollement avec en arrière-plan un petit paysage que seul le vent inquiète. Parce qu'il s'agit d'une vision de la vie étroite dans sa profondeur, il ne faut pas se perdre dans ce cul-de-sac. Le monde met toujours en branle à chaque fois une nouvelle chair. Fuir dans le futur ou dans le passé est un luxe qui n'est pas permis.

Parvenu à ce point, je me suis arrêté. J'ai pensé, ayant passé les choses du monde en revue les unes après les autres, que je ne dirais plus rien. Ce que j'ai pensé, ce que j'ai expliqué est parfaitement clair pour moi maintenant. Et il est fort probable qu'il serait inutile d'ajouter quelque chose ; cela ne serait qu'une perte de temps. Parce que je me sens un peu fatigué, je pense que je vais revenir à mon point de départ pour prendre ma pause de l'après-midi. Cela ne signifie en rien que j'ai fait le tour de

cette « terre d'enclavement ». Il m'est permis à n'importe quel moment de revenir sur mes pas. Pour parvenir ici j'ai choisi d'emprunter un étroit chemin ; il était de ce fait inévitable que le panorama soit modeste. Quand je serai revenu à mon point de départ, il me sera possible de découvrir d'autres chemins. Je parle de point de départ mais surtout, je n'entends pas par là quoi que ce soit de difficile que l'on cherche à saisir sans jamais y parvenir comme le fondement des choses, mais du lieu où je me suis retrouvé par hasard, absorbé dans le vague, au moment où j'ai pris un stylo dans les mains pour écrire ; il me suffira d'emprunter le chemin étroit qui s'ouvrira alors devant moi. Naturellement, il me portera, je crois, quelque part.

Un jour, il me plairait de marcher une autre fois dans cette région enclose en choisissant un autre point de départ.

La dynamique de ce texte relève d'une circularité. Le texte commence par évoquer l'existence d'une « marge » et retournera à l'espace de la marge après avoir opéré un cheminement giratoire au sein du territoire de la « terre d'enclavement » 圍繞地 (*inyôchi*). La marge évoque ici un espace de retrait : la séparation dans laquelle est placé le sujet existentiel. Cet espace de décrochement est référé également à une perception du temps intériorisée qui se situe en parallèle du temps commun des horloges et du monde extérieur. Mais dans ce texte, qui se présente comme le récit d'une expérience intérieure, il apparaît dès la première ligne que cet espace de retrait est concrètement situé dans un lieu de l'Histoire, dans une « saison pour le moins suspecte » que nous savons être le moment dans lequel la guerre entrait dans sa phase la plus critique.

Il n'est pas du tout anodin qu'Ayukawa Nobuo ait choisi d'emprunter le chemin d'un récit pour évoquer les contenus de son expérience intérieure. « Terre d'enclavement » est un texte qui occupe une place unique dans le corpus en prose d'Ayukawa Nobuo d'avant-guerre. Ce texte est placé dans le second volume des *Œuvres complètes* du poète à côté d'autres textes en prose qui se présentent beaucoup plus canoniquement comme des textes critiques. « Terre d'enclavement » est en ce sens unique car il concilie l'interprétation d'un positionnement critique avec la pratique de l'écriture et de la création. L'intention de ce texte est d'ailleurs de mettre à jour l'existence d'un tel

lien ou rapport de vases communicants. Le poète ne cherche pas ici à démontrer par la logique et par une approche purement théorique le bien-fondé de l'expérience qu'il relate mais plutôt d'administrer, par le témoignage, et par le mouvement qu'emprunte la pensée, la preuve que cette expérience vécue en toute solitude a bien eu lieu et qu'elle n'est pas un produit d'une position arbitraire ou d'une activité fantasmagorique. Ce témoignage vaut d'ailleurs aussi bien pour le narrateur qui s'exprime et qui se trouve dans la situation de devoir enregistrer la véridicité de ce qu'il a vécu, que pour le lecteur, qui est littéralement convoqué sur le lieu de l'événement de l'expérience et appelé à emprunter à son tour son parcours labyrinthique pour reconnaître la valeur fondatrice de cette expérience.

« Terre d'enclavement » commence par évoquer l'irruption d'un « grondement », dans le temps et dans l'espace d'une conscience intérieure. C'est ce « grondement » qui est à l'origine d'une rupture délimitant une frontière nette entre le passé, devenu un « jadis », et un présent éclairé par une nouvelle source de « lumière ». Mais l'irruption soudaine de ce « grondement » est immédiatement soumise à un décryptage interprétatif qu'opère la pensée réflexive. Ce retour sur les modalités par lesquelles l'événement de la déchirure a pu se produire est ce qui donne une profondeur temporelle à l'expérience relatée, quand le lecteur apprend qu'en réalité ce « grondement » était une nuisance sonore à laquelle le narrateur était habitué et dont l'efficacité s'était fait sentir dans le temps fonctionnant comme un bourdonnement qui avait fait « souffrir » et « se tourmenter » le sujet. Il est alors possible de comprendre que le moment de réveil imposé de manière autoritaire par le « grondement » est en fait un point d'arrivée qui a été rejoint au terme d'un processus d'usure. Parvenu au sommet de l'« exaspération », le sujet est alors littéralement « assailli », et « dompté », envahi comme par un « démon » qui l'a « poussé » brutalement à terre. A ce moment de la rupture avec le passé, l'ordre du monde, représenté dans le texte par l'« ordre de la chambre », connaît formellement un bouleversement et est mis « sens dessus dessous » : les « livres se mettent à voler de toutes parts » et la « table », image par excellence de la solidité, « se pulvérise en mille morceaux ». Le sujet se voit alors entraîné dans une chute verticale et un « effondrement » qu'il ne peut contenir ou « enrayer », et « en tombant », il emporte avec lui aussi bien les « voix radieuses de ses ennemis » que les « grands éclats de rire de ses amis », c'est-à-dire la totalité des formes

possibles que peuvent représenter les polarités du bien et du mal.

L'expérience qui est racontée dans le premier mouvement du texte « Terre d'enclavement » est l'expérience d'une mort. Mais comme on le comprend très rapidement au fil de la narration, il ne s'agit ici pas d'une mort réelle, mais, plutôt de l'expérience de la possibilité de la mort en tant que telle qui est comparée à une expérience de mort imminente. Ce texte narre un ravissement momentané par lequel le sujet existentiel a été emporté vers un lieu que la pensée ne peut saisir que comme une « marge » : un espace situé en retrait de toute forme d'explication possible. La caractéristique essentielle de ce lieu ne se trouve pas être dans un positionnement géographique effectif, mais bien dans la perception temporelle de multiplicité à laquelle donne accès l'expérience intérieure. Le temps est d'ailleurs le réel objet d'inquiétude de ce texte et l'angoisse qui a saisi le sujet existentiel tire son origine de l'impossibilité dans lequel celui-ci se trouve de mesurer la quantité effective de temps qui a pu s'écouler durant ce ravissement. Cette « absence au monde » n'est toutefois pas mise en doute par le narrateur et la preuve en est donnée par l'intuition d'un « vieillissement ». Ce qui est mis en doute ici, ou du moins mis en question, est plutôt le rapport que ce temps intérieur, extrapolé du temps quantifiable et objectif, entretient avec la réalité du monde, au point que le sujet en arrive à conjecturer, par hypothèse, que ce vieillissement brusque ait pu également affecter d'autres personnes que lui.

Le propos de cette narration est de raconter comment la mort est venue prendre possession du sujet existentiel. Mais la réelle problématique de ce texte se laisse saisir à partir de celle du retour à soi. En effet, ce n'est pas au moment du « voyage » dans l'au-delà que se réalise l'efficacité de l'expérience relatée. Après s'être interrogé sur le positionnement géographique effectif de ce lieu dans lequel le sujet s'est vu emporté, celui-ci affirme : « En tout cas j'étais rentré ». C'est effectivement « après être rentré » ou après être revenu à soi que le sujet commence alors sa véritable descente à l'intérieur de la pensée qui a pris possession de lui, le long d'un « escalier » qui représente métaphoriquement l'existence d'un passage vers une autre réalité parallèle. Au cours de cette descente le caractère dramatique qui est attaché à l'angoisse de l'expérience de la mort imminente commence lentement à s'adoucir et à revêtir un sentiment croissant de joie procuré par l'éclairage insolite que la mort a porté sur la réalité du monde :

une « lumière » nouvelle « plus vivante » que celle qui « éclairait autrefois » les « souffrances d'agonisant » du sujet existentiel. Cette lumière qui apparaît ici comme indéfinissable génère une quiétude inattendue et enrobe dans l'« ombre d'une harmonie bienveillante » le sujet, mais également, tout l'« ameublement » de la pièce. Un rapport nouveau s'installe alors entre le sujet et le monde qui l'entoure : les « meubles » de la chambre deviennent beaucoup « plus familiers » et le sujet sent qu'il lie à présent avec eux une relation d'une surprenante complicité.

Si l'on se rapporte à l'évolution que connaît au même moment la poésie d'Ayukawa, il est possible de relever dans les textes du poète la présence d'une foule d'objets : des chaises, des tables, des meubles ou des chapeaux. Mais ces « choses » qui apparaissent continuellement ne sont jamais représentées comme des objets d'une pure intentionnalité. Au contraire, elles semblent enveloppées d'un aura et dotées d'un pouvoir de mise en questionnement qui se retourne vers le sujet. Un mouvement pendulaire se crée alors dans les poésies entre le dedans et le dehors. Ce rapport de débordement des êtres et des choses, leur implication et leur imbrication les uns dans les autres, sont rendus explicites dans ce passage de la poésie « Inyôchi » 「圍繞地」 (Terre d'enclavement) qui fait pendant au texte en prose considéré ici⁵⁸ :

石が鳴く まるで蟋蟀のやうに
 水の音が
 なるほどあなたの剥製の体内から聞える
 海からやつて来たといふ 空を飛ぶ藻に乗つてきた人よ
 橋の下には レールがうねり
 青い霧が立ち罩め
 プラットフォームが岬のやうに曲がつてくる
 そしてあなたは広い眺めの外へはみ出てゐる

La pierre chante Exactement comme un grillon
 Le son de l'eau

58 Poésie datée de mars 1941 et publiée dans *Shinryôdo. Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 1989, 8 vol., vol. 1, p. 513

saisir la manière avec laquelle les préoccupations qui affectèrent Ayukawa Nobuo et les poètes d'*Arechi* à la veille de leur expérience de la guerre étaient tout à fait comparables à celles des écrivains occidentaux au même moment. Ceci montre sans détours comment la structure universelle de l'expérience du désespoir et de la solitude qui s'imposa, avec une force particulièrement écrasante, aux personnes pendant la Seconde Guerre Mondiale, rendit possible, par-delà les latitudes et les différences sociales et culturelles, une communauté de pensée. Cette proximité permet aussi de comprendre comment la réalité du renversement qui s'opère alors dans les consciences modernes fut une exigence déterminée avant tout historiquement.

La pensée de la mort ne peut bien entendu connaître en soi aucune détermination temporelle ; celle-ci évolue dans un espace de retrait, une éternité qui n'a pas d'âge pour l'homme. Mais cette pensée a refait surface dans notre imaginaire et cette résurgence est indissociablement liée à la situation dans laquelle se trouvait l'homme au moment de la Seconde Guerre Mondiale, lequel reproduit, et de manière encore plus dramatique, la catastrophe à laquelle avait déjà conduit la Première Guerre Mondiale. La naissance et les développements de toutes les formes de ce que l'on a maintenant coutume de nommer « philosophies de l'existence », qui mettent au centre de leur pensée la mort, ont inmanquablement donné le témoignage du besoin impérieux dans lequel se trouvait l'homme moderne de mettre en discussion les catégories du réel. Ce besoin s'était fait sentir depuis longtemps déjà chez l'homme moderne, comme une forme de « grondement » sourd, mais ce n'est qu'à un moment donné que ce « grondement » a pu assaillir la conscience de l'homme moderne avec une autorité telle qu'il le pousse dans ses retranchements et le porte à se rendre à l'évidence d'un « échec ». Cet « échec » concerne les prétentions du sujet moderne défini, depuis Descartes, comme un sujet autodéterminé et les pouvoirs qui furent concédés à la pensée rationnelle.

Comme l'attestent les textes d'*Arechi* ou de Blanchot et de Bataille, c'est l'expérience intérieure de la mort, le face à face avec l'éventualité de la propre mort du sujet existentiel qui se proposa à ce moment de l'Histoire comme une expérience fondatrice capable de renouveler la perception du monde. Ce dont parle Ayukawa dans son texte est un moment d'éveil que connut le sujet existentiel quand il fut exhorté par les circonstances extérieures à reprendre contact avec la réalité de son esprit en convoquant la rai-

son sur le terrain d'une lutte authentique : le lieu de rencontre et d'incandescence de la connaissance émotionnelle et de la connaissance discursive qui détermine un positionnement de la pensée que l'intelligence rationnelle n'est pas en mesure de se représenter.

L'expérience de la mort est fondatrice chez l'homme car elle se propose comme une expérience de pure verticalité qui replace sa conscience devant la réalité : l'abysse de sa condition qui n'est soutenue que par une « unique et petite vérité » qui est l'évidence de sa mortalité et de sa finitude. La pensée de la mort nous expose pour cela à une vérité dont chacun peut témoigner, et contre laquelle la pensée rationnelle a pu mesurer ses limites. L'expérience intérieure de la mort est un « grondement » en ce qu'elle peut faire trembler et vaciller la certitude du sujet existentiel, car elle lui permet de sortir des illusions d'une conscience pure qui ne se mesure pas à la loi naturelle qui régit le monde. Cette expérience est en soi une chute ou un « effondrement » qui sanctionne une perte irrémédiable de pouvoir.

L'attaque que l'on trouve dans « Terre d'enclavement » contre le caractère fictif du langage se présente comme la conséquence de l'efficacité particulière que libère la pensée de la mort. La pensée de la finitude permet de poser un autre regard sur les productions humaines, permet de les considérer comme des tentatives, animées par des hypothèses, qui ne peuvent en aucun cas prétendre à la vérité. Ayukawa reprend ici à son compte une méditation qui avait été initiée au sein du courant moderniste de la poésie anglo-saxonne par T. E. Hulme dans *Cinders* quand l'auteur affirmait que nos yeux « étaient dans la boue » et que le monde « était cendre ». Hulme s'exprimait alors contre les formes de romantisme et contre la pensée humaniste issue de la Renaissance, coupable d'avoir inculqué à l'homme moderne les idées de perfection et en particulier de perfection morale du Bien et du Beau qui n'ont aucune réalité dans la pensée de la mort. Les idéaux du Bien et du Beau sont des idéaux d'accomplissement dans lesquels l'homme se réalise sous la forme d'un progrès. Mais l'équinoxe de la mort porte un éclairage totalement négatif sur cette pensée progressiste. Au regard de la mort, les « voix radieuses des ennemis » comme les « grands éclats de rire des amis » ne sont pas autre chose que matière indifférenciée soumise à un unique destin.

Cette remise en cause des prétentions de la pensée rationnelle et humanisme fut transmise aux poètes d'*Arechi* par l'intermédiaire des réflexions de Hulme dont

l'influence sur T. S. Eliot fut déterminante. Il faut se souvenir d'avoir rencontré à plusieurs reprises dans les textes des poètes d'*Arechi* la présence d'un « quelqu'un » qui se présentait comme un autre avec lequel le sujet d'énonciation entretenait un rapport de complicité. Cette représentation d'une tierce personne, qui s'exprimera dans les textes d'*Arechi* par une prolifération des formes que prennent les sujets d'énonciation, est la représentation d'un moyen terme, du lieu de la communauté. Il est fort probable que les poètes d'*Arechi* aient appris à reconnaître la voix de cette tierce personne grâce à leur lecture de *The Waste Land* de T. S. Eliot. Dans « What the thunder said » (Ce que dit le tonnerre), Eliot parlait de cette interrogation qui se retourne vers le sujet existentiel lorsque celui-ci se défait de la méprise dans laquelle l'avait plongé trop longtemps la pensée moderne dont la vision du monde est construite sur la base d'une division entre les choses, les objets, et les personnes, les sujets. Chez Eliot, ce « quelqu'un » est interprété à juste titre comme une ombre qui vient s'intercaler entre le sujet et le monde et donne accès à la possibilité d'un questionnement⁵⁹ :

Who is the third who walks always beside you ?
 When I count, there are only you and I together
 But when I look ahead up the white road
 There is always another one walking beside you
 Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
 I do not know whether a man or a woman
 - But who is that on the other side of you?

- Quel est donc ce troisième qui marche à ton côté ?
 Lorsque je compte il n'y a que nous deux
 Mais lorsque je regarde au loin la route blanche
 Il y a toujours un autre qui glisse à ton côté
 Enveloppé d'un manteau brun, le chef voilé
 Je ne sais pas si c'est un homme ou une femme
 - Qui est-ce donc qui marche à ton côté ?

59 *La terre vaine* / trad. Pierre Leyris. Paris : Editions du Seuil, 1969 (1995), p.105

Il est absolument indifférent que « celui qui marche à ton côté » soit un homme ou une femme, ce qui serait encore une façon d'opérer une distinction bien illusoire entre les êtres, car celui-ci ou celle-là est un « quelqu'un » qui est avant tout l'image d'une relation qui lie le Même à l'Autre. Cette relation pose problème à la pensée logique qui ne fonctionne que sur la base de séparations et par l'élaboration de « constructions » autonomes nées de ce que T. E. Hulme appelait la volonté de « calcul » et qu'Ayukawa définit dans son texte comme la « maladie de l'ego » ou la volonté de sens et de croyance en des « icônes ». Le moyen terme qui apparaît sous la veste du « quelqu'un » chez Eliot et dont on retrouve la présence dans la poésie d'*Arechi* dès la fin des années trente, n'est pas la représentation d'un sujet mais plutôt celle d'une relation au monde qui privilégie l'espace des médiations et le mouvement du transitoire. A tendre l'oreille vers l'expressivité de cette tierce personne « enveloppée d'un manteau brun », le « chef voilé », il est possible de pénétrer le sens caché que peut revêtir une telle présence. C'est en fait un voyage dans le temps de l'humanité que propose Eliot lorsqu'il fait converger vers notre présent l'immense communauté des êtres humains qui, saisis dans leur dimension d'êtres mortels, sont appelés à trouver leur place dans la communauté d'une même « physiologie ». Notre regard s'ouvre alors sur l'immensité du lointain « d'une route blanche » qui nous conduit indistinctement vers le passé comme vers le futur nous permettant de rejoindre l'intuition d'une totalité.

C'est dans la possibilité de ces débordements par rapport à toute notion de frontière claire et définitive, dans l'opportunité d'une communication retrouvée entre l'« île » de la « terre d'enclavement » et l'autre côté d'une barrière dont l'éloignement ne reposait que sur l'illusion d'optique, que réside la valeur de l'expérience intérieure relatée par Ayukawa Nobuo. L'horizontalité entre les êtres que met à jour la pensée de la mort porta les poètes d'*Arechi* à une redéfinition du positionnement de la subjectivité. En ce moment dramatique du début des années quarante dans lequel le Japon s'enferme dans une logique de détermination culturelle et particulariste qui exclut toute forme d'altérité, un tel positionnement se manifestait comme l'expression d'un « désaveu » de la réalité du monde environnant. Les poètes d'*Arechi* n'étaient pas placés dans la situation de pouvoir faire valoir un tel positionnement. Comme on l'a vu, ces poètes se trouvaient dans une situation d'isolement forcé par rapport aussi bien à la

société qu'au monde de la poésie. Il n'était pas non plus envisageable, dans une telle situation de minorité, de prendre les armes, comme le firent nos résistants. Néanmoins l'élaboration du nouveau positionnement de la subjectivité dont témoigne ici la pensée d'Ayukawa Nobuo est assurément l'expression la plus authentique qui ait été formulée en ce moment de l'Histoire d'une opposition au totalitarisme.

Un lecteur français aura également fait le parallèle entre les digressions de la pensée d'Ayukawa Nobuo et les mouvements que connut la pensée d'Emmanuel Mounier (1905-1950) à laquelle Paul Ricœur doit assurément beaucoup. La question, qui appartient proprement au domaine de la philosophie, ne peut pas être approfondie ici. Mais il faut relever comment l'invalidation des prétentions de la pensée rationnelle et la remise en cause du statut de l'abstraction n'affecta pas uniquement la définition du sujet. La pensée de la mort, qui refit surface dans la conscience de l'homme moderne à travers les expériences de la Première et de la Seconde Guerre Mondiale, est décisive sur le plan de l'ontologie. Justement parce qu'il s'agit d'une pensée qui est à même de mettre en cause les catégories de la pensée rationnelle, celle-ci affecte également notre pensée des choses et du monde de l'objectivité. La possibilité de prendre en considération l'existence de vies parallèles et d'une altérité constitutive au soi est une pensée qui nous conduit vers une redéfinition de notre approche du réel. Si l'être ne trouve plus sa réalité dans une définition de substance, il n'y a plus aucun empêchement à penser que la réalité elle-même et le monde des objets sont affectés par un même principe de multiplicité et de réalité transitoire. C'est ce que nous a enseigné la physique contemporaine avec les travaux d'Einstein et ceux de la mécanique quantique, mais les témoignages laissés par les textes évoqués nous permettent assurément de comprendre comment la conscience de la multiplicité qu'avait oblitérée la pensée rationnelle est chez l'homme directement accessible par l'intuition. Ces textes nous permettent de comprendre comment le sujet moderne ne s'est rendu à l'évidence de son « échec » que lorsqu'il fut convoqué sur le lieu d'un drame et d'une confrontation.

3.8. La perte du pays natal

Avant de partir pour le front, Ayukawa Nobuo concluait sur ces vers la longue poésie intitulée « *Kyôjô no hito* » 「橋上の人」 (L'homme sur le pont), dernière œuvre du poète de la période de l'avant-guerre⁶⁰ :

どうしていままで忘れてみたのか
 あなた自身が小さな一つの部屋であることを
 此処と彼処 それも一つの幻影に過ぎぬことを
 橋上の人よ 美の終局には
 方位はなかつた 花火も夢もなかつた
 風は吹いてもこなかつた
 群青に支へられ 眼を彼岸へ投げながら
 あなたはやはり寒いのか
 橋上の人よ

Comment as-tu pu l'oublier jusqu'ici ?
 Que tu es toi-même une petite chambre
 Qu'ici et là-bas il ne s'agit jamais que d'une illusion
 Eh, l'homme sur le pont ! Au terme du Beau
 Il n'y avait pas de direction aucun rêve, aucun feu d'artifice
 Pas même un souffle de vent
 Soutenu par le bleu outremer projetant le regard vers l'équinoxe
 As-tu quand même froid ?
 Eh toi, l'homme sur le pont !

La découverte de la « petite chambre », image d'une intériorité ignorée par la poésie moderniste, est à l'origine du tournant que connut la poésie moderne entre la fin des années trente et le début des années quarante. L'expérience intérieure de la mort ne représentait pas en soi une forme salut : « Au terme du Beau / il n'y avait pas de direction /

60 Première version de cette poésie. *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』[Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo]. Tôkyô : Shichôsha, 1989, 8 vol., vol. 1, p. 532.

aucun rêve / aucun feu d'artifice ». « Le terme du Beau » est bien entendu la conclusion à laquelle parvinrent les poètes d'*Arechi*, une fois achevé le processus de déconstruction qu'ils avaient engagé et qui sanctionnait la vanité des formes de jouissances purement esthétiques auxquelles s'était livrée la poésie moderniste. Mais « le terme du Beau » est aussi, d'une manière plus générale, une expression qui vient consacrer l'inanité de toute forme de croyance et de certitude. L'idée d'un salut est très loin de la pensée de ces jeunes poètes en ce moment de l'Histoire, mais en s'exposant à la « petite et unique vérité » à laquelle donne accès la pensée de la mort, ils pouvaient recevoir la consolation de n'être plus victimes de fausses croyances. Ils pouvaient ainsi avoir accès à une nouvelle façon de concevoir l'activité de la pensée comme une mise en cause du statut de la vérité et de l'« illusion ». Placés dans une position de suspension du jugement, à l'image de cet « homme sur le pont » qui regarde le monde désormais de loin, depuis la hauteur d'un pont aérien de l'esprit, ils pouvaient percevoir la continuité qui existe, par-delà l'entendement, entre le monde d'« ici-bas » et le monde du « là-bas ».

C'est assurément la consolation inattendue trouvée dans l'expérience intérieure de la mort qui constitua pour les jeunes poètes d'*Arechi* un garde-fou contre la mort elle-même et contre la tentation nihiliste. Il est possible de conjecturer que c'est parce que ces poètes se considéraient comme « déjà morts » qu'ils ne prirent pas en considération la possibilité du suicide. Ils se savaient par ailleurs condamnés puisqu'ils étaient maintenant destinés à partir sur les fronts et, pour cette raison, ils étaient sans aucun doute beaucoup plus absorbés par la curiosité que peut éprouver celui qui a fréquenté la pensée de la mort quand celle-ci le place dans la position d'attente d'une rencontre réelle avec sa propre mort. Ayukawa évoque dans la poésie « Amerika » 「アメリカ」(Amérique) le sentiment intime et l'impression de froid qui l'animait le jour de son départ pour le front⁶¹ :

それは一九四二年の秋であった
「御機嫌よう！」
僕らはもう会うこともないだろう

61 Ayukawa Nobuo *zenshū* 『鮎川信夫全集』[Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo]. Tôkyô : Shichôsha, 1989, 8 vol., vol. 1, p. 27.

生きているにしても 倒れているにしても
 僕らの行手は暗いのだ
 そして銃を担ったおたがいの姿を嘲りながら
 ひとりずつ夜の街から消えていった
 胸に造花の老人たちが
 死地に赴く僕たちに
 惜しめない賞讃の言葉をおくった
 予感はあらしをおびていた
 あらしは冷気をふくんでいた
 冷気は死の滴り……
 死の滴りは生命の小さな灯をひとつずつ消してゆく

C'était l'automne 1942
 « Prends bien soin de toi !
 On ne devrait pas se revoir
 Que l'on vive ou que l'on tombe
 Notre avenir est sombre »
 Et nous moquant les uns les autres de nos silhouettes avec fusils sur l'épaule
 Les uns après les autres nous disparûmes de la ville dans le soir
 Les vieux, avec des fleurs artificielles sur la poitrine
 Ne tarissaient pas de louanges
 Sur nous qui partions vers les lieux où mourir
 Le pressentiment était nimbé de tempête
 La tempête portait en elle l'air froid
 L'air froid, des gouttes de mort...
 Les gouttes de mort qui allaient éteindre une à une les petites flammes de vie

La conversation mise entre parenthèse appartient aux considérations que livre *in fine operis* Thomas Mann (1875-1955) dans *La montagne magique* lorsqu'il évoque la « mauvaise fièvre » qui incendiait le ciel de la « fête de la mort » dont l'issue n'était rien moins que laissée « bien insoucieusement en suspens ». Ce sont aussi les mots que Morikawa Yoshinobu avait écrits dans sa dernière lettre à son ami Ayukawa avant de partir pour le front. Dans le fragment d'ouverture de la poésie « Amerika » il est pos-

sible de percevoir la fracture qui séparait les jeunes poètes d'*Arechi* de la société dans laquelle ils vivaient et pour laquelle ils allaient mourir. Les « vieux qui ne tarissaient pas de louanges » et qui avaient des « fleurs artificielles sur la poitrine » sont bien entendu ceux qui n'iront pas au front, mais qui ne font l'économie d'aucun éloge, convaincus qu'ils sont du bien-fondé de cette guerre et de la beauté héroïque de la mort juste qui répond aux aspirations de la patrie.

Dans un texte critique sur Ayukawa Nobuo, Yoshimoto Takaaki donne d'autres précisions sur le sentiment qui habitait dans leurs fors intérieurs les poètes d'*Arechi* au moment de leurs départs :

一九四二年(昭和十七年)は、二月に日本軍がシンガポールを占領した年であり、六月には、ミッドウェー沖で最初の決定的な敗北をきった年である。

そのころの、内省的な青年たちは、典型的につぎのようにかんがえていた。

たとえ、この戦争が勝利でおわっても、敗北でおわっても、自我の運命はくらく、のたれ死にになってしまうだろうと。

勝利となれば、日本ファシズムの思想的なあらしの下で、あのばかばかしい説教と統制にくるしめられて生きねばならないことは、わかりきっていた。敗北すれば、荒廃のなかで、破壊されて死ぬよりほかないとおもわれた。

1942 (an 17 de l'ère Shōwa) est l'année où, au mois de février, l'armée japonaise occupait Singapour et au mois de juin subissait sa première défaite cuisante au large des îles Midway.

A cette époque, la pensée des jeunes gens adeptes de l'introspection se présentait sur ce modèle :

« Que l'issue de cette guerre soit une victoire ou bien une défaite, le destin qui attend les « moi » des personnes est sombre et nous sommes appelés à mourir comme des chiens. »

Ils savaient pertinemment que, dans le cas d'une victoire, il leur faudrait vivre sous le joug de la pensée d'un Japon fasciste, sous les supplices de sermons et de réglemations idiots. Ils étaient par ailleurs convaincus

que dans le cas d'une défaite il ne leur resterait plus que le choix de la destruction au cœur des ruines, le choix de la mort.

Il est possible de comprendre comment cette génération de jeunes gens, qui avaient fait un travail de retour introspectif sur eux-mêmes, se trouvait projetée dans un avenir qui n'avait aucune possibilité d'apporter une stabilité. Cette absence de perspective était représentée chez *Arechi* dans la vision de la Terre vaine que ces poètes partageaient avant-guerre comme la représentation du lieu de leur désespoir. Cette image était en fait pour cette petite communauté celle d'un destin inéluctable. C'est la mort dans l'âme et non bercés par les illusions des « fleurs artificielles » que chacun des protagonistes d'*Arechi* dut se séparer, « les uns après les autres », de la petite communauté pour vivre de manière séparée son propre destin, totalement isolés au sein de la société. D'une certaine manière, le déclenchement de la Seconde Guerre Mondiale fut vécu par ces poètes comme un soulagement. Le temps finalement accélérât sa marche, la période de stagnation et l'attente dramatique qui les avaient fait vivre dans un sentiment de « pure perte » 徒に (*itazura ni*) prenait fin et il devenait possible maintenant d'en découdre.

Il faudrait pouvoir évoquer la manière dont chacun des poètes d'*Arechi* vécut ces années de guerre puisque l'expérience vécue, qui concerne l'individu dans sa propre chair, est toujours irréductible à toute forme de discours généralisateur. Mais il est certain que dans l'expérience d'*Arechi* le facteur générationnel et communautaire est tout aussi important que le facteur individuel. Grâce au texte *Notes écrites pendant la guerre* d'Ayukawa Nobuo, il est possible de retracer la dynamique de l'expérience de la guerre d'*Arechi* et de repérer les éléments communs qui permirent après-guerre que la petite communauté d'*Arechi* se reconstitue autour de ceux qui avaient survécu à la guerre. Dans *Notes écrites pendant la guerre*, Ayukawa retrace l'entier parcours de la génération des poètes d'*Arechi*. Dans un premier temps, il évoque dans les détails les années d'avant-guerre et la solitude des années trente. Il évoque ensuite sa propre expérience à partir de son entrée dans l'armée et de son envoi en Indonésie en tant que simple soldat. Ces pages permettent de comprendre la brutalité de l'expérience à laquelle fut soumis le poète. Dans les détails, il faudrait pouvoir s'attarder sur la manière avec la-

quelle il affronta cette période qui est, en un certain sens, paradoxale : Ayukawa, libéral convaincu et ne participant aucunement à la fièvre nationaliste, connaît, en désespoir de cause, une période qui pose problème quand le poète en vient à désirer devenir « un bon soldat » et qu'il s'applique à changer sa constitution, aussi bien morale que physique, pour trouver sa place dans l'armée. Cette période, qu'Ayukawa retrace en toute honnêteté, devrait faire l'objet d'une étude particulière, mais elle ne concerne que la personnalité et l'expérience personnelle du poète. En revanche, ce qu'il convient de retenir de ce texte est la partie narrative qui est destinée à relater de quelle manière Ayukawa reviendra à soi au moment où, déclaré malade de tuberculose, il sera embarqué pour être rapatrié au Japon sur un navire-hôpital.

Nous avons évoqué la notion de *kairos* pour parler du moment de crise auquel furent confrontés avant-guerre les poètes d'*Arechi*. Cette notion est fondamentale en ce qui concerne l'expérience de la guerre chez Ayukawa car chez ce poète celle-ci fut aussi celle de la maladie. Le temps de la maladie que vivra Ayukawa sur le navire-hôpital et, par la suite, dans un hôpital militaire de la province de Fukui après son rapatriement, est en fait une nouvelle fois un temps intérieur à l'intérieur du temps de la guerre. Ce temps de la « marge », « au-dehors du temps de l'Histoire » qui connaît encore les bombardements d'une guerre en train de finir mais qui ne fait l'économie d'aucune destruction, permettra au poète de revenir vers le cœur des questionnements issus de son expérience de la guerre. C'est dans ce recueillement, qui est propre à toute maladie, qu'Ayukawa prendra du recul et travaillera à la construction d'une continuité. Tout comme la traversée effectuée par Ayukawa pour rentrer au Japon, le temps de la maladie fait office de filtre, et de ce fait la notion de Terre vaine que le poète se remémore sera transformée d'une représentation du lieu du désespoir à celle d'un territoire de frontière voué à la construction d'une société nouvelle.

Nous citerons ici les pages où Ayukawa Nobuo retrace les pensées qui l'agitèrent tout au long du trajet qui devait le reporter vers son pays, une « île au cœur de l'illusion ». Ces pages donnent l'occasion de comprendre de quelle manière fut ressuscitée en lui la vision de la Terre vaine⁶² :

62 *Senchû shuki* 『戦中手記』 (Notes écrites pendant la guerre), Tôkyô, Shichôsha, 1965. *Ayukawa*

森川義信の死

私はいまさら何を云ふべきだらう。私は未来を少しも夢見ないし、おそらくそれ故にこそ一生「荒地」の定住者なのではないか、と思はれた。私が入営する前に最も尊敬する詩人にして「荒地」の友森川がビルマで戦死した報せを受け取った。「一貫して変らぬ好誼を感謝します。この気持は死後となっても変わらないだらうと思ひます。」といふ遺言が、すぐあとから彼の出生地の役場から届いた。彼が死んだといふことは僕にとって非常な打撃であった。彼は仏印へ赴く前の最後の手紙に、「僕のことを思ひ出すことがあったら『魔の山』の最後の一項を読んでくれたまへ。私の未来は起きてみても倒れてもみても暗いのだ」とあったのを思ひ起して早速、『魔の山』の最後の一項を読み返し、目がしらを押へずにはゐられなかった。

その一項は彼の運命ばかりではない。実に「荒地」の運命をも暗示してゐるかに思へて、僕は甚だ自棄的な嬉しさをすら覚えたほどであった。

「生活の誠実なる厄介息子！ お前の物語は終わった」とトーマス・マンは「荒地」の一人一人の主人公、いまは北へ南へ或は銃後へと相互の距離を拵げてしまった「怪物ごっこ」の主人公たちに呼びかけてゐるやうに思はれた。「さやうなら！ 生きそして生きつづけて行け！ お前の未来は悪い。正直なところその疑問は疑問として残して置くがよいだらう。お前の単純さを高めた肉と魂の冒険は、お前の肉の中に残らないとしても魂の中に生残った。死と放縦な肉体とから、予感に満ちて徐々に愛の夢が芽生える時が来た。死の素晴らしい饗宴から、雨のふりそぼる薄暮の空の中から、燃えた悪い熱情の炎から、いつか愛が蘇るのではないだらうか？」

国家はその中に、やがて行はれるべき戦争の萌芽と同時に、その実現に必要な一切の便宜と口実を包蔵してゐる。すべての人が自己の人格については顧慮するところ少くなり、文化も自然の運行中に於けるよき秩序や連鎖を正しい人間の福祉のもとに統一すべきものであるが、個々の特性の陶冶を無視して進むとき、果して社会観的規模から国家観念的規模へと移された場合に、実際はさ

う巧くゆくものではない、といふことを僕は感じていた。僕は戦争によって引裂かれ、「荒地」はこれから、国家から与へられた強制的な賦課、——「自由」を支払ふことによって破産してしまふだらう、——とその時の僕は感じた。おまへの未来は悪い、もう何ものも期待出来ぬ、ただ生きつづけてゆけ！ 野良犬よりももっとみぢめに不様な恰好で泥土の中にのめり込んでくたばってしまふ迄は！ それ迄に魂を何処かで失ってしまつてゐるだらう！ ぶっ倒れた時には『戦争と平和』のアンドレイ公爵のやうに、人間なんかに関心で高く澄んでゐる青い空にはじめて気がついたやうな顔をする！ 敵兵の泥靴が魂の抜けた骸を一寸蹴飛ばしてみる！ 動かない、—— それですっかりおしまひになるんだ。

病院船

野戦病院の寝台の上でその頃あまりにも夢想的だった自分を思ひ出して幾度苦笑したことだらう。ガフキー番号と首のない胸ばかりのレントゲン写真によって知り得たことは私はやがて内地還送されなければならない躰だといふことであつた。私は体内に巢食つた現代の医学ではとり除く手段のない頑固な細菌のお蔭で、遂に集団的軍隊生活には最も不適任な者だといふ肉体的刻印を背負つて、はじめてこの島に上陸した時と同様ベラワンから、しかも同じ五月十五日に病院船に乗せられたのである。その日はめづらしく曇つてゐた。岸壁から船が離れて十分もすると低い湿地帯の灌木に蔽はれた島は水平線に吸ひこまれはじめ、やがて悪夢のやうに視界から遠ざかつてゆき、港の防波堤の先端に立つてゐる白い灯台の外なにも見えなくなつてしまつた。私をこの島に繋ぎとめてゐた一切の絆は解け、その人の命令ならばいつでも死ぬ覚悟をしてゐなければならぬと信じてゐた中隊長も、今は全く私にとってなにもでなくなつてしまつたのであつた。「さうだ、愚鈍でつまらぬ神経が細かかつたあの中尉さんは饞別に二十円くれたつけ」と、私は殆んど二年ぶりで浮きうきした気持を味はつた。

スマトラにも屢々敵機の来襲をみるやうになつて危険が迫つてから、私は遂にこの島を離れる運命になつたのである。途中シンガポールに寄りジョホール病院に十日ほど居て、又比島マニラへと後送されることになつた。

サイゴンで見た三色旗

病院船は仏印に於ける内還の患者を収容するために先づサイゴ

ンへ向った。サンヂャックのあたりには敵の空襲で撃沈された輸送船が幾つも沈められて居り、湾の海底が浅いために檣や煙突が海面に突出てゐるのもあれば、岸壁に凭れるやうに傾いてまだ煙を少しづつあげて燃えつづけてゐる油槽船もあった。メコン河を三十分ほど遡行しサイゴンの港に入った。患者は病室内が猛烈な暑さなのでみな甲板に出てあたりの風景を眺めながら涼んでゐた。サイゴンへ入って私の目を一番最初にしかも烈しく射たのは埠頭に横付になってゐる汽船で、仏蘭西のトリコロールの旗印を船腹に鮮やかに描いてあった。私はそれまでその二年間ほどの間に一度もフランスのことなど思ひ浮べたことはなかったし、日章旗以外の国旗は一度も見なかったので、三色旗は目をよるこぼした一種異様な刺戟であり、私は何故か涙のやうなもので眼が曇ってきたのである。私はこの時の涙を一寸説明し難いのだ。「ああ、フランスといふ国があったんだな。もう亡びたと思つてゐたフランスといふ国が」——いや私は決してフランスが亡びたと思つてゐたわけではない。ただそれはあまりにも今迄は現実とかけ離れた存在であつたのである。私はその時、我々の鼻面をとって勝手に引き廻し、我々自身を駆って常に政治的な出来事や虚偽の熱情のうちに精力を消耗せしめ、虚名や歴史的必然の名を借りて奉仕や犠牲を強ひる一切のものに反撥を感じた。私はひそかに思つてもみた。「我々は亡びることを怖れてはならない。亡びるといふことは単に主観的な問題に過ぎない。亡びたものは、他のものがあれば亡びたと思ふほど亡びたと思つてはゐないであらう。何故ならば、新らしく興りつつあるものを余計強く意識してゐるからである。悪くなって残るといふのは亡びるよりも一層の恥辱である。」と。もしこの時、誰かが歴史その他に示された一般的事実などを挙げて私に反対したならば、私はその人に「君はもう五年もしないうちに、生きてゐるといふことが最も心苦しいことの一つとなつてゐるに違ひない生活に置かれてゐることだろう。」と答へてやっただらう。「荒地」は亡びてしまったのだらうか。今「荒地」を信ずることの出来る者は一体誰だらうか。私は「荒地」を信ずることによって未来を幾らか信ずることが出来るといふ、自己を妙な味はひ方で自覚して、はじめて勇気の湧きあがるのを感じた。

マニラ湾の夕陽、——南方の最も美しい風景の一つとされてゐるマニラ湾の夕陽を浴びて病院船がマニラへ到着したのは五月二十六日であつた。我々はケソン病院へ送られてからすぐ体格検査を

受け大きな明るい病室に三十人ほど一緒に入れられた。此処はマレーあたりの諸都市と変らず物価の昂騰甚だしく、短靴一足二百五十円三百円といはれ、豆の菓子一箇二円もとられるやうになってゐて、シンガポールでバナナ一本三十銭四十銭とられるのと、物価高といふ点で好一対であった。長い軍隊の占領下にあつては物資の不足はやむを得ないとは言ひ乍ら、一、二年前に十円台で買へた靴が二百円を越すやうになったといふのは、一般民衆の生活にとってはおそろしいことに違ひない。軍隊の給与も大分悪くなつてゐるらしい様子が毎日の食事の粗末さにも充分窺はれるところであった。しかしニューギニア方面からの帰還者はそれでも此処なら万点だと云つて喜んでゐるところから見て、南海派遣の部隊の方は余計苦勞してゐるらしい様子が察せられるのであつた。

私物検査

我々が愈々内地に向つて出発するといふ前日、憲兵の私物検査が行はれた。

我々は皆、与へられた用紙に、自分の持物は残らず書かされ、嚴重な検閲を受けなければならなかつた。私の荷物は風呂敷包一箇であまりに身すばらしいものであつて大して面倒はなかつたが、トランクやらポストンバッグやら梱包やら沢山持つたものは実にその検査が大変であつた。仏印あたりから帰還の者は、比較的物価が安く物品の入手が容易であつたせいか皆所持品が多く、内地への土産物を豊富に持つてゐる者が多かつた。まだ戦地へ来て一月位にしかならぬ一つ星の二等兵でも、大トランクに靴やら衣類やら革製品、石鹼、煙草等を沢山詰めて持つてゐる者が居り、一体なににはるばる戦地へ来たのか訳がわからぬやうな者もずい分居た。

私の風呂敷包は軍隊生活中に於ける自分の全財産を入れてもまだまだ余地がある位だつた。内容品は内地を離れるとき持つてきた「パルムの僧院」の上下本二冊、安全剃刀、同替刃三枚、手拭二本、石鹼二個、万年筆一本、鉛筆一本、インク一箇、国旗一枚、塵紙若干、ゴム製手袋、練乳一缶、禪二枚、それだけで全部であつた。海へそっくり投げ入れてしまつてもそんなに惜しいとも思はなかつたに違ひない。しかし風呂敷包一箇のそんなに軽い財産でも、やはり自分といふものがそれに寄生してゐるものだとすると、それ相当の愛惜のあるものと見えて別にうっちゃりもせず後世生大事に抱へて検査を受ける列にならんだのである。數量を余計に持ち過ぎてゐる

者は他のあまり持ってゐないものに預け、不許可になりさうなものは苦心して隠したりして皆検査を受けてゐた。憲兵は一人で、一々自分の眼前に拵げられる物品の山に鋭い一瞥を与へ、悪いものはとりあげ、その他適当でないものには注意を与へたりなどして嚴重な検査をはじめてゐた。愈々私の番が来た。憲兵は私の風呂敷包の貧弱なのを一瞥するや、包を解かずともよいといふ身振りをして結び目のすき間を指で拵げ中をのぞき込み、「お前の持物はこれだけかね」と問うた。人を疑ふことに熟練し、おそろしく事務的な冷厳な態度全体が鋭い眼のやうに私の皮膚を引緊めた。私は昔からどういふ理由もなく役人とか警官とかの前に出ると不必要に緊張する癖がある。「はい、さうであります。」と臆病な罪人のやうに答へた。憲兵は顔色一つ動かさずに、頤でしゃくって向ふへゆけと合図した。私は風呂敷包を抱へて彼の前を離れた。誰よりも一番簡単に済んでしまった。殆んど無一物に近い私など問題にする値打を認めなかったのであらう。私がたとへどんな思想を持って歸らうとも、それは他の重要な物品ほど問題になるものではないのだらう。

思想の価値

さうだ、我々はきっと思想など持ってゐないのだ。靴や剃刀や襦袢や石鹼を持ってゐるほど、それはずっと不確かなものだし一般人にあつては問題にする価値もないに違ひない。おそらくそれが無形のものであり、外観のないものであり、不可視のものであるから検査されないといふより、もっと深い理由で人は問題にしないのだらう。すくなくともここに集まつてゐる兵士たちが、無邪気に自分の所持品を誇るやうに、自分の思想を誇り得る者などはゐないだらう、といふことは事実のやうに思はれた。全く内地環送になるこれらの病んだ兵士達のうちで私物の少ないものは、内地が現在甚だしい物質不足だといふ話を誇張して聞かされてゐるので、頻りに他人の所持品に目をつけては高い価を出して買ひたがった。衛生兵や現地人の雇用人などをとほして、私物あつめに余念のない連中も沢山あつた。

選択の自由

何処へ行ったら自分の人格や精神に、あれだけ熱心になれる人間がゐるだらうか。物欲の烈しいものは色情にも動かされ易い。これら形而下的刺戟のみによって動く人間もその反対に形而上的問題にのみ真の熱情を感ずる人間も、どちらも人間の本能的な二つの性

向に過ぎぬので、別に形而上的なものへの関心の方が特に立派なものだとか崇高なものだとか云へるものではないのではないかと、いふいつもながらの平凡な疑問がのこるのであった。「自分は争闘を好まず、むきだしの本能を避け、抽象的で静かな学問を好み、それに夢想家だから、ああした形而下的なものへの欲求に身を委ねることが出来ぬのだろうか、結局自分の人間としての一面の不可能性を示すに過ぎぬことだろうか。」私は愚かしくもこんな風にさへ考へた。「しかし私には彼等になることが可能なのだ。彼等には「私」になることは可能ではない。私には選択の「自由」がある。」私が軍隊生活に於ける結論と云ったら、こんな言葉に尽きてゐるかも知れない。

別な私

マニラを出発してから、雨の基隆港へ二日碇泊して一路内地へ向った。門司の湾外に船がさしかかった時、——それは海上を朝靄が深く立罩め少し雨が降ってゐるやうな日であったが、アメリカの在支空軍の第一回北九州爆撃が行はれ、内地も愈々戦場と同様に血腥くなってきたことを轟々と感ぜしめた。一九四四年六月十八日、大阪港に上陸した。この時の感動は忘れない。もう二度と内地へ帰れると思つてゐなかつたし、周囲のどんな状況を見渡しても、そんな実感が起りはしなかつた内地帰還が、遂に実現したのである。私は賭に勝つたのだ。往く時には何の感動もなく、甲板に出て次第に後方の潮路の彼方に見えなくなってゆく故郷に対して、言ふほどの愛情も抱かず、傲然とした気持で、「なるやうにしかならぬ」と考へてみた一年前の私は、今はすっかり別な私になつてゐた。「荒地」に絶望し、一切に希望を断たれて軍隊に入った私は、それでもまだ性懲りもなく、自分は想像力の豊かな現実的人間だなどと考へ、変転してゆく現象の落着する処を透観した人間のつもりで不逞な絶望を構へ、ただひたすら他のものに関はりなく生きつづけてゆくことによつて、一日に一日だけのことだけを見出すやうにしてきたが、やはり現実の運命は人を意外なところへ連れてゆくものだ。

La mort de Morikawa Yoshinobu

Que pouvais-je dire désormais ? Je n'avais aucun rêve pour le futur et c'est pourquoi il me semblait que j'allais être pour ma vie entière un habitant de la Terre vaine. Je reçus la nouvelle que mon ami Morikawa Yoshinobu, le poète pour lequel j'avais eu le plus de respect au sein du groupe « Arechi » avant de rentrer dans l'armée était mort sur le front de Birmanie. Immédiatement après m'arrivèrent de la mairie de son lieu de naissance les mots qu'il avait écrits pour moi en testament qui disaient : « Je te suis profondément reconnaissant pour ton amitié fidèle qui ne m'a jamais manquée et ce sentiment, j'en suis sûr, demeurera inchangé même après ma mort ». Sa mort fut pour moi un immense choc. Je me rappelais soudainement des mots qu'il m'avait écrits dans sa dernière lettre avant d'embarquer pour l'Indochine : « Si tu devais te souvenir de moi, relis la dernière page de *La montagne magique*, « notre futur sera sombre, que nous demeurions debout ou que nous tombions ». Je la relus sur-le-champ et ne pus retenir mes larmes.

Cette page ne parlait pas seulement de son destin. Je pensais alors qu'elle se référait directement au destin d'« Arechi » et j'en éprouvais une joie désespérée.

« Enfant gâté de la vie ! Ton histoire est finie » : c'est ainsi que Thomas Mann s'était, me semblait-il, adressé à chacun des protagonistes d'« Arechi » qui « s'étaient pris pour des monstres » et se trouvaient à présent séparés les uns des autres, envoyés vers le Nord, vers le Sud, ou restés à l'arrière [au Japon]. « Adieu ! Tu vas vivre, et tu vas continuer de vivre. Tes chances sont faibles. A dire vrai, il vaut mieux laisser cette question sans réponse. Les aventures de la chair et de l'esprit qui ont élevé ta simplicité n'ont peut-être pas survécu dans ta chair mais sont restées gravées dans ton esprit. Le temps est venu où à partir de la mort et de la luxure du corps germe peu à peu un songe d'amour plein de promesses. De cette fête de la mort, elle aussi, de ce ciel du crépuscule qui fait tomber une pluie drue, des flammes qu'embrase une mauvaise fièvre, l'amour ne s'élèvera-t-il pas un jour ? ».⁶³

La nation japonaise portait en elle le germe de la guerre qui devait

63 D'après la dernière page de *La montagne magique*.

nécessairement se réaliser et elle prévoyait aussi toutes les facilités et les prétextes pour que cette guerre se concrétise. Toutes les personnes en étaient arrivées à n'avoir presque aucune considération pour elles-mêmes, et quand la culture, qui doit faire converger l'ordre et les enchaînements jugés justes des mouvements de la nature au nom d'un bien-être humain juste, se met à avancer en négligeant les singularités de chacun, dès lors que nous glissons de la dimension d'une pensée sociale à celle d'une pensée nationale, nous comprîmes intimement que les choses ne pouvaient pas bien se passer. A cette période j'avais eu l'intuition de la manière dont nous serions lacérés par la guerre et qu'« Arechi » ferait faillite par le sacrifice de la « liberté », s'acquittant d'un impôt que l'Etat lui prélevait autoritairement. Tes chances sont faibles, tu ne peux plus t'attendre à rien, il ne te reste qu'à continuer de vivre ! Jusqu'à ce que tu crèves enfoncé dans la boue plus misérable et répugnant qu'un chien errant ! Et en chemin tu auras perdu quelque part ton âme ! Quand tu seras tombé, comme le conte Andrej de *Guerre et Paix*, tu auras le visage de celui qui se rend compte pour la première fois du ciel bleu limpide indifférent aux hommes qui s'étend haut au-dessus de sa tête ! Un soldat ennemi donnera un coup de pied avec ses bottes pleines de boue sur ton cadavre sans vie ! Il ne bougera pas. Et tout sera irrémédiablement fini.

Le navire-hôpital

Je pense avoir plus d'une fois souri amèrement en pensant à moi-même, perdu dans mes rêveries, quand je me trouvais allongé sur un lit d'hôpital de campagne. J'avais appris en voyant la radiographie numérotée de mon torse sans cou que je n'étais à présent qu'un corps qui devait être rapatrié. Grâce à une bactérie résistante qui s'était nichée à l'intérieur de mon corps et que la médecine actuelle ne pouvait éradiquer, ce corps fut marqué du sceau de ceux qui ne sont pas faits pour la vie militaire de groupe et je fus embarqué sur le navire-hôpital au départ du port de Belawan en Indonésie qui était l'endroit où j'avais débarqué sur cette île un même 15 mai. C'était un de ces rares jours couverts. Dix minutes après que le bateau se soit éloigné du quai, l'île recouverte de petites arbustes typiques des zones marécageuses commença à être engloutie par l'horizon et rapidement elle s'éloigna de mon champ visuel comme un cauchemar ;

je ne vis plus rien, hormis le phare blanc qui se dressait à l'extrémité du môle. Tous les liens qui m'avait uni à cette île se défaisaient et même mon commandant de compagnie en qui je croyais et sous les ordres duquel j'étais prêt à mourir ne représentait plus rien pour moi. « Ah c'est vrai ! Ce lieutenant imbécile, insupportable, aux nerfs fragiles m'a donné 20 yen en guise d'adieu ! » : me dis-je, heureux comme je ne l'avais pas été depuis deux années.

Mon destin avait finalement été d'abandonner cette île au moment où s'était rapproché le danger et que les attaques aériennes ennemies se faisaient de plus en plus fréquentes même sur Sumatra. En chemin nous nous arrêtâmes à Singapour et je restais au moins dix jours à l'hôpital de Johor et puis nous fûmes de nouveau envoyés loin du champ de bataille vers les Philippines à Manille.

Le drapeau tricolore vu à Saïgon

Le navire-hôpital se dirigea tout d'abord vers Saïgon pour aller récupérer les malades devant être rapatriés d'Indochine. Aux abords de Saint-Jacques de nombreux navires-transporteurs avaient été coulés par les bombardements aériens ennemis : des mâts et des cheminées dépassaient de la surface des eaux peu profondes de la baie et des pétroliers, inclinés comme s'ils avaient été appuyés contre les quais, continuaient à brûler en dégageant un peu de fumée. Nous entrâmes dans le port de Saïgon après avoir remonté le cours du fleuve Mékong pendant environ trente minutes. Comme la chaleur était accablante à l'intérieur des cabines les malades étaient sortis sur le pont et prenaient le frais en observant le paysage. En entrant dans Saïgon ce qui me frappa vivement au premier regard fut un bateau à vapeur amarré à quai sur le ventre duquel était dessiné avec des couleurs éclatantes le drapeau tricolore. Jusqu'alors, pendant deux années au moins, il ne m'était jamais arrivé de me souvenir de la France, et comme je n'avais pas eu l'occasion de voir d'autres drapeaux que celui militaire du Soleil levant, mes yeux en reçurent une étrange excitation : sans que je puisse m'expliquer pourquoi ils s'embrumèrent. Il m'est difficile d'expliquer clairement ces larmes. « Ah ! Durant tout ce temps la France existait. La France, ce pays que j'avais cru disparu ». Non ! Ce n'était pas que j'aie réellement pensé que la France avait disparu.

C'était simplement que son existence avait été bien trop lointaine de ma réalité jusqu'à ce jour. A ce moment, je ressentis une aversion pour tout ce qui nous avait menés par le bout du nez et fait de nous ce qu'on voulait, consumant notre énergie pour cette fièvre d'événements et de mensonges politiques avec lesquels on nous avait sollicités pour nous contraindre au service et au sacrifice au nom d'une imposture et au nom d'une nécessité historique. Je pensais : « Il ne faut pas que nous ayons peur de disparaître. Disparaître n'est qu'un problème subjectif. Ceux qui ont disparu n'ont pas l'impression d'avoir disparu comme peuvent l'avoir d'eux les autres. Parce qu'ils ont d'autant plus conscience de toutes les choses nouvelles qui sont en train de surgir. L'opprobre n'est pas dans le fait de disparaître mais, plutôt, dans celui de rester en vie d'une manière méprisable ». Si à ce moment, quelqu'un m'avait contredit en m'opposant des faits généraux tels qu'on les voit à l'œuvre dans l'Histoire, j'aurais répondu : « La vie te mènera très vraisemblablement, avant que cinq années soient passées, dans une situation où vivre sera devenu une de tes plus grandes douleurs ». La « Terre vaine » avait-elle disparu ? Qui étaient ceux qui pouvaient croire aujourd'hui dans la « Terre vaine » ? Prenant conscience de moi-même d'une singulière façon, je me disais que c'était en croyant à l'existence de la « Terre vaine » qu'il était possible de trouver une forme de foi dans le futur et pour la première fois je sentis monter en moi une vague de courage.

Soleil couchant dans le golfe de Manille. Baigné par la lumière du soleil couchant du golfe de Manille connu comme étant un des plus beaux paysages du Sud, le navire-hôpital arriva à Manille le 26 mai. Immédiatement après avoir été envoyés à l'hôpital de Quezon, on nous fit passer un examen médical avant de nous mettre à trente dans une grande chambre bien éclairée. Ici aussi les prix de la vie avaient flambés comme dans les villes de Malaisie : une paire de soulier coûtait de 250 à 300 yens, un gâteau s'achetait pour 2 yens et les prix étaient aussi chers qu'à Singapour où une banane coûtait de 30 à 40 cents. La pénurie était normale après cette longue période d'occupation militaire, mais que les chaussures que l'on achetait pour 10 yens une année ou deux auparavant coûtent plus de 200 yens maintenant... ce devait être terrible pour la population. Les soldes des militaires avaient aussi, semble-t-il, sérieusement diminué ce

dont on se rendait compte en regardant la misère de ce que l'on nous servait à manger tous les jours. A voir pourtant la satisfaction des rapatriés arrivés des environs de la Nouvelle-Guinée, on devinait que ceux qui avaient été envoyés vers les mers du Sud avaient connu des souffrances bien plus grandes.

Inspection des objets personnels

Finalement, la veille de notre départ pour le rapatriement, la police militaire procéda à l'inspection de nos objets personnels.

Sur un formulaire que l'on nous avait distribué nous avons dû inscrire chacun tout ce que nous possédions sans rien omettre avant de passer une inspection très stricte. Avec mon seul baluchon pour tout bagage j'étais bien démuni et je n'encourais aucun réel problème, mais pour ceux qui possédaient beaucoup de choses dans des valises, des grands sacs ou des cartons, l'inspection était un réel problème. Ceux qui étaient rapatriés d'Indochine avaient de nombreux effets personnels, peut-être parce que les prix étaient vraisemblablement moins chers dans ces régions, et beaucoup avaient acheté une profusion de cadeaux pour leur retour au pays. Même parmi les soldats de deuxième classe qui n'avaient qu'une étoile et qui n'étaient arrivés sur le front que depuis un mois seulement, il y en avait qui avaient accumulé dans de grandes valises, des chaussures, des vêtements, de la maroquinerie, du savon et des cigarettes, au point qu'on pouvait se demander ce qu'ils étaient venus faire au front.

Dans mon baluchon, qui contenait tout les biens que je possédais durant ma vie militaire, il y aurait eu encore de la place. Son contenu consistait dans les deux volumes de *La Chartreuse de Parme* que j'avais emportés quand j'avais quitté le Japon, un rasoir mécanique, trois lames de rechange, deux serviettes de toilette, deux morceaux de savon, un stylo, un crayon, une bouteille d'encre, le drapeau du Japon, des mouchoirs en papier, des gants de caoutchouc, une boîte de lait concentré sucré, deux slips. J'aurais pu le jeter à la mer que cela n'aurait pas été une grande perte. Même si mon baluchon était léger et sans valeur, il s'agissait de biens dont dépendait ma personne et je leur étais suffisamment attaché, si bien que je m'étais mis en file pour l'inspection sans aucune intention d'abandonner ce que je tenais précieusement contre moi comme un

gage de ma postérité. Ceux qui possédaient trop de choses les confiaient aux autres, tentaient de dissimuler ce qui risquait d'être confisqué et passaient ainsi l'inspection. Il y avait un seul milicien qui commença son impitoyable inspection en jetant à chaque fois un regard perçant sur la montagne d'objets déversés sous ses yeux, confisquant ce qui était interdit, distribuant des avertissements pour ce qui n'était pas jugé convenable. Finalement vint mon tour. Voyant mon maigre baluchon, le milicien, me faisant signe que ce n'était pas la peine de le défaire, regarda au travers en écartant l'interstice avec le doigt et me demanda : « C'est tout ce que tu as ? ». Je me crispais comme sous le scalpel d'un regard perçant devant l'attitude grave et sévère de ce fonctionnaire habitué à soupçonner les gens. Je ne sais pas pourquoi, mais je m'étais toujours raidi inutilement quand il s'agissait de se présenter devant un fonctionnaire ou un policier. « Oui, c'est tout ce que je possède », répondis-je comme un lâche criminel. Le policier, sans ciller, me fit circuler d'un signe du menton. Serrant contre moi mon baluchon je m'éloignai. Personne n'était passé aussi rapidement. Sans doute avait-il estimé que je ne méritais pas que l'on s'attarde sur mon cas, moi qui ne possédais presque rien. Quelles que soient les pensées que je ramenaient au Japon, cela n'avait guère d'importance en comparaison des choses matérielles jugées importantes.

La valeur de la pensée

Oui, c'est bien cela, nous ne possédons pas de pensée. Pour les gens, La pensée ce n'est pas une chose qui vaille qu'on la prenne en considération, parce que ce n'est pas aussi tangible que des chaussures, des rasoirs, des chemises ou du savon. Ce n'est pas tant parce qu'il s'agit de quelque chose qui n'a pas de forme, qui ne se laisse pas saisir au regard, qui n'est pas de l'ordre du visible, que cela ne mérite pas une inspection, mais plutôt, en un sens plus profond, ce n'est pas un problème pour l'homme. Il m'apparaissait clairement que personne n'éprouvait de fierté pour sa pensée à la manière ingénue dont les soldats rassemblés ici étaient fiers de leurs possessions. Ceux parmi les soldats malades candidats au rapatriement qui possédaient peu de chose avaient entendu des propos exagérés sur la pénurie terrible qui sévissait au Japon et pour cette raison ils essayaient avec empressement d'acheter et au prix fort les choses qu'ils voyaient chez

les autres. Ils étaient bien nombreux ceux qui s'affairaient à accumuler des effets personnels grâce à la collaboration du personnels sanitaire et des employés autochtones.

La liberté du choix

Où devrais-je aller pour trouver des hommes aussi empressés à s'occuper de leur personnalité et de leur esprit ? Ceux qui sont habités par l'esprit de convoitise sont aussi ceux qui sont gouvernés par les appétits sexuels. La question la plus banale demeurerait pour moi en suspens : s'il est vrai que l'on trouve deux catégories dans l'instinct humain entre les hommes qui ne sont soumis qu'à ces stimulations physiques et ceux qui ne se posent avec passion que des problèmes d'ordre métaphysique n'est-il pas impossible de soutenir que les intérêts pour la métaphysique sont plus honorables et nobles ? J'en vins alors stupidement jusqu'à penser : « Je n'aime pas les conflits, je tends à éviter les pulsions mises à nu, j'aime l'étude calme et abstraite, et je suis aussi un rêveur. Est-ce pour cela que je ne peux pas m'abandonner aux désirs physiques ? Il n'est peut-être question de rien d'autre que de ma propre impuissance ». « Mais il m'est possible de devenir eux. Eux en revanche ne peuvent pas devenir « moi ». Moi, j'ai la « liberté » du choix ». A cela se résument sans doute les conclusions que j'ai tirées de ma vie militaire.

Un autre moi

Après avoir quitté Manille, nous mouillâmes deux nuits dans le port de Keelung avant de faire route pour le Japon. Quand le bateau arriva aux abords du golfe de Moji, il y avait du crachin ce jour-là et sur la mer s'étendait un épais brouillard matinal ; les forces américaines qui avaient été déployées en Chine opéraient le premier bombardement du Nord de l'île de Kyûshû et je fus vivement saisi en voyant que le Japon aussi se couvrait de sang comme les champs de bataille. Le 18 juin 1944, nous débarquâmes dans le port d'Ôsaka. Je n'oublierai jamais l'émotion ressentie ce jour-là. Je n'avais pas sérieusement pensé pourvoir rentrer un jour au Japon et ce retour qui n'avait aucune réalité quand je regardais autour de moi s'était concrétisé. J'avais gagné mon pari. Il y a un an, quand j'étais parti, je n'avais pas éprouvé d'affection particulière pour le pays natal que, monté sur le pont, j'avais vu peu à peu disparaître au loin dans le sillage

du navire, et m'étais dit non sans arrogance « Advienne que pourra » ; mais là, j'étais devenu quelqu'un de tout autre. Moi qui étais parti à l'armée désespéré de la « Terre Vaine », privé d'espoir envers quoi que ce soit, je m'étais, incorrigible que je suis, persuadé malgré tout que j'étais un être humain réaliste doté d'une riche imagination, je m'étais muni d'un désespoir courroucé en me prenant pour un individu connaissant le point d'aboutissement des phénomènes en transformation, et m'étais efforcé de prendre les choses au jour le jour, mais force est de constater que dans les faits le destin entraîne l'être humain vers des destinations imprévues.

Le récit que fait ici Ayukawa Nobuo pourrait sans nul doute s'intituler la « perte du pays natal », car il est bien certain que le pays dans lequel le poète envisage son retour est un autre Japon qui n'a pas encore de réalité physique. Ces pages permettent de comprendre de quelle manière l'idée de Terre vaine s'imposa à nouveau avec une autre vérité à Ayukawa Nobuo. Nous sommes ici quelques mois avant la fin de la guerre et l'issue de cette guerre est désormais certaine. Dans ces même mois Watanabe Kazuo écrit un journal intitulé *Haisen nikki* 『敗戦日記』 (Journal de la défaite)⁶⁴ dans lequel il donne libre cours à son aspiration d'un « rêve de transition » 過度的夢 (*kadoteki yume*) qui est celui d'un humaniste ayant confiance, qui envisage la possibilité que la fin de la guerre apporte une délivrance et l'avènement d'une société nouvelle démocratique. Les digressions que fait Ayukawa dans *Notes écrites pendant la guerre* sont on ne peut plus lointaines du « rêve de transition » de Watanabe Kazuo car toutes les aspirations pour le futur sont relativisées chez ce poète par la conscience que la fin de la guerre en soi ne pourra apporter aucun réel changement sans que ne se produise dans la conscience collective un renversement.

La résurrection de l'idée de Terre vaine, qui avait été associée avant-guerre à l'expérience du désespoir, se fait à partir d'un moment fondateur qui est un retour vers le soi. Le réveil d'Ayukawa Nobuo, l'émergence de son « autre moi », se fait maintenant non pas à partir de l'idée de sa propre mort qui n'a pas eu lieu mais à travers l'expérience de la mort de l'Autre : la mort de son ami Morikawa Yoshinobu qui fut un « choc »

64 Tòkyô, Hakubunkan Shinsha, 1995, 229p.

pour le poète. Ce moment n'est pas différent dans sa structure de celui qui avait été provoqué par le « grondement » de l'expérience intérieure de la mort et il est possible de le définir comme la résolution que prendra chez *Arechi* l'expérience du *kairos* située avant l'expérience physique de la guerre. Ce moment est en fait un écho, un ricochet qui se fait entendre dans la remémoration et la reconstruction des faits auxquelles invite nécessairement la mort d'un être cher. Ce moment se laisse aussi interpréter comme la réverbération d'un questionnement laissé en testament dans la lettre de Morikawa où celui-ci reprenait à son compte les paroles de Thomas Mann pour mettre en suspens « bien insoucieusement » l'interrogation sur le devenir de la bienveillance ou de l'« amour » auxquels donne accès la pensée de la mort.

L'épisode que raconte Ayukawa du drapeau tricolore vu à Saïgon participe à ce même mouvement de remémoration. Le temps et la réalité de la guerre, la vie en groupe à l'autorité de laquelle il n'est pas possible de se soustraire, avaient généré dans l'intimité d'Ayukawa un moment de perte de son propre moi au point que le poète avait pu envisager « devenir un bon soldat ». Au moment où il arrive à Saïgon et qu'il voit de ses yeux le drapeau tricolore, c'est en fait le monde de l'avant-guerre, son propre passé, qui refait entièrement surface. A ce moment, le poète prend conscience de la réalité fermée et de l'aveuglement dans lequel l'avait projeté son entrée dans l'armée, et de toutes les cruautés dont il avait été témoin et qui sont racontées dans *Notes écrites pendant la guerre*. La France ne fut jamais pour Ayukawa Nobuo le pays de ses rêves comme elle pouvait l'avoir été pour un poète de l'époque de Hagiwara Sakutarô. Mais en revoyant l'image de la France avec le drapeau tricolore, Ayukawa est saisi d'émotion et ne peut retenir ses larmes car il reprend alors contact avec ce que la guerre a détruit et dénaturé.

C'est dans ces heures et dans la chaleur humide de sa cabine du navire-hôpital que se met en mouvement chez Ayukawa le désir et le courage de vivre. Ce courage ne concerne pas les aspirations personnelles du poète et il prend singulièrement naissance dans l'expérience d'une désillusion finale à laquelle l'a conduit son expérience de la vie militaire et du Japon nationaliste. Le renversement qui s'opère dans la conscience d'Ayukawa est situé au moment de l'inspection des objets personnels à laquelle le poète fut soumis au même titre que les autres soldats candidats au rapatriement. C'est à ce

moment précisément que meurt dans le cœur d'Ayukawa Nobuo le pays natal. Le poète n'est pas effrayé par cette inspection car il ne possède rien, mais il voit autour de lui de nombreux camarades qui sont habités, malgré toutes les horreurs qu'ils ont pu vivre ou les crimes qu'ils ont pu commettre, par une avidité qui les porte à accumuler des biens matériels. Ce spectacle est en soi terrible car il détruit en Ayukawa l'estime qu'il porte à l'homme et d'une certaine manière décide de son destin d'homme libre mais isolé de la communauté de ses semblables. La déception d'Ayukawa ne vient pas seulement du comportement des autres soldats, mais plutôt d'en haut, des autorités qui sont représentées ici par la milice. Quand Ayukawa passe son examen, il ne lui est pas demandé ce qu'il peut bien avoir dans la tête mais seulement ce qu'il possède comme bien matériel et il est d'ailleurs méprisé par les autorités par ce qu'il ne possède rien. C'est à ce moment que le poète se retrouve en face du paradoxe qu'a fait naître la pensée nationaliste de la période de la guerre. L'empire du Grand Japon avait vanté ses vertus spirituelles et dénoncé toute forme de matérialisme, mais, ironie de l'histoire, lorsque la guerre s'achève ce même Japon n'a aucun souci de ce qui peut bien angoisser la pensée de ses soldats malades qui, désormais, ne servent plus rien et ne sont que des encombrements, des corps représentés par des « radiographies numérotées de torsos sans cou ». Dans une poésie intitulée « Kôgai » (Hors le port) 「港外」 Ayukawa écrira à ce propos⁶⁵ :

ぼくらはすでにこの歴史の内では死んだ者
 夜あけのくる船窓の下の
 木の吊床に横たわる者

A l'intérieur de cette Histoire nous sommes déjà des hommes morts
 Des allongés sur des couchettes en bois
 Au-dessous des hublots où l'aube pointe

Ayukawa comprend alors que le pays auquel il appartient ne fait aucun cas de la

65 Ayukawa Nobuo *zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 1989, vol. 1, p. 129.

réalité humaine de ses soldats qui, malades, ne sont plus d'aucune utilité à la finalité du Grand Japon. Le poète comprend qu'il n'y a aucun espoir réel, tant que la communauté dans laquelle il s'apprête à reprendre sa place ne changera pas le rapport qu'elle a entretenu pendant ces années de guerre avec la pensée. Quand il arrive dans le port d'Ôsaka son sentiment n'est pas celui naturel d'un soulagement d'être rentré au pays natal, mais il se détermine toutefois dans l'intimité du poète la possibilité d'un choix qui passe par un acte de révolte contre l'utilisation politique que le Japon militariste avait fait de la mort. Dans une poésie intitulée « Kami no heishi » 「神の兵士」 (Soldats de dieu) le poète reviendra en 1955 sur ce moment de prise de conscience et d'appropriation de son propre destin qui est à l'origine du positionnement des poètes d'*Arechi*⁶⁶ :

一九四四年五月のある夜……
 ぼくはひとりの兵士の死に立會つた
 かれは木の吊床に身を横たえて
 高熱に苦しみながら
 なかなか死のうとしなかつた
 青白い記憶の炎につつまれて
 母や妹や戀人のためにとどめなく涙を流しつづけた
 かれとぼくの間には
 もう超えることのできない境があり
 ゆれる晝夜燈の暗い光りのかげに
 死がやつてきてじつと蹲つているのが見えた

戦争を呪いながら
 かれは死んでいつた
 東支那海の夜を走る病院船の一室で
 あらゆる神の報酬を拒み
 かれは永遠に死んでいつた

Un soir de mai 1944...

66 *Op. cit.*, p. 120-121.

J'ai assisté à la mort d'un soldat
 Allongé sur une couchette en bois
 Souffrant d'une forte fièvre
 Il tardait à mourir
 Enveloppé dans les flammes blafardes des souvenirs
 Il versait sans cesse des larmes pour sa mère ou pour sa jeune sœur ou
 pour sa fiancée
 Entre lui et moi
 Il y avait désormais une frontière infranchissable
 Dans la pénombre de la lumière fantomatique de la veilleuse qui oscillait
 Je voyais la mort venue se tapir immobile
 En maudissant la guerre
 Il a quitté ce monde
 Dans une cabine du navire-hôpital qui filait dans la nuit sur la mer de
 Chine orientale
 Refusant les rétributions de tous les dieux
 Il est mort pour toujours

Cette poésie parle de la réalité de la mort individuelle. Elle parle de ces soldats, qui ne furent pas tous des fanatiques ou qui du moins, au moment de mourir, refusèrent par nécessité « les rétributions de tous les dieux » et oublièrent « ces rétributions merveilleuses que l'on ne recevra jamais » qui sont celles que promettait l'idéologie du Grand Japon et de la mort identitaire juste pour le bien de la patrie. Dans l'atmosphère d'un huis clos rendu encore plus étouffant par la promiscuité que l'on trouve dans un bateau, Ayukawa Nobuo est alors témoin de la réalité de la mort individuelle qui ne peut trouver aucune forme de justification. La frontière « infranchissable » qui acquiert ici une réalité tangible n'est pas celle qui sépare le monde des morts de celui des vivants mais plutôt, celle d'un interdit dans lequel nous place l'expérience de la mort d'un autre être humain quand celle-ci est vécue dans sa dimension authentique, c'est-à-dire dans la dimension d'une unicité irréductible à toute forme de totalisation.

Si la notion de « témoin » est au centre de la poésie d'*Arechi* c'est parce que la valeur donnée au témoignage concerne l'expérience vécue de la mort dotée d'une autorité ne passant par aucune justification rationnelle ou « démonstration logique ». Le « pont

de l'esprit » dont parle la poésie d'*Arechi* est celui que ces poètes ont voulu construire entre les morts et les vivants de la guerre, liés par une même condition d'irréductible unicité. Dans *Notes écrites pendant la guerre*, Ayukawa parle du « travail de la mort » 死の働き (*shi no hataraki*) qui est ce pouvoir de déconstruction à laquelle donne accès la pensée de la mort qui n'appartient pas à un ordre conceptuel abstrait et qui est toujours référée à la réalité factuelle de la mort telle qu'elle se présente dans la vie. Le poète dira encore à ce sujet : « Une idée générale de la mort n'a aucun sens et il faut dire aussi qu'une telle idée est absente de la réalité. Nous ne pouvons qu'être témoin des morts particulières : « La mort de A, la mort de B » ». Dans ce passage de *Notes écrites pendant la guerre* qui fait suite à la partie citée plus haut, le poète évoque le pouvoir régulateur de la mort comme principe de réalité qui n'est accessible uniquement qu'à une pensée synthétique capable de saisir intuitivement ce qui lie entre eux les hommes malgré leur différence. La communauté anonyme dont parlent les poètes d'*Arechi* s'est construite à partir de la structure de la mort individuelle qui, à travers sa vérité éternelle et irréfutable, met tous les êtres de ce monde sur un plan d'égalité.

L'expérience vécue de la mort est à l'origine chez *Arechi* de la conscience du soi comme d'un positionnement nouveau de la subjectivité. L'ancrage social témoigné par cette forme de poésie n'a rien à voir avec une solidarité de classe. Il ne s'agit pas d'une solidarité élaborée à partir d'une vision idéologique du monde mais, plutôt, d'une manière diamétralement opposée, d'une solidarité existentielle pour l'horizontalité qui affecte la condition humaine. Cette conscience du soi, qui avait fait cruellement défaut à la poésie moderniste et, d'une manière plus générale, à l'ensemble des intellectuels durant la période de la guerre, s'est construite à partir de deux moments fondateurs qui sont bien distincts dans le temps mais qui sont aussi indissolublement liés par une continuité de pensée. Dans un premier temps, se trouve l'expérience d'un moment de crise ou de *kairos* qui fut celui d'un face à face avant-guerre avec l'éventualité, toujours antérieure à toute forme d'expérience, de la mort en propre. Dans un second temps se trouve la résolution que connaît ce moment à travers l'expérience de mort de l'Autre. C'est à ce moment qu'est saisie l'opportunité d'un sens authentique à donner à l'existence : une prise de défense en faveur de la réalité de la mort individuelle qui est un engagement en faveur de la vérité à laquelle nous expose l'expérience de la mort. La

Terre vaine dans laquelle rentrait Ayukawa Nobuo était pour cela bien différente de la terre du désespoir qu'il avait laissée derrière lui en partant pour le front. Dans *Notes écrites pendant la guerre*, le poète évoque en ces termes la métamorphose que connut, à travers les années de guerre, sa vision de la Terre vaine⁶⁷ :

荒地へ帰る

私は再び、戦争によって多くの人間が不在になった「荒地」へ帰ってきたのである。しかも自らたくまずして作った動機によって。私の病気は、私を戦場から「荒地」へ還すと同時に、すべての社会的政治的状況が一層悪化してゐるにも拘らず、私の「荒地」に対する絶望は影も形も失ってしまったのである。私はかつて自分の絶望を周囲の事情の悪い方への変化のみに帰してゐたが、今になってはじめて、さうでもなかったことを知るのである。現代では一層すべてが悪化してゐる。燃えつつあったところのものは、一層迅速に火の手を挙げ、戦火はやがて可燃性のものをすっかり焼きつくしてしまふだらう。灰燼の中から、それこそ無数の疑問符が湧きあがり、新しい過度期はもう二、三年の後に迫ってゐる。

私は自分の病気、或はそれに付随して知り得たことについては、ここで述べる必要はない。ここまで書いてくれば、未来が朧げながら認められるだらうし、それよりもはっきり「現在」が強い関心の焦点として私を捉へてゐる。私は軍隊では何といふ愚か者だったことであらう。「荒地」のことを少しも考へないといふことによって生きてゐられたといふのは、恥辱以外のなにものでもない。「荒地」は秘密結社や共済組合が存在してゐるやうに存在してゐたのではない。それは実にわれわれの本質そのもの、もっとも自由な文化の享受と人間相互の共感の磁場として依存し合ひ、快樂を追求して憚らない若さの真摯な活力によってすべての行為が織りなされてゆく独自の世界であった。それは作品を発表したり、流行の思想や政治の課題を議論したりする機関ではなかつた。

67 *Op. cit.*, p. 508-510.

Revenir vers la Terre vaine

A nouveau, j'étais rentré dans la « Terre vaine » où de nombreux êtres humains avaient disparu à cause de la guerre. Cela, par un vouloir dont je n'avais pas été l'artisan. Ma maladie m'avait ramené du front vers la « Terre vaine » et même si la situation, aussi bien sociale que politique, ne faisait que s'aggraver, du désespoir que j'avais nourri pour la « Terre vaine » il n'y avait plus aucune trace. Autrefois, j'avais rapporté mon désespoir aux évolutions funestes que connaissait le monde autour de moi mais maintenant, pour la première fois, je prenais conscience que les choses étaient bien différentes dans la réalité. Tout est en train de s'aggraver en ce moment. Ce qui brûlait déjà, brûlera d'un feu encore plus vif et la guerre, bientôt, aura consumé tout ce qui est combustible. Du cœur des cendres, fuse vraiment une infinité d'interrogations et une nouvelle période de transition viendra dans moins de deux ou trois années.

Il n'est pas nécessaire que je parle ici de ma maladie ou de ce qu'elle a su m'enseigner. Ce que j'ai écrit jusque-là m'a permis, me semble-t-il, de me faire une vague idée du futur mais, plutôt que le futur, c'est le « présent » qui me saisit et qui est devenu le foyer ardent de tous mes intérêts. Quand j'étais dans l'armée je me suis réellement comporté comme un idiot. J'ai honte au plus haut point d'avoir pu vivre sans jamais penser à « Arechi ». « Arechi » n'avait pas existé comme peuvent le faire des sociétés secrètes ou des sociétés de mutualité. « Arechi » avait été en réalité notre propre essence, un monde dans lequel nous étions liés les uns avec les autres comme un champ magnétique fait des sympathies que des êtres humains avaient les uns pour les autres et du plaisir que donne la culture quand elle est la plus libre ; il s'agissait d'un monde tout à fait particulier qui s'était construit à partir des actes auxquels avait donné naissance l'énergie sincère et sérieuse d'une jeunesse qui n'avait pas honte d'être en quête de jouissance. Il ne s'agissait pas d'un organe dédié à la publication d'œuvres, à des débats sur des thèmes politiques ou sur la dernière pensée à la mode.

歴史へ帰る 自己へ帰る

内地へ帰ってから今日迄の私を最も強く捉へたのは「歴史」である。我々はどのやうに歴史へ帰ってゆかねばならないのだらうか。歴

史へ帰るとは、何の過去への郷愁ではないし改悔的な如何なる意味をも含むものではない。私の言ふ「歴史へかへる」とは、よりよく自己へかへるといふことに外ならぬのである。「荒地」は、その内的な光輝とさまざまな暗示の接受者である我々を相応の作用によって作り変へると共に、みづからも作り変へられてゆく性格的な存在であった。「荒地」はかつての我々の身边に生じた歴史のごとき存在であった。われわれは、歴史といふものの正体をさういふ風に感ぜざるを得なかった。「荒地」が常に永久に「今日であるところのもの」に執着することによって、却って歴史は真にその意義と特徴を現すのである。

Revenir vers l'histoire, revenir vers soi

Ce qui a le plus occupé ma pensée depuis que je suis rentré au Japon jusqu'à aujourd'hui c'est l'« Histoire ». Comment devons-nous revenir vers l'Histoire ? Quand je parle de revenir vers l'Histoire il ne s'agit pas d'une nostalgie pour le passé et cela ne prend pas le sens de quelque forme de regret que ce soit. Quand je dis « retourner à l'Histoire » cela signifie uniquement et positivement revenir à soi. « Arechi » nous avait transformé par l'effet d'actions réciproques, nous qui étions des récepteurs de toutes ses suggestions et de ses rayonnement internes, et était une entité qui de ce fait même se transformait elle-même ; « Arechi » était une entité semblable à l'Histoire, qui était née autrefois dans notre intimité. Nous avons été portés à ressentir la nature véritable de l'Histoire de cette manière. « Arechi » était attachée pour l'éternité à l'« existence de tout ce qui appartient à l'aujourd'hui » et c'est ainsi que l'Histoire pouvait révéler sa véritable signification et ses particularités.

Il est possible de comprendre ici le sens profond que revêtait pour Ayukawa Nobuo la maladie. Cette période durant laquelle le poète fut contraint à l'inaction et reporté vers une démarche introspective, que la vie militaire avait interrompue, fut essentielle, en ce qu'elle permit au poète, quelques mois avant la fin de la guerre, de prendre du recul et de tirer les conclusions de son expérience. Elle lui permit d'engager, à partir du choc que fut pour lui la mort de son ami Morikawa, un processus de remémoration du fil des événements qui s'étaient succédés à une vitesse effroyable ne permettant au-

cune distance avec les faits de la réalité. C'est à travers cette remémoration que s'opère, comme dans un filtre, l'épure de la notion de Terre vaine et sa résurrection en vue d'un futur que le poète a en ligne de mire. Cette épure se fait dans l'intimité d'Ayukawa à travers l'écriture de ces notes écrites à l'intérieur du temps de la guerre et le sens de cette narration se trouve dans celui d'un témoignage adressé, aussi bien à un autre auquel il écrit, qu'à lui-même.

A travers ce processus de remémoration, par le biais de la narration, le poète atteint une révélation. Le désespoir que les poètes d'*Arechi* avaient nourri pour la Terre vaine du Japon de la fin des années trente avait été nécessaire à ces poètes car la sincérité avec laquelle ils avaient affronté leur solitude les avait portés à un positionnement critique. Mais en revenant sur son expérience, Ayukawa acquiert à présent la certitude que le sentiment de désespoir lié à la réalité fluctuante des choses n'est encore qu'une forme partielle de désespoir et que l'authentique structure du désespoir ne se trouve pas dans la contingence des faits mais bien dans la condition de l'homme. Apparaît alors clairement aux yeux du poète qu'« Arechi » n'avait pas été simplement une communauté de poètes ou une « société secrète » mais, plutôt, l'embryon d'une communauté universelle retrouvée par-delà l'expérience des divisions et de la catastrophe. Nourrie de l'expérience universelle de la mort, la notion de Terre vaine se dépouille alors de ses caractéristiques locales pour devenir la métaphore d'une expérience de mort commune au genre humain.

Il faut souligner que la notion de Terre vaine est mise entre parenthèses par le poète dans ses *Notes écrites pendant la guerre*. Le recours à ces parenthèses n'est en rien innocent, pas plus que la nécessité dans laquelle nous nous sommes trouvés de traduire parfois « Arechi » par Terre vaine et à d'autres moments de laisser le terme en japonais pour évoquer le groupe *Arechi* en tant que tel. Ces parenthèses sont la manifestation textuelle de ce qui se présente encore une fois sous la forme d'un intérieur et d'une totalité qui n'est pas divisible. Le poète parle de sa vision d'« Arechi » comme de l'existence d'un « présent », de l'« existence de tout ce qui appartient à l'aujourd'hui ». Par « existence », le poète n'entend pas parler seulement des êtres humains mais, plutôt, de la totalité de toutes les choses qui existent en ce monde et qui partagent le même destin d'être potentiellement « combustibles ». Le poète parle en fait de la matière indiffé-

renciée. Les parenthèses qu'utilise Ayukawa lui permettent d'évoquer un phénomène de stratification des expériences non pas seulement à un niveau individuel mais surtout et avant tout à un niveau collectif. Ayukawa parle d'ailleurs d'*Arechi* comme d'une existence mobile possédant en elle-même ses possibilités de transformation. Dans ce phénomène d'emboîtement métonymique se révèle à l'œuvre le « travail de la mort » qui, tout en tenant présent la multiplicité des expériences, porte la pensée vers un point de convergence, un « champ magnétique » d'agrégation. C'est en ce sens qu'il faut parler de la pensée d'*Arechi* comme d'une pensée de la chair ou du corps et de la totalité.

La réactivation du souvenir permit à Ayukawa Nobuo d'assurer une continuité entre l'avant-guerre et l'après-guerre et de faire confluer dans la totalité du présent de la Terre vaine la multiplicité des réalités temporelles de ceux qui lui avaient trouvé la mort pendant la guerre et de ceux qui avaient survécu. Mais si la pensée de la mort crée un « pont de l'esprit » entre les êtres humains et les choses de ce monde elle n'est pas en soi une forme de salut car elle expose l'être humain à l'absence de justification de son existence. Il s'agit pour cela d'une pensée panique qui se trouve au-dehors de l'Histoire dans une éternité extratemporelle. La nécessité à laquelle se voit confronté Ayukawa dans les mois qui précèdent la fin de la guerre est celle de la vie et du sens ou de la direction à donner à son existence. Pour que le temps se remette en marche et que la vie soit possible, il fallait que la pensée de la mort qui est, par essence, verticale, trouve un contrepouvoir. Ce salut, Ayukawa Nobuo le trouve dans l'Histoire qui se présente dans la pensée du poète comme le lieu d'un engagement possible de l'être dans la conscience de son soi. L'Histoire telle que la conçoit le poète n'a pour cela rien à voir avec la conception que s'en font le matérialisme historique ou toutes les formes de visions eschatologiques du monde. La pensée de l'Histoire chez Ayukawa est une pensée habitée par une forme de pessimisme positif qui fait de l'Histoire une différentielle, un contre-pouvoir d'actualisation perpétuelle permettant à chaque moment que soit revécue et révélée, dans sa différence et dans sa singularité, la pensée authentique de la mort au sein de la vie. L'Histoire est en ce sens une contre figure de la pensée de la mort et ne peut pour cela se construire, ni comme un retour nostalgique vers le passé, ni comme une projection eschatologique ou idéologique d'un futur. Arrimée au présent d'éternité de la mort elle est la force différentielle qui permet de redonner à la

vie son mouvement et sa signification en ouvrant l'être, par le biais d'une actualisation perpétuelle, à la possibilité de ce qui n'est pas encore advenu. Il s'agit bien d'une totalité mais d'une totalité qui n'est vouée à aucune finalité dans laquelle coexistent, comme dans un unique corps, le passé et le futur qui convergent vers le présent. L'Histoire correspond chez Ayukawa à l'exercice de la liberté et d'un engagement au sein de la vie en faveur de la réalité inaliénable de la mort individuelle qui donne accès à une forme de connaissance empathique étrangère à la pensée rationnelle.

C'est en ces termes que se concluait l'expérience de la guerre pour Ayukawa Nobuo et de manière paradigmatique pour l'ensemble des poètes d'*Arechi*. Il est saisissant de penser que lorsqu'Ayukawa écrit ces notes, il se trouve isolé dans l'hôpital militaire de la province de Fukui et que, s'il sait déjà qu'il a perdu son ami Morikawa, il ne sait pas encore qui des poètes de sa génération a survécu à la guerre. Il ne sait pas encore que la « Terre vaine » qu'il ressuscite se reconstituera réellement autour de la communauté de ceux qui ont survécu. Son geste est pour cela d'une sincérité qui ne peut laisser indifférent et le parcours que le poète accomplit est marqué par un profond désintéressement. Ayukawa, qui ne fait aucune omission sur son propre comportement pendant la guerre, destine sa pensée à une forme d'abnégation de soi qui ne connaît aucune hésitation. Ce pari d'authenticité est ce qui liera à nouveau après-guerre les poètes d'*Arechi* et il est possible d'en pénétrer plus profondément les mouvements dans cette page conclusive des *Notes écrites pendant la guerre*, quand Ayukawa évoque la « vie simple » à laquelle il entend désormais se consacrer. Par vie simple, vie qui prend ici les aspects de la vie d'un paysan et du travail de la terre, Ayukawa n'entendait pas la chimère d'une vie candide et d'un retour aux origines. Tout au contraire, le poète entendait plutôt se destiner à une vie sans artifice et à une forme de détachement stoïque qui est l'unique posture que peut prendre celui qui est « déjà mort » et qui, ce faisant, a percé une part du mystère de l'illusion :

自分であるべきもの

私は再び「荒地」へ入ってゆく前にこれだけのことは知っておく必要があったのだ。一九四〇年以後の五年間に精神的、肉体的に受けた少しばかりの苦悩がきっと私の最上の教育者だったのであ

らう。私が少しばかりしかつめらしくなり、以前の若さや思考に対する流暢さを失ったやうだといって皆私を冷かすかもしれない。さうしたら私は、この五年間に受けた少しばかりの苦悩といふ教育者についてより適切に、もう少し实际的に話さう。しかも我々は決してこれから逃れることが出来なかったやうに、これからも絶対に逃れ得ないであらうし、そのためにこそ「荒地」が存在し得る根拠を得るのではないか。

今私がこの手紙を書いてある一九四五年三月、——はおそろしい年である。来年はさらに怖ろしい年となるであらう。私は自分の病気が間もなく恢復することを知ってゐる。〈生〉についてこの上もなくよい暗示を与へ、そのあまりにも人間的な性質によって如何に人間性そのものの特むべからざるかを知らせてくれた〈病気〉から私は間もなく解放される。その病気の年期をまるで自分に課された義務のやうに果すことによって私は健康にかへってゆく。顔廢から戦争へ、戦争から病気へ、病気から健康へ、——時は私の体内でそのやうに推移してきた。

真似ごとに打ち込む

私は〈病気〉から解放されたらしばらく土地を耕す真似ごとをやってみよう。私はいま〈真似ごと〉と言った。私にはすべて思想以外のことは〈真似ごと〉しか出来ないのである。しかし私はなにものよりもこの〈真似ごと〉に打ち込むことによって、自分が正しく生きられるといふ確信がある。周囲の事情が許すならば今年の五、六月頃には、私は鍬やシャベルで土を掘ちくってゐるだらう。これは私が軍隊にゐる時から考へてゐたことなのだ。一九四四年頃に内地へもし帰れたら当分は百姓をやつて暮すのがよいだらうと——。狡猾で利己的な商売やあざとい政治の駆け引やらに日を送るよりも余程その方が優つてゐるに違ひない。土から穀類を作るといふことは、きっと無際限に消費してゆくよりもこんな恐怖の時代には安定的なことだし、〈創る〉といふことはいつでも悪いことであつたためしはないのだ、——といふ風にひそかに考へてゐたのであつた。その上、生活に余裕があれば、私はいま述べることの少なかつた〈病気〉についてもいろいろと書かねばならぬこともあるのだ。ずいぶん様々なることを述べてきたがいよいよ終る時が来た。これか

ら後のことは「荒地」に俟つより仕方がない。私の軍隊に入る前の作品「橋上の人」——は幸ひ君がたいへんほめてくれた。デスペレートなところが君の心に抱いてみたものとたまたま共感したのであらう。私がその後何度かこの詩に手を加へたことは先にのべた。あれを書いた時には、どういう言葉を入れてよいかわからずにそのまま空白にしておいたところが一箇所ある。

黒い水のうへを吹く

行方の知れぬ風の言葉に

いつまでも頬を濡らしてみようと、

その空白であった風の言葉を、次のやうに入れることにしたことを君に知らせたい。

「星のきまってる者はふり向かぬ」

Celui que je dois être

Il était nécessaire que je prenne conscience de toutes ces choses avant de rentrer à nouveau dans la « Terre vaine ». Ce sont assurément les petites souffrances que j'ai connues, moralement et physiquement, pendant cinq années depuis le début des années quarante qui ont été mon meilleur éducateur. Je ferais l'objet des railleries de tous qui diront que je suis devenu un peu renfrogné et que je semble avoir perdu ma jeunesse ou la souplesse dont je faisais preuve à l'égard de la pensée. C'est pourquoi il me faut parler plus précisément et plus concrètement de l'enseignement que j'ai tiré des petites souffrances que j'ai endurées ces cinq années. De la même manière qu'il ne nous a pas été possible de leur échapper par le passé, il ne nous est pas possible de nous en éloigner aujourd'hui. Et n'est-ce pas d'ailleurs ainsi que la « Terre vaine » peut trouver ses raisons d'être ? Cette année, en ce mois de mars 1945 au cours duquel je suis en train d'écrire cette lettre, est une année terrible. Mais l'année prochaine le sera encore bien plus. Je sais que sous peu j'aurais recouvré de ma maladie. Je serai bientôt libéré de cette « maladie » qui m'a permis de reconsidérer complètement ma vision de la « vie » et qui m'a aussi appris avec sa nature tellement humaine comment il n'est absolument pas possible d'avoir confiance dans l'humanité. Je recouvrerai la santé en allant au bout de

cette période de maladie comme s'il s'agissait d'un devoir que je me serais imposé. De la décadence à la guerre, de la guerre à la maladie, de la maladie vers la santé : c'est ainsi que le temps a évolué à l'intérieur de mon corps.

S'engager par le faux-semblant

Lorsque j'aurai recouvré de ma « maladie » je m'appliquerai à faire semblant de travailler la terre. J'ai dit « faire semblant ». Parce que pour tout ce qui ne relève pas de la pensée je ne suis capable que de « faire semblant ». Mais j'ai acquis la certitude que je peux vivre droitement en m'engageant plus résolument que quiconque pour ce « faux-semblant ». Si les conditions me le permettent, à partir du mois de mai ou de juin, je me retrouverai à creuser la terre avec une pioche et une bêche. C'est le projet auquel je pense depuis ma période passée dans l'armée : « Si tu reviens au Japon en 1944, il serait bon que pendant quelque temps tu mènes la vie d'un paysan ».

« Il est bien plus souhaitable que tu passes tes jours de cette manière plutôt que de t'employer à devenir un commerçant égoïste et rusé ou à développer des stratégies politiques malhonnêtes. Extraire des céréales de la terre est un choix beaucoup plus pondéré dans cette époque de peur que de dépenser inutilement ; « produire a toujours été un choix valide » : c'est ainsi que je pensais les choses au fond de moi. Et puis, si la vie m'en laisse le loisir, il me faudra aussi écrire plus en détail à propos de ma « maladie » que je n'ai abordé ici que succinctement.

J'ai expliqué beaucoup de choses et il est temps maintenant de prendre congé. Il ne me reste plus maintenant qu'à placer mes espoirs dans la « Terre vaine ». C'est une chance que tu aies apprécié ma poésie « L'homme sur le pont » écrite avant que j'entre dans l'armée. Il semble que ce qu'il y avait de désespéré dans cette œuvre ait résonné avec ce que tu avais dans le cœur. J'ai dit plus haut comment j'avais remanié plusieurs fois cette œuvre. Quand je l'ai écrite j'ai laissé une partie blanche parce que je ne savais pas quels mots il fallait mettre.

Et pour toujours renvoyer un sourire
Aux paroles d'un vent qui va on ne sait où

Et souffle au-dessus de l'eau noire ?

Je voudrais te faire savoir que là où les mots étaient restés en blanc j'ai décidé de mettre ceci :

« Ceux dont les étoiles sont certaines ne regarderont pas en arrière. »

Conclusion

Le travail d'analyse présenté dans cette thèse avait pour ambition de reconstruire les dynamiques qui présidèrent à la naissance de la poésie de l'après-guerre d'*Arechi*. Pour expliquer la genèse de cette forme nouvelle de poésie, il a été nécessaire d'adopter une méthode archéologique. Ceci nous a porté, après avoir mis en évidence les caractéristiques du langage et de la pensée de l'école *Arechi*, à analyser, dans un premier temps, les modalités du modernisme japonais du milieu des années vingt, dont la spécificité se trouve dans une interprétation purement formelle de la fonction du poétique. Dans un second temps, nous avons examiné la période de la fin des années trente, au cœur de la Guerre des quinze ans, pour comprendre comment l'évolution interne du modernisme fut largement redevable des circonstances particulières de l'Histoire et des phénomènes de conversion à l'idéologie nationaliste d'une grande partie des poètes modernes.

La poésie d'*Arechi* occupe une place incontournable au sein de la poésie contemporaine japonaise et il faut reconnaître à *Arechi* le mérite d'avoir repensé la fonction du poétique et d'avoir reporté la poésie du côté de la vie. Chez *Arechi* la poésie est considérée, dans une pure tradition moderniste, comme un instrument de la connaissance et de la critique. Mais la connaissance telle que l'entendaient ces poètes ne relevait pas d'une activité de la pensée abstraite comme chez les modernistes japonais d'avant-guerre. La connaissance chez *Arechi* se lie à la question de la conscience et est appliquée à la sphère de l'existence humaine. L'interprétation que ces poètes faisaient de la notion de méthode était pour cela bien différente de celle qu'en faisaient leurs aînés qui limitaient la méthode à une question de technique. Chez *Arechi* la méthode acquiert un sens originel quand elle met en relation la poésie avec l'existence et lorsque la question des formes n'est pas dissociée de celle des contenus, qu'ils soient existentiels, sociaux ou historiques. L'ordre de la pensée qui régit la poésie d'*Arechi* relève pour cette raison du concret et trouve son application légitime dans ce que ces poètes nommaient la « critique de la civilisation ».

C'est assurément l'épreuve de la guerre qui est à l'origine du changement structurel qui s'est produit au sein de la poésie moderne japonaise. Avec *Arechi*, pour la première fois de son histoire, la poésie moderne de forme libre, qui était issue des tra-

ductions de la poésie occidentale, acquiert une réelle indépendance. La force des poètes d'*Arechi* se trouve être dans la capacité qu'ils démontrèrent d'interrompre la chaîne des répétitions automatiques, qu'il s'agisse des phénomènes d'imitation ou des phénomènes de réaction dont les effets s'avèreront dramatique durant la Seconde Guerre Mondiale. Confrontés sans aucune échappatoire à la réalité « fictionnelle » du Japon nationaliste, ces poètes, qui étaient des authentiques libéraux formés par la lecture des textes des poètes modernistes anglo-saxons, firent le pari de « penser par eux-mêmes » et d'affronter la réalité sans aucune concession. Cette mise en jeu authentique de la personne, née d'une fréquentation et d'une confrontation assidue avec la pensée de la mort permit que soit envisagée l'éventualité d'une « troisième voie ». Une voie médiane, qui peut être définie comme une position de suspension du jugement dans laquelle les contradictions issues des dualismes de la pensée rationnelle perdaient leur efficacité. De cette manière, les poètes d'*Arechi* mettaient à jour et situaient le lieu d'une pensée synthétique et convergente susceptible, grâce à l'éclairage qu'offrait la lumière de la mort et son « présent » d'universelle éternité, de soustraire la pensée à toute forme d'illusion de retour vers le passé ou de projection idéologique de progrès vers le futur. Il est possible de comprendre comment cette troisième voie pouvait trouver des applications concrètes non seulement au niveau de la conception de la poésie mais aussi au niveau du politique en ce moment de l'après-guerre dans lequel les Japonais étaient appelés à fonder les bases d'une nouvelle société.

C'est à l'aune du présent de l'après-guerre qu'il faut effectivement évaluer la portée du geste poétique d'*Arechi*. La poésie de l'après-guerre connaît sa période de gestation au cœur de la Guerre des quinze ans et il a été possible de vérifier l'existence d'un tournant au sein de la poésie moderniste daté de 1937. Néanmoins, c'est avec la recomposition du groupe de la « Jeune Arechi » après-guerre, autour de la revue *Arechi*, que la renaissance de l'idée de Terre Vaine consacrera l'avènement d'une nouvelle manière d'affronter le poétique. Ce moment est plus précisément daté de la publication de la poésie « Shinda otoko » 「死んだ男」 (Un homme mort) d'Ayukawa Nobuo qui est sans conteste l'œuvre la plus célèbre de la poésie de l'après-guerre¹ :

1 Publiée en janvier 1947 dans la revue *Junsuishi*. *Ayukawa Nobuo zenshū* 『鮎川信夫全集』

たとえば霧や
あらゆる階段の登音のなかから、
遺言執行人が、ぼんやりと姿を現す。
——これがすべての始まりである。

遠い昨日……
ぼくらは暗い酒場の椅子のうえで、
ゆがんだ顔をもてあましたり
手紙の封筒を裏返すようなことがあつた。
「実際は、影も、形もない？」
——死にそこなつてみれば、たしかにそのとおりであつた。

Mよ、昨日のひややかな青空が
剃刀の刃にいつまでも残っているね。
だがぼくは、何時何處で
きみを見失つたのか忘れてしまつたよ。
短かかつた黄金時代——
活字の置き換えや神様ごっこ——
「それが、ぼくたちの古い處方箋だつた」と呟いて……

いつも季節は秋だつた、昨日も今日も、
「淋しさの中に落葉がふる」
その聲は人影へ、そして街へ、
黒い鉛の道を歩みつづけてきたのだつた。

埋葬の日は、言葉もなく
立會う者もなかつた、
憤激も、悲哀も、不平の柔弱な椅子もなかつた。
空にむかつて眼をあげ
きみはただ重たい靴のなかに足をつつこんで静かに横わつたのだ。
「さよなら、太陽も海も信ずるに足りない」
Mよ、地下に眠るMよ、

きみの胸の傷口は今でもまだ痛むか。

Du brouillard par exemple
Et des bruits de pas de tous les escaliers
Dans le vague, surgit l'exécuteur testamentaire.
— Cela est au commencement.

Lointain hier...
Sur les chaises d'un bar sombre,
Ne sachant que faire de nos visages déformés
Il nous arriva même de retourner des enveloppes.
« En réalité, il n'y a ni ombre, ni forme ? »
— Pour n'avoir pas su mourir, nous pouvions l'affirmer.

Oh, M ! Le ciel bleu et glacial d'hier
Sur la lame du rasoir à jamais demeure.
Mais quand, et en quel lieu
T'ai-je perdu de vue, j'ai oublié !
Un âge d'or qui fut bref —
On changeait l'ordre des mots, se prenait pour des dieux —
De marmonner : « C'était là nos vieilles ordonnances... »

Toujours la saison était l'automne, hier comme aujourd'hui,
« Dans la tristesse tombent les feuilles mortes »
Cette voix vers les hommes, et vers les villes,
Avait parcouru un noir chemin de plomb.

Le jour des funérailles, pas un mot
Nul présent
Pas d'indignation, d'amertume, de chaise souple de la plainte.
Levant les yeux au ciel
Rien que toi qui reposais paisiblement les pieds enfoncés dans les lourdes
bottes.
« Adieu ! Le soleil et la mer ne méritent pas la confiance »
M ! Qui dort sous terre M !

La plaie ouverte dans ton poitrail à présent te fait-elle encore souffrir ?

Si cette poésie a pu incarner à elle seule la poésie de l'après-guerre c'est parce qu'elle parle d'un « commencement » et qu'elle fait poindre l'aube d'un horizon nouveau. Cette poésie est une illustration de la manière avec laquelle les textes poétiques d'*Arechi* suivent le même parcours que celui emprunté par les textes critiques de ces poètes qui ont pour caractéristique de revenir ponctuellement sur les faits du passé pour interpréter le présent. Ayukawa Nobuo opère ici de manière très synthétique une reconstruction du parcours de la « Jeune Arechi » avant-guerre en évoquant tout particulièrement la période de malaise vécue par ces poètes lorsque les prétentions essentiellement formelles de la poésie moderniste empêchaient une prise de contact authentique avec le réel, livrant l'être à l'ennui et à l'informe.

Le commencement pour Ayukawa Nobuo se trouve dans un moment de rupture et de suspension quand surgit, « du brouillard » et « dans le vague », la figure d'un « exécuteur testamentaire ». L'irruption de ce personnage est un masque que le poète choisit de poser sur son visage. Il est bien certain qu'Ayukawa parle ici de sa propre expérience, mais cette expérience connaît une transfiguration. L'homme mort auquel se réfère le poète est l'ami Morikawa Yoshinobu. Mais dans cette poésie Morikawa apparaît, exactement comme il advient pour la figure de l'exécuteur testamentaire, sous le couvert d'un anonymat, sous l'initiale cryptée « M ». L'engagement qui s'exprime alors en faveur de l'homme mort concerne le poète, mais il est plus spécifiquement adressé à la communauté des survivants lorsque celui-ci indique un rapport avec les morts de la guerre et une possibilité de construction d'un « commun » défini non pas sur des bases idéologiques mais sur la base existentielle et démocratique d'une même condition humaine. Ce geste éthique est un engagement en faveur de la défense de la réalité imprescriptible de la mort individuelle qui ne peut trouver aucune forme de consolation : aucun « mot », « indignation » ou « chaise » commodément malléable pour une « plainte ».

Ces analyses permettent de comprendre comment l'engagement que prend en 1947 Ayukawa Nobuo est paradigmatique de celui affirmé par l'ensemble de la communauté poétique d'*Arechi*. Ce geste est orienté vers une interprétation du passé en ce qu'il concerne la période de la guerre et l'utilisation politique qui avait été faite de la

mort lorsque, sous le régime de propagande, la réalité de la mort individuelle avait été transfigurée en une mort identitaire et sacrificielle qui devait recevoir une justification. Mais il faut s'étonner du fait que le poète ait pu trouver à travers un engagement aussi restrictif de ses propres libertés la perspective d'un futur en ce moment historique qui fut aussi et avant tout celui d'une libération du joug du régime militariste. Il est tout à fait possible d'imaginer que ceux qui avaient survécu à la guerre et avaient vécu pendant de longues années au contact de la présence envahissante de la mort et de ses odeurs n'ont pu se défaire avec facilité de l'« ombre » qui recouvrait leur existence après-guerre. Mais la poésie « Un homme mort » ne parle pas de cette emprise de l'ombre sur une vie qui n'arrive pas à reprendre un cours normal mais, plutôt, d'une forme d'efficacité de la mort qui est associée à l'*ethos* de l'engagement que représente la figure de l'exécuteur testamentaire.

Dans cette poésie nous voyons littéralement surgir devant nos yeux ce personnage au moment même où il surgit dans la conscience du poète, c'est-à-dire dans le présent de l'après-guerre. Nous voyons également comment le survivant sort littéralement « du brouillard » et est arraché à l'informe et à l'errance dans laquelle semblait être entraînée sa vie jusqu'à ce moment. Ce qui arrache l'être à l'incertitude sur sa propre présence n'est pas une détermination de la personne par elle-même mais bien plutôt un souci de l'Autre et une réponse donnée à une mise en demeure qui ne peut être ajournée et imposée par le souvenir de l'ami mort et de sa position de vulnérabilité. Il s'exprime par conséquent dans ce mouvement une forme de passivité totale. Mais cette passivité ne peut pas être confondue avec un fatalisme. La figure de l'exécuteur testamentaire se dresse devant le regard et s'impose comme l'incarnation d'un obstacle qui met au centre de la vie l'idée de la mort. Pour cette raison cette poésie ne s'ouvre pas sur le registre de l'élégie ou de l'intimité de l'histoire qui a lié les deux hommes entre-eux, mais parle plus clairement d'un positionnement que le sujet choisit de tenir au sein de la société des survivants dans laquelle il est appelé à reprendre sa place.

L'obsession de la mort dont il a été possible de vérifier la présence dans la poésie d'*Arechi* participe de cette force d'empêchement et de résistance que ces poètes imposaient en donnant à la mort une place centrale dans leur poésie. L'interprétation de ce qui doit être regardé comme un geste, une expression de révolte, soulève une question essentielle.

La figure de l'exécuteur testamentaire trouve son sens dans le présent de l'après-guerre au moment où elle se propose pour la communauté comme la représentation matérielle d'un *memento mori*. Mais ce choix libre et conscient que firent les poètes d'*Arechi* de se porter garant de la réalité de la mort individuelle et du souvenir de ceux qui avaient trouvé la mort pendant la guerre est directement relié aux modalités selon lesquelles la société japonaise commençait, dès les premières heures de la défaite, à se reconstruire autour d'un oubli des faits du passé. Cette volonté d'oubli a pu être mise en évidence en ce qui concerne la poésie dans la manière avec laquelle les poètes modernistes aînés d'*Arechi* décidaient d'archiver la période de la guerre comme une « mauvaise époque » ou une période de « blanc ». Il faut toutefois dire qu'une telle attitude ne concernait pas uniquement les poètes mais bien plutôt l'ensemble de la société japonaise qui, sous l'emprise du sentiment éperdu de vide et de désespoir provoqué par la défaite, décidait, plus ou moins consciemment, de s'engager vers le futur en acceptant bien volontiers le faux-fuyant de la libération. Sans aucun filtre critique, et sans penser saisir le moment de la défaite comme une opportunité vers une troisième voie possible, la société japonaise d'alors se convertissait avec la même ferveur qu'elle avait témoignée pendant les années de guerre à l'idéologie nationaliste, à cette nouvelle idéologie que pouvait représenter la démocratie promue par les forces d'occupation américaine. Lorsque Kitamura Tarô évoquait la « farce » de la société japonaise d'après-guerre et qu'il exhortait ses concitoyens à saisir le sens de son « invitation à la solitude », le poète dénonçait en fait une tendance suffisamment générale que connut la société d'un évitement de ses responsabilités.

Ayukawa Nobuo fait revivre, dans une poésie intitulée « Keisen hoteru no asa no uta » 「繫船ホテルの朝の歌」 (Chant d'un matin à l'Hôtel des Amarres), le désir de fuite effréné qui pouvait alors assaillir les personnes² :

2 Il s'agit ici de la première version de cette poésie, datée d'octobre 1949, publiée dans : Ayukawa Nobuo shishû 1945-1955 『鮎川信夫詩集1945-1955』 [Poésies d'Ayukawa Nobuo 1945-1955]. Tôkyô : Arechi Shuppansha, 1955, 200p. Cette version est différente en un vers de celle publiée dans les *Œuvres complètes* du poète.

ひどく降りはじめた雨のなかを
おまえはただ遠くへ行こうとしていた
悲しみの街をすてて
とおくの土地へ行こうとしていた
おまえの濡れた肩を抱きしめたとき
なまぐさい夜風の街が
おれには港のように思えたのだ
船室の灯のひとつひとつを
可憐な魂のノスタルジアにともして
巨大な黒い影が波止場にうずくまっている
おれはずぶ濡れの悔恨をすてて
とおい航海に出よう
背負い袋のようにおまえをひつかついで
航海に出ようとおもつた
電線のかすかな唸りが
海を飛んでゆく耳鳴りのようにおもえた

おれたちの夜明けには
疾走する鋼鐵の船が
青い海のなかに二人の運命をうかべているはずであつた
ところがおれたちは
何處へも行きはしなかつた
安ホテルの窓から
おれは明けがたの街にむかつて唾をはいた
疲れた重たい瞼が
灰色の壁のように垂れてきて
おれとおまえのはかない希望と夢を
ガラスの花瓶に閉じこめてしまつたのだ
折れた埠頭のさきは
花瓶の腐つた水のなかで溶けている
なんだか眠りたりないものが
厭な匂いの薬のように澱んでいるばかりであつた
だが昨日の雨は
いつまでもおれたちのひき裂かれた心と

ほてつた肉體のあいだの
空虚なメランコリイの谷間にふりつづいている
おれたちはおれたちの神を
おれたちのベッドのなかで絞め殺してしまつたのだろうか
おまえはおれの責任について
おれはおまえの責任について考えている
おれは慢性胃腸病患者のだらしないネクタイをしめ
おまえは禿鷹風に化粧した小さな顔を
猫背のうえに乗せて
朝の食卓につく
ひびわれた卵のなかの
なかば熟しかけた未來にむかつて
おまえは愚劣な謎をふくんだ微笑を浮かべてみせる
おれは憎惡のフォークを突き刺し
ブルジョア的な姦通事件の
あぶらぎつた一皿を平げたような顔をする

窓の風景は
額縁のなかに嵌めこまれている
ああ おれは雨と街路と夜がほしい
夜にならなければ
この倦怠の街の全景を
うまく抱擁することができないのだ
西と東の二つの大戦のあいだに生れて
戀にも革命にも失敗し
急轉直下墮落していつたあの
イデオロジストの顰め面を窓からつきだしてみる
街は死んでいる
さわやかな朝の風が
頸輪ずれしたおれの咽喉につめたい剃刃をあてる
おれには堀割のそばに立つている人影が
胸をえぐりとられ
永遠に吠えることのない狼に見えてくる

Sous la pluie qui s'était mise à tomber battante
Tu ne voulais que partir loin
Tu voulais laisser la ville des tristesses
Et partir pour une contrée lointaine
Quand j'enlaçais tes épaules mouillées
La ville dans le vent nauséabond de la marée du soir
M'apparaissait comme un port
Chacune des petites lumières des cabines
Animait les flammes des nostalgies des âmes innocentes
Une immense ombre noire était tapie sur le quai
Laisant derrière moi les regrets tout trempés
Je voulais prendre le large
Te chargeant sur le dos comme un sac
J'ai pensé qu'il nous fallait prendre la mer
Le ronflement à peine perceptible des lignes électriques
M'est apparu comme un bourdonnement d'oreilles qui vole au-dessus de
la mer

Dans notre aube
Un bateau en acier qui file à grande vitesse
Sur la mer bleue aurait dû emporter nos deux destins
Mais voilà nous
Ne sommes allés nulle part
De la fenêtre de notre hôtel de misère
J'ai craché à la face de la ville dans son petit matin
Des paupières lourdes de fatigue
S'affaissaient comme des murs gris
Enfermaient dans leur vase de verre
Les espoirs et les rêves vains de nous deux
La pointe disloquée de la jetée
Se liquéfiait dans l'eau croupie du vase
Il ne restait qu'un vague manque de sommeil
Qui stagnait à la manière d'un médicament nauséabond
Mais la pluie de la veille
Pour toujours continuait de tomber sur la vallée des mélancolies stériles

Qui s'étendait entre nos deux cœurs déchirés

Et nos corps encore fiévreux

Notre dieu à nous

L'aurions-nous étranglé dans ce lit ?

Tu penses à ma responsabilité

Et moi je pense à ta responsabilité

Je renoue la cravate négligée du patient souffrant d'une maladie digestive
chronique

Tu poses ton petit visage maquillé comme un vautour

Sur ton dos voûté

Et nous nous attablons pour le petit-déjeuner

T'adressant au futur mollet

Des œufs fendillés

Tu te risques à un sourire plein de mystères stupides

Je plante la fourchette de la haine

Et affiche le visage de celui qui a vidé l'assiette grasse

De l'adultère bourgeois

Le paysage à la fenêtre

Est enchâssé dans son cadre

Ah ! Je veux la pluie et les rues et le soir

Si la nuit ne vient pas

Comment pourrais-je étreindre comme il se doit

L'entier panorama de cette ville d'ennui ?

Par la fenêtre je passe la face grimaçante de cet idéologue

Né entre les deux grandes guerres à l'ouest et à l'est

Qui échoua en amour comme en révolution

Et s'abîma brutalement dans la déchéance

La ville est morte

Le vent frais du matin

Plaqué une lame froide contre ma gorge libérée du collier qui l'avait blessée

L'ombre humaine qui se tient debout à côté du fossé

Avec ses flancs crevés

M'apparaît comme un loup qui n'aura à hurler de toute éternité

Le poète relate les faits d'une nuit d'amour qui a mal tourné parce que justement il ne s'agissait pas d'amour véritable mais bien plutôt d'un « adultère bourgeois » qui ne mène jamais nulle part. Le désir éperdu de fuite de la femme prête à tout pour échapper à son désespoir est l'expression du sentiment le plus commun de désarroi et de nihilisme qui affecta les personnes au sortir de la guerre, déroutées qu'elles étaient par l'écrasante réalité de la *tabula rasa* de la défaite qui n'avait rien épargné. Le poète, comme on peut le comprendre, éprouva lui aussi très vivement ce sentiment de vide et pour un instant, bercé par les illusions de scintillements nocturnes, il accepta de croire que quelque chose était possible, ailleurs, dans une « contrée lointaine ». Il pensa qu'il fallait « prendre la mer » pour laisser derrière soi le pays natal des souffrances. Mais voilà... il n'alla nulle part. Et il ne suffit que d'une nuit, qui représente ici le moment d'une brève hésitation, et de quelques heures vécues au contact du faux, de la vulgarité et de l'irréalité d'une fiction qui se lit au petit matin sur le « visage maquillé comme un vautour » de la femme, pour comprendre que la fuite en avant ne pouvait en aucun cas devenir un garde-fou contre la mort et que la seule solution possible était d'affronter la réalité du paysage « enchâssé » dans le cadre historique de l'après-guerre.

Dans la poésie d'*Arechi* il existe un adjectif qui traduit le sentiment de l'existence dans la Terre vaine de l'époque contemporaine du Japon de l'après défaite. Cet adjectif est celui d'« omotai » 重たい. Ce qui est « omotai » est quelque chose qui est lourd. Mais il existe une différence entre cet adjectif et un autre adjectif qui est issu de la même racine : « omoi » 重い. Ce qui est « omotai » n'est pas seulement un poids qui exprime une sensation portant vers le bas, plus ou moins fortement, que l'on peut éprouver au maniement d'un objet mais plutôt, une charge qui est alourdie, grevée, d'un poids moral à la limite du supportable. L'impression de « noirceur » que l'on peut recevoir à lecture des poèmes d'*Arechi* n'est pas dissociable de la perception de cet alourdissement du poids de l'existence. Dans « Chant du matin à l'Hôtel des Amarres », « les paupières lourdes de fatigue » n'est pas là pour exprimer simplement la fatigue d'une nuit sans sommeil mais, plus précisément, l'accablement produit par le drame de l'échec de la modernité qui avait « parcouru un noir chemin de plomb ». L'adjectif « omotai » se retrouve dans la poésie « Un homme mort », dans l'image du soldat mort avec ses « pieds dans les lourdes bottes enfoncés » ; dans la poésie « L'homme sur le pont », dans

l'expression « angoisses lourdes » ; ou bien encore dans la poésie « Du torse », qui évoque le « pays natal pesant de l'homme » ; et enfin, pour ne citer que quelques exemples, dans la poésie « Le chant du soldat » où un « soldat malchanceux » qui n'a pas trouvé la mort « pousse » pour l'éternité « l'attelage des lourdes punitions ». Cette liste n'a rien d'exhaustif et le sentiment de l'aggravation n'est d'ailleurs pas entièrement supporté par cet adjectif, mais il est également soutenu par un ensemble de verbes et d'images qui traduisent un sens de la gravité, de tout de ce qui descend vers le bas évoquant l'idée d'une chute déterminée historiquement. Ce poids qui grève chaque pensée et chaque moment de l'après-guerre chez *Arechi* est un poids moral, celui que le passé fait peser sur la conscience de l'individu et qui faisait parler ces poètes de « transmission du crime ».

La *tabulara rasa* de la Terre Vaine de l'époque contemporaine d'*Arechi* se nourrit d'un double rapport avec le passé. Ce qu'il y avait de terrifiant et ce qui demandait un réel courage et non une démission dans ce moment tragique se résume dans le paradoxe par lequel le passé apparut, dans un moment de lucidité et de conscience, comme frappé d'une annulation, et simultanément, comme un réservoir de possibilités donnant à l'existence dans le Japon de l'après-guerre une signification. Le passé apparut devant l'abysse sous la forme aussi bien d'un oubli total que d'une mémoire totale. En ces heures que Maurice Pinguet (1929-1991) a défini comme « le profond de la nuit nihiliste », l'existence n'était soutenue par rien et la perte de repères était complète. L'illusion régnait en maître dans le grand « désert » des solitudes et des afflictions et cette mémoire totale, bien que monstrueuse, apparut aux jeunes poètes d'*Arechi* comme l'unique soutien sur lequel appuyer une existence qui ne soit pas vouée à la gratuité d'une spéculation arbitraire ou à une nouvelle « fiction ». Le passé leur apparut comme une force qui permettait à l'existence de s'ancrer dans la matérialité de l'expérience vécue et dans le principe de réalité auquel avait donné accès la tragédie de la « grande mort ».

Dans la poésie « L'homme sur le pont », apparaît la figure d'un homme suspendu sur le « pont de l'esprit » de la véritable connaissance, entre la solitude du moi et la reconnaissance de l'unique communauté dans laquelle l'homme de responsabilité peut accepter de mettre en jeu son identité. Le poète a donné une représentation de la perception du temps telle que celle-ci se dessinait à partir de la conscience intime de

la continuité de l'expérience vécue. Dans ces lignes, il est possible de saisir comment les poètes d'*Arechi* se sentaient en opposition, non pas seulement avec leurs aînés, sur le plan des choix qu'ils pouvaient faire d'une poésie non vouée à la « gratuité » d'une forme vide de contenu, mais aussi d'une manière plus générale, avec la plus grande majorité de leurs concitoyens³ :

誰も知らない。
 未来の道は過去につづき
 過去は涯しなく未来のなかにあることを——
 あなたは知つた。
 あなたがあなた自身であるためには
 どれだけたくさんの罪が心のなかに閉ざされているかを。
 「あらゆる行爲から
 一つのものを選ぼうとするとき
 最悪のものを選んでしまうことには
 いつも個人的なわけがあるのだ
 だから純潔を汚すことだつて
 洗濯したてのシャツをよごすほどにも
 心を悩ますことはないのだ
 教授にとつての深淵が
 淫賣婦には浅瀬ほどにも見えなかつたりするのだ
 ポケットのマッチひとつにだつて
 ちぎれたボタンの穴にだつて
 いつも個人的なわけがあるのだ」

Personne ne sait.
 Que le chemin du futur mène vers le passé
 Que le passé se trouve indéfiniment dans le futur
 Tu l'as compris.
 Combien de crimes il fallait que ton coeur ait enfermés

3 « Kyôjô no hito » 「橋上の人」 (L'homme sur le pont), datée de 1948 et publiée dans la revue *Ruinessansu* (Renaissance). *Ayukawa Nobuo zenshû* 『鮎川信夫全集』 (Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo), Tôkyô, Shichôsha, 1989, 8 vol., vol. 1, p. 65-66.

Pour que tu sois toi-même.
« De chaque acte
Lorsqu'il s'agit de choisir un élément
Il y a dans le fait de choisir le pire
Une raison toujours personnelle
Alors quand il s'agit de souiller la pureté
Il n'y a pas plus à se tourmenter
Qu'à salir une chemise fraîchement lavée
Le gouffre le plus sévère pour le professeur
N'a pas paru plus profond à la prostituée qu'un simple passage à gué
A l'allumette dans une poche
Au trou à la place du bouton qui s'est détaché
Il y a toujours une raison personnelle

Il est clair que la question que pose Ayukawa Nobuo est celle de la conscience mais aussi, par voie de conséquence, celle du libre arbitre et de la liberté qui étaient des questions fondamentales dans l'immédiat après-guerre. Mais ici la liberté n'est pas pensée sous la forme d'un état donné à un moi déterminé de manière autonome et extrapolé du monde. La liberté dont parle le poète est une liberté qui se constitue comme acte et qui émane de la personne tout entière, de son rapport avec l'Histoire. La référence que fait le poète au « professeur », qu'il compare avec la « prostituée », est caricaturale par bien des aspects. Mais on comprend très bien ce que veut dire le poète. Le « professeur » est ici celui qui, placé devant l'abysse, se met à réfléchir. Avec son intelligence, il évalue, il quantifie les risques et les possibilités parmi la contingence. A chercher la preuve de la détermination de sa liberté par la seule raison et par lui-même, il se retrouve paralysé devant l'abysse, dans l'impossibilité d'agir, aux prises avec le doute. La « prostituée », par contraste, ne s'embarrasse pas de toute cette intelligence. Elle ne connaît pas le temps de l'hésitation. Elle agit et réagit sur le moment, dans un élan de spontanéité qui engage la totalité de sa personne et se risque à l'inconnu en pariant sur sa propre vie.

Ayukawa Nobuo fait ici la critique de l'intelligence rationnelle et de la connaissance qui ne pouvait en ce moment de l'après-guerre sauver l'homme de la tentation nihiliste.

Le poète donne une représentation de la liberté comme acceptation d'un destin auquel il n'est pas possible de se soustraire. La liberté ainsi entendue relève d'une détermination extérieure, mais elle se présente aussi comme coextensive à l'individualité du moi et à son passé, qu'il soit individuel ou collectif, se réalisant dans l'individualité d'un acte de soumission volontaire. C'est ce sens d'individuation que l'on doit reconnaître aux unités du « bouton » et de l'« allumette ». Ces deux images d'entités singulières ne sont pas ici appelées à représenter des réalités abstraites, des choses, mais bien la conscience de l'homme et la manière avec laquelle tout choix se présente au singulier sous la forme du non comparable et d'un moment qui ne peut se répéter. Ainsi penser l'acte par lequel la liberté se réalise est un moment d'adéquation, non pas à une idée, mais à un projet de la personne, orienté vers le futur, comme l'est l'engagement de l'exécuteur testamentaire dont la passivité n'est que l'expression d'un dévouement militant.

Il n'est pas innocent qu'Ayukawa Nobuo ait pris comme terme de comparaison la figure d'une « prostituée ». Certainement cette figure est à même de représenter l'ignorance. Mais l'image de la prostituée est aussi celle de la souillure. A l'origine du refus de toute forme de poésie pure chez *Arechi*, comme à l'origine du refus de l'intelligence rationnelle qui consacre ses efforts à dégager les notions de toutes formes de contamination, se trouve incontestablement l'expérience de la tache et de la salissure. Le processus qui porte la conscience à la responsabilité est toujours dirigé par la volonté d'amender ou de diminuer la trace laissée par la souillure. Mais le désir de purification et de réconciliation qui habite la poésie d'*Arechi* n'est pas porté par le sentiment qu'un tel processus sera jamais porté à accomplissement. Si on peut évoquer les notions de mouvement et de processus chez *Arechi* c'est parce que la disposition de l'âme qui anime cette poésie est tournée dans la direction d'une purification idéale, mais cette disposition ne se nourrit pas de la chimère d'un retour possible à un état de virginité. La noirceur d'*Arechi* vient aussi de là, de ce qui est peut-être la chose la plus difficile à accepter pour l'homme comme pour une société : que le temps, l'Histoire dans leur marche laissent des stigmates, que le passé s'inscrit dans les cellules du corps comme dans celle de l'âme et que vivre est avant tout se confronter à l'évidence de la trace laissée de manière indélébile par la blessure 傷 (*kizu*).

Dans les premières lignes de la poésie « L'homme sur le pont » on peut voir

un personnage regarder passer les « eaux noires du canal sous le pont » : des « eaux boueuses » qui portent avec elles les scories de tous les temps du passé qui se sont écoulés en amont dans l'Histoire. Un peu plus tard dans le poème, ce personnage se souvient qu'un jour, « jadis », au commencement, « il y avait une source » et que cette « source était pure ». Il nourrit le rêve que les eaux boueuses retrouvent leur clarté, mais il a conscience que cela ne peut demeurer dans son cœur qu'une image d'idéalité vers laquelle faire avancer le bateau de l'Histoire. La souillure de la prostituée est à l'image de la souillure et de la contamination qu'implique la réalité de l'existence humaine. La conversion de la prostituée peut la sauver, elle peut la mettre sur le chemin du salut, qui n'est pas celui d'une délivrance mais plutôt, d'un non alourdissement de la faute, d'une non accentuation de la tache et d'une diminution de la trace laissée par un péché originel. Dans un tel processus aucune absolution ne peut effacer l'empreinte de la culpabilité sans que soit ôté au geste de la prostituée sa signification qui lui vient de la contamination avec le monde de la matière. Vivre en ce sens est un renoncement à l'idée de perfection, une acceptation de l'inachèvement. La poésie d'*Arechi* se constitue sur ce fondement existentiel qui fait de l'existence une lutte avec l'opacité de la matière.

La « responsabilité de la guerre » des poètes d'*Arechi* se manifeste dans cette attitude, partagée par l'ensemble de ces poètes, consistant à se « plonger » physiquement et sciemment dans « l'élément de la destruction » après-guerre. Nous avons vu comment le face à face avec l'Histoire fut préparé en amont de la défaite, dans la fin des années trente, au moment où les jeunes poètes d'*Arechi* choisirent de s'en remettre à leur solitude en évitant toute forme de faux-semblants. Cette expérience vécue d'un *kairos* situé historiquement fut essentielle en ce qu'elle permit à ces poètes de saisir immédiatement après la défaite et sans presque aucune hésitation le moment de l'opportunité en transformant le hasard de la vie en une nécessité. La place centrale qui est donnée à la mort dans la poésie d'*Arechi* doit être interprétée comme la représentation de ce moment de l'*opportunitas* et de la possibilité qu'offre la pensée de la mort de soustraire l'être au conditionnement des certitudes. Les poètes d'*Arechi* avait appris au prix du sacrifice de leur jeunesse que la réalité ne se donnait pas à l'homme en soi, comme une idée ou comme une projection idéologique, mais avant tout comme un principe immuable et éternel de définition existentielle et que le seul moyen de compenser le dommage de la mort était de s'investir,

par l'engagement, dans l'Histoire en reconnaissant l'existence du destin.

Si la mort chez *Arechi* se présente « en pied » c'est parce qu'elle se propose comme un rappel de ce principe de réalité que nous offre la pensée de la mort. Mais il est certain qu'on ne peut rendre compte de l'obsession de la mort omniprésente dans les textes de ces poètes sans prendre en considération la volonté d'oubli et de le déni de réalité dont témoigna la société japonaise après-guerre. L'interdit qu'énonce Tamura Ryûichi dans la poésie « Rikkan » 「立棺」 (Cercueil en pied) est d'une violence inouïe : « Vous ne porterez pas la main sur mon cadavre, vos mains ne peuvent toucher la mort ». Le poète se mettait ainsi à l'écart de la société de ses semblables en choisissant une énonciation d'outre-tombe qui prêtait à la mort une voix pour reconduire sous la forme d'une sommation l'ensemble de la communauté des survivants au principe de réalité de la mort. Le poète dira également à ce sujet que l'ennemi pour lui n'était pas le Japon en soi mais bien le Japon moderne. Il n'est pas possible d'affronter ici cette question car il faudrait pour cela considérer la place qu'a réservé le Japon moderne, tout au long de son histoire, à la mort comme représentation communautaire. La période de la Guerre des quinze ans fut certainement une période d'incandescence durant laquelle l'incubation de la maladie et la fièvre nationaliste révéla au grand jour des contenus identitaires particulièrement inquiétants. Mais c'est à l'anthropologie et peut-être mieux à l'anthropologie culturelle qu'il conviendrait de poser ce question. Ce qui est certain est que la mort durant les années de guerre fut soumise à un traitement de manipulation idéologique qui avait trouvé un appui au sein de la population.

Il est tout à fait légitime de se demander quels sont les mécanismes sous-jacents et les dynamiques culturelles qui portèrent à une telle oblitération de la réalité de la mort individuelle. Il faudrait, autrement dit, se demander ce que scelle cet évitement de la réalité de la mort qui refit surface de manière voilée, et pour cela peut-être encore plus pernicieuse, sous la forme d'un « impensé », au moment le plus décisif que connut le Japon contemporain et qui donna les bases du Japon que nous connaissons aujourd'hui. La question que soulevaient les poètes d'*Arechi* a d'ailleurs acquis à nouveau une portée dramatique avec les récents événements de Fukushima dont l'ampleur de la catastrophe nous ramène inmanquablement au désastre que connut le Japon après la Seconde Guerre Mondiale. Nous savons bien que les événements de Fukushima ont une autre

origine, mais il est certain que l'on ne peut manquer de s'interroger sur l'aberration du choix que fit le Japon de renforcer sa dépendance avec l'énergie nucléaire malgré l'expérience tragique des bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki. On avait dans ce pays, frappé régulièrement par des phénomènes sismiques de grande ampleur, une pleine connaissance des dangers hautement probables auxquels on s'exposait et n'a-t-on pas d'ailleurs entendu parler pendant de longues décennies de l'imminence d'une telle catastrophe ? Cette question ne regarde pas exclusivement le Japon, mais bien d'une manière plus générale l'inconscience à laquelle nous a conduit l'avidité de notre civilisation moderne basée exclusivement sur le dogme de la croissance économique et du progrès.

Les poètes d'*Arechi* ont tenté de toute leur force de lutter contre le phénomène d'évitement du réel dont témoignait après-guerre l'« impensé » de la mort. Ils choisirent pour cela de parler « comme un mort » en restituant à la mort sa dimension anagogique. Ces poètes crurent sincèrement qu'il était possible que la société à laquelle ils appartenaient revienne sur ses égarements et se reconstruise sur des bases plus saines. Mais en 1955, au terme du premier après-guerre, le poète qui fut vraisemblablement le plus engagé sur ce front en ce qu'il avait choisi de lier son existence à la mémoire d'« un homme mort » se voyait contraint de reconnaître que déjà la lourde pierre tombale s'était définitivement refermée sur l'expérience de la guerre. En s'adressant à son ami défunt, Ayukawa écrivait :

ぼくの明日は
 きみの小さな記憶の孔のなかに吸いこまれ
 昨日の道となつている
 ぼくの空は そのままきみの地上となつている
 友よ
 ぼくたちが出会う場所は
 何處にもないのだ

Mon demain
 Est aspiré par le petit trou de ton souvenir
 Devient le chemin d'hier
 Mon ciel devient comme tel la surface de ta terre

Ami !
Il n'y a
De lieu où nous rencontrer

Ayukawa ne parle pas ici de la frontière qui peut exister entre le monde de l'ici-bas et celui de l'au-delà qui, comme chacun sait, n'est pas aussi effective pour celui qui vit dans la complicité du souvenir et la mémoire d'un être cher. Non, le poète parle ici de la réalité de la société dans laquelle il vivait qui ne laissait désormais plus aucune place aux morts de la guerre et surtout aucune place à l'« homme mort » saisi dans l'individualité de sa personne. C'est bien, comme le remarque Morinaka Takaaki 守中高明 (1960), dans la société réelle qu'Ayukawa rencontrait la place d'un vide, et son présent qui dialoguait avec celui éternel de la mort « était aspiré » dans un passé dont très peu voulaient encore entendre parler. Les reproches qui furent faits à *Arechi* sont d'ailleurs liés à cette insistance. On accusait ces poètes de ne pas accepter de tourner la page et d'imposer une « noirceur » qui n'était plus de l'époque et qui faisait date. Le destin de chacun des poètes d'*Arechi* dans l'après-guerre se mesure d'ailleurs à la manière dont ceux-ci réussirent à transfigurer la noirceur de leur expérience personnelle. Mais ce sont des analyses qui ne peuvent être réservées qu'à un approfondissement sur le devenir du groupe *Arechi* après-guerre et qu'il faudra par nécessité renvoyer à un autre moment.

Une autre question demande à être affrontée en conclusion de ce travail. La vision de la Terre Vaine des poètes d'*Arechi* peut et doit trouver une interprétation culturelle au sein de l'histoire de la société japonaise moderne. Mais la poétique d'*Arechi* occupe aussi une place de choix au sein de la poésie contemporaine dans son ensemble. Si la poésie n'était pas faite de mots et si sa traduction ne demandait pas autant d'efforts et de dévotion, il est possible de conjecturer que les positions d'*Arechi* auraient pu dialoguer avec la pensée de certains de nos poètes contemporains, comme par exemple Paul Celan qui a déjà été évoqué. Il n'est pas saugrenu d'imaginer des formes de conversations ou d'influences réciproques comme il advint pour d'autres formes d'art qui appartiennent à un même terreau : la danse *Butô* 暗黒舞踏 (*Ankoku butô*) et le mouvement des arts plastiques *Gutai* 具体, qui sont entrés dans notre imaginaire et ont indiscutablement influencé l'évolution des arts plastiques et de la danse contemporaine en Occident. Un

tel dialogue n'a pas été possible historiquement car la poésie ne possède pas, du fait de la division des langues, l'immédiateté que peut connaître le geste pictural ou corporel. Ce regret est toutefois compensé par la certitude qu'une fois traduits, les textes des poètes d'*Arechi* retiendront l'attention de la critique contemporaine qui pourra alors prendre la mesure du travail essentiel que réalisèrent ces poètes en toute autonomie.

Pour mieux situer l'importance de la poésie d'*Arechi*, il faudra revenir sur l'intention de ces poètes qui était de redonner au langage poétique une chair et un sang. Le « recouvrement du sens » qui est le propre de cette école poétique ne se laisse saisir dans sa totalité qu'à partir de l'expérience de la défiguration à laquelle furent confrontés la poésie et les arts après le désastre de la Seconde Guerre Mondiale. C'est cette expérience qui imposa que soient repensées les capacités expressives de l'art. En poésie cette question est liée à la défiance qui s'installa dans le cœur des poètes contemporains sur les capacités intrinsèques du langage à donner une représentation de la monstruosité et la blessure.

De tous les poètes d'*Arechi* c'est assurément Tamura Ryûichi qui a le mieux formulé la question de la représentation du réel en poésie. Tous les poètes d'*Arechi* ont affronté cette question mais Tamura ne s'est pas contenté de réfléchir de manière critique au problème soulevé par la défiguration du langage poétique et a fait de cette question un thème central de sa création poétique. Nous avons pu voir comment la poésie de Tamura des premiers moments de l'après-guerre était plongée dans l'atmosphère autistique d'une douleur dont l'expressivité ne pouvait passer que par la dimension extrêmement réduite d'un cri. Dans une poésie plus tardive au nom évocateur de « Kotoba no nai sekai » 「言葉のない世界」 (Le monde sans les mots), dont on citera ici tout d'abord les deux premiers mouvements d'ouverture, il sera possible de voir comment le poète a confronté la poésie au paradoxe que fait naître l'utilisation du médium langage, voué par sa constitution à la communication, mais qui peut se démontrer incapable de saisir la totalité d'une expressivité qui se passe de mots⁴ :

4 Tamura Ryûichi 田村隆一, *Tamura Ryûichi zenshû* 『田村隆一全集』 (Œuvres complètes de Tamura Ryûichi), Tôkyô, Kawade Shobô shinsha, 6 vol. (2010-2011), vol. 1 (2010), p. 69. Il s'agit d'une poésie qui appartient au second recueil de Tamura Ryûichi, intitulé lui-même *Kotoba no nai sekai* 『言葉のない世界』 (Le monde sans les mots), qui fut publié en 1962 aux éditions Shôshinsha, Tôkyô, pour lequel le poète fut lauréat de la sixième édition du Prix Takamura Kôtarô. La date de publication

言葉のない世界

1

言葉のない世界は真昼の球体だ
おれは垂直的人間

言葉のない世界は正午の詩の世界だ
おれは水平的人間にとどまることはできない

2

言葉のない世界を発見するのだ 言葉をつかつて
真昼の球体を 正午の詩を
おれは垂直的人間
おれは水平的人間にとどまるわけにはいかない

Le monde sans les mots

1

Le monde sans les mots c'est une sphère en plein jour
Je suis un homme vertical

Le monde sans les mots c'est le monde d'une poésie en midi
Je ne peux pas me contenter d'être un homme horizontal

2

de cette œuvre pourrait être jugée tardive par rapport au discours qui est fait ici et qui se situe dans le moment de l'immédiat après-guerre. Mais il faut savoir que le recueil *Le monde sans les mots* est considéré, à juste titre, comme emblématique de la poésie de l'après-guerre. Ce recueil appartient à la période dite « verticale » 垂直的 (*suichoku-teki*) de Tamura Ryûichi qui commence avec l'immédiat après-guerre et qui ne connaîtra de réelle conclusion qu'en 1967 avec la publication du recueil *Midori no shisô* 『緑の思想』 (Pensée du vert), Tôkyô, Shichôsha, qui inaugurerait pleinement la période horizontale 水平的 (*suihei-teki*) que connaîtra successivement le poète : une période qui n'avait été préfigurée que partiellement dans le recueil *Le monde sans les mots*. L'évolution de la poétique de Tamura fut beaucoup plus lente durant les premières vingt années de l'après-guerre que celles que connurent les autres poètes d'*Arechi* et ceci est dû à la dimension autistique dans laquelle fut plongée la poésie de Tamura et certainement le poète lui-même pendant de longues années.

Je découvre le monde sans les mots en utilisant les mots
 Une sphère en plein jour une poésie en midi
 Je suis un homme vertical
 Je ne peux me permettre d'être seulement un homme horizontal

Cette poésie appartient à la période « verticale » de Tamura Ryûichi et émet un jugement de synthèse sur le parcours dans lequel le poète s'engagea, dès les premières heures de l'après-guerre, quand il partit à la recherche d'un monde que les mots ne peuvent atteindre que par la dimension syncrétique de l'image. Tamura évoque ce paradoxe dans lequel il est placé de « découvrir » ou de dévoiler, « par l'usage du langage » 言葉をつかって (*kotoba wo tsukatte*) et par la dénotation des mots, un monde qui serait comme un autre versant du langage, qui serait essentiellement un espace occupé physiquement par tout ce qui demeure dans le non exprimé du silence. Dans une autre poésie de la même époque Tamura définira ce monde comme celui qui est « gouverné par les bestioles, les petits oiseaux, les monstres des forêts »⁵, en somme, par l'ensemble des manifestations des créatures qui vivent et existent bel et bien dans ce monde en se passant de langage élaboré rationnellement.

L'horizontalité 水平 (*suihei*) dont parle le poète est référée à la dimension sociale du langage qui est par essence communicatif. Tamura ne nie pas l'existence de cette dimension, mais il affirme qu'il ne peut s'en contenter et il redouble son affirmation par l'expression d'un souci d'intégrité quand il utilise la formule du « wake ni wa ikanai » わけにはいかない pour dire qu'il « n'entend pas se permettre » de limiter sa vision et sa perception du monde à celle d'une horizontalité mondaine. L'évidence de l'existence d'un autre monde, qui ne passe pas par la médiation communicative du logos, a fait naître en lui, dans une intensité d'égale mesure si ce n'est plus forte, le besoin

5 小動物の 小鳥の 森のけものたちの / 支配する世界 (*Shôdôbutsu no, kotori no, mori no kemono tachi no shihai suru sekai*): vers extrait de la poésie intitulée « Mienai ki » 「見えない木」 (L'arbre que l'on ne voit pas) qui appartient elle aussi au recueil *Le monde sans les mots*. Une traduction de cette poésie est disponible en français dans : Pier Paolo Calzolari, *Quand le rêveur meurt que reste-t-il du rêve*, trad. Karine Arneodo, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul de Vence, 2008, no paging.

de trouver une façon de se mettre en rapport avec cette réalité inscrite dans l'ordre du monde. C'est ce rapport qui est pour le poète d'essence « verticale » 垂直的 (*suichokuteki*), c'est-à-dire, frontale, sans médiation possible. La verticalité absolue qui s'impose à Tamura comme une nécessité vitale est rendue dans la poésie par l'image d'un midi 正午 (*shôgo*) dans lequel entre, comme en un nouveau règne, la poésie de l'après-guerre. Cette image est récurrente chez le poète et trouve son origine dans l'émotion qui traversa Tamura le jour de la défaite, quand fut annoncée au peuple japonais, par un discours radiophonique de l'empereur qui n'avait pas de précédent dans l'histoire, la capitulation du pays. Ce midi fut pour Tamura comme pour tous les poètes d'*Arechi* le moment d'une fracture, d'une division irrémédiable entre le monde de l'avant-guerre et celui qui commençait alors par une défaite. Tamura dira aussi de ce moment qu'il fut l'instant tragique et insoutenable dans lequel le « Temps » s'immobilisa et la langue japonaise perdit définitivement son ombre⁶.

Mais ici plus encore que ce midi, c'est l'image en suspension de la sphère en plein jour 真昼の球体 (*mahiru no kyûtai*) qui transmet l'existence d'un ordre caché auquel la poésie d'*Arechi* s'est entièrement destinée. Une telle image d'un corps sphérique saisi dans sa totalité n'est possible que dans un univers qui s'est soustrait à l'ordre du monde sensible. L'homme ne peut pas voir, à l'œil nu, l'entière rotondité de ce corps céleste, comme l'œil ne le portera jamais qu'à voir la face apparente de la lune qui lui est présentée. Pour autant cette image n'appartient pas entièrement à l'ordre d'une intentionnalité abstraite purement mentale. Dans cette image, la géométrie de la sphère est certainement une idée dominante, mais l'image ne naît pas ici uniquement de l'idée. Bien qu'immobile et en suspension temporelle, cette sphère transmet l'énergie d'une passion. Saisie en pleine lumière, elle est mise en mouvement par la lumière elle-même, qui ne se présente pas seulement comme une propagation lumineuse, mais aussi comme une irradiation qui implique la présence d'un centre vers lequel se dirige la force d'agrégation de la matière, dans la direction de son obscurité et de ce lieu tenu

6 Nous n'avons pas retrouvé dans les textes de Tamura cette phrase que rapporte Christopher Drake dans l'introduction de son livre dans lequel il présente le travail du poète et son propre travail de traducteur : Tamura Ryûichi, *Dead Languages: Selected Poems 1946-1984*, trad. Christopher Drake, Rochester, Katdid Books, 1984.

caché d'où la lumière tire sa force et son amplitude.

Si l'on peut parler d'image c'est assurément au sens où l'entendait Ezra Pound quand il définissait l'image telle que la concevaient les poètes imagistes comme un « complexe tout autant intellectuel qu'émotionnel » qui se présente dans l'instantanéité d'un « moment »⁷. Le langage de Tamura partage d'ailleurs avec la poésie imagiste la même préoccupation d'une expressivité concise, basée sur la précision et l'immédiateté avec laquelle les images sont présentées. Pétrie dans ce que Michel Collot (1952) appellerait la « matière émotion »⁸, l'image chez Tamura soulève le voile d'une réalité de nature émotionnelle et traduit une relation affective au monde qui ne passe que de manière transitoire par le moyen terme de la subjectivité de l'« homme ».

Dans une autre poésie, Tamura illustrera dans un langage plus discursif la vision qui est à l'origine de ce contact avec la réalité du monde caché de l'émotion que les mots ne peuvent dévoiler que par l'image⁹ :

7 Plus qu'une école poétique le mouvement imagiste doit être considéré comme un rassemblement de poètes qui, pour une période assez courte, se retrouvèrent autour de quelques principes qui furent énoncés par Ezra Pound en mars 1913 dans la revue *Poetry* :

1. Direct treatment of the « thing » whether subjective or objective. [Traitement direct de la « chose » qu'elle soit subjective ou objective]
2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. [N'utiliser en aucun cas des mots qui ne contribuent pas à la présentation]
3. As regarding rhythm : to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome. [En ce qui concerne le rythme : composer sur la base de la séquence d'une phrase musicale et non pas selon la séquence d'un métronome]

Dans cette même publication, qui apparut comme un manifeste, Pound disait à propos de l'image : « An « Image » is that which presents an intellectual and emotional complex in an « instant of time » ; « it is the presentation of such a « complex » instantaneously which gives that sense of sudden liberation ; that sense of freedom from time limits and space limits ».

Informations recueillies dans : Rebecca Beasley, *Theorists of Modernist Poetry, T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*, London, Routledge, Routledge Critical Thinkers, 2007, p.38

8 *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997

9 *Op. cit.* p.90-91. Il s'agit ici de la sixième section de la longue poésie intitulé « Kyôfu no kenkyû » 「恐怖の研究」 (Etude de la peur) qui fut insérée dans une publication qui rassemblait les

ほんとうにものが見たいなら眼をえぐりたまえ
 ほんとうにリズムがききたいなら耳を切れ
 イメジというイメジをむすぶものは王の権力
 イメジからイメジをうみだすものは天使の栄光
 服従は奴隷の歓び
 享受は被支配者のひそかな愉しみ
 それゆえに
 王は民衆より偉大でなければならぬ
 それゆえに
 頭上の天使はあらゆる王より強大でなければならぬ
 地上の全批評家は消え失せよ
 歴代の王の眼を見るがいい
 彼らの眼は数千年まえからえぐられている
 眼は石のなかにある
 天使の耳を見てみたまえ もし
 きみにきみ自身の天使が見えるなら
 耳は翼のなかにある

Si vraiment tu veux voir les choses évide tes yeux
 Si vraiment tu veux entendre les rythmes coupe-toi les oreilles
 Lier l'image de l'image est le pouvoir du roi
 Faire naître l'image de l'image est l'honneur de l'ange
 L'obéissance est la joie de l'esclave
 La jouissance est le plaisir secret du dominé
 C'est pourquoi
 Le roi doit être plus grand que le peuple
 C'est pourquoi
 L'ange au-dessus de la tête doit être plus puissant que tous les rois
 Que tous les critiques de cette terre disparaissent !
 Regarde donc les yeux des rois de l'histoire

deux premiers recueils de Tamura, *Quatre mille jours et nuits* (1956) et *Le monde sans les mots* (1962), ainsi que deux longues poésies, l'« Etude de la peur » et « Fuhaisei busshitsu » 「腐敗性物質」 (Matière putrescible) ; Tamura Ryūichi, *Tamura Ryūichi shishū* 『田村隆一詩集』 (Poésies de Tamura Ryūichi), Tōkyō, Shichōsha, 1966.

Leurs yeux ont été évidés depuis des milliers d'années
 Les yeux sont dans la pierre
 Essaie de regarder les oreilles de l'ange Quand
 Il te serait donné de voir ton propre ange
 Tes oreilles seraient dans les ailes

Ce qui est le plus touchant dans la poésie de Tamura est que le poète utilise des structures syntaxiques extrêmement simples et toujours implacablement logiques, sans jamais passer par un surréel, pour évoquer un monde auquel l'ordre de la rationalité n'a pas accès. Il n'y a rien de fantasmagorique ou d'onirique, au sens strict du terme, dans la poésie de Tamura, même si cette poésie possède une aura et une lumière qui est comme une luminescence dont l'origine est indéchiffrable. C'est, semble-t-il, la forme affirmative, axiologique, qu'utilise le poète qui donne naissance à la confrontation au sein du langage entre ce qui est dit d'une manière incontestable et cette vérité étrange que le langage énonce et qui va contre le sens commun : « Si vraiment tu veux voir les choses évide tes yeux / Si vraiment tu veux entendre les rythmes coupe-toi les oreilles ».

Dans cette poésie, le poète parle de l'esclavage dans lequel nous maintenons les sens qui créent un filtre et empêchent d'avoir accès au « rythme de ce que l'on ne voit pas »¹⁰. L'invitation à une libération du monde du sensible passe chez Tamura par une injonction à la mutilation, une violence faite à soi-même. Cette mutilation est indispensable et préalable à toute forme de révélation, elle ne donne pas pour cela la garantie d'un pouvoir. La production de l'image, le pouvoir de la création *ex nihilo* appartient à l'ange, là où le roi, qui serait ici très vraisemblablement la représentation du poète, ne peut parvenir qu'à une forme de multiplication de l'image par l'image. L'ordre du monde est régi par un principe hiérarchique vertical dans lequel les rois ont pouvoir sur le peuple, mais ce pouvoir lui-même est illusoire, quand il est rapporté au pouvoir plénier de l'« ange au-dessus de la tête » qui sera toujours plus puissant que tous « les rois de l'Histoire ».

L'esclavage, nous dit le poète, est de la nature de l'homme, mais il nous dit aussi la « jouissance » qui est accessible à l'esclave, le « plaisir secret du dominé », quand l'es-

10 *Op. cit.*, d'après « Mienaki ki » 「見えない木」 (L'arbre que l'on ne voit pas).

clave accepte sa propre condition de limitation et renonce à sa prétention de connaissance, lorsqu'il reconnaît, en somme, son impuissance qui est en soi une conviction d'ignorance. Le dominé acquiert alors l'authentique consolation quand il accueille la figure de l'épiphanie, que représente l'ange, qui conduit à une trouée dans le monde clos de la limitation et ouvre la perception du réel à l'espace d'une infinitude et d'une profondeur auxquelles d'ordinaire l'esclave n'est pas convié. De ce contact avec l'insondable naît la possibilité d'un don d'ubiquité, qui n'est pas exactement une forme d'adéquation intentionnelle au pouvoir de l'ange, mais un parfum de liberté pour qui serait enfermé dans la prison où le tient la certitude d'un savoir erroné. « Quand il te serait donné de voir ton propre ange, tes oreilles seraient dans les ailes », comme pour dire, déjà, instantanément, tu en serais libéré, toi aussi tu volerais...

La conviction d'ignorance est au cœur de la poétique d'*Arechi*, au cœur de la défiance que ces poètes éprouvaient à l'égard du langage. On retrouve, disséminées un peu partout dans la poésie de ces poètes, les figures de l'ignorance. L'aveuglement 盲目 (*mômoku*), dans la lumière de l'évidence 自明性 (*jimeisei*) de ce qui existe bel et bien mais qui ne peut pas être expliqué, la perte des sens par des phénomènes hallucinatoires 幻 (*maboroshi*), sont le propre de la poésie de Tamura Ryûichi dans laquelle la question des limitations qu'imposent le voir et l'intentionnalité du voir est centrale. Mais c'est l'ensemble des poésies d'*Arechi* qui parle d'une manière ou d'une autre de l'illusion et de la chimère 幻影 (*gen.ei*). L'illusion y apparaît le plus souvent en rapport avec l'image du désert et d'une perte de repères. Cette illusion n'est toutefois jamais commodément mise de côté, en tant qu'expression du faux, comme il en serait d'un simple mirage. Ou du moins, elle est inspectée, scrutée dans tous ses miroitements, soumise à un questionnement qui témoigne d'une volonté résolue de mise en discussion du statut de la vérité. D'autres figures de l'ignorance se présentent, par exemple, dans la poésie de Kuroda Saburô, dans laquelle elle prend la disposition d'une humilité attachée à la pauvreté matérielle 貧乏さ (*binbôsa*), source d'un sentiment de honte mais tout autant gage d'authenticité ou de définition contraignante mais sûre des contours de la personne. L'ignorance est encore abordée sous la forme d'une ingénuité positive 素朴 (*soboku*) à travers les images du monde de l'enfance, de tout ce qui est petit, comme chez Ayukawa Nobuo, qui se définit par ailleurs comme un « idiot »

白痴 (*hakuchi*), non pas comme un imbécile, mais comme un fol, un simple, à l'image du prince Mychkine. L'ignorance ou du moins le refus de toute forme d'élaboration précieuse est enfin chez *Arechi* inscrite dans le style même dans lequel ces poésies sont écrites : elle appartient à leur sobriété, leur dépouillement, à leur absence de fioriture, leurs silences.

Cette horizontalité du style n'est pas de même nature que l'horizontalité dont parlait Tamura, appartenant à un monde social et mondain qui se défie de la verticalité et de la profondeur de l'ignorance et s'en remet à l'ordre des mots et à la réification des pouvoirs. Dans une autre poésie, intitulée « Tenshi » 「天使」 (Ange), Tamura évoque d'une autre manière l'autorité de « celui que l'on ne voit pas », à travers le moment d'épiphanie qu'est la présentation de la figure de l'ange. Il met alors en rapport étroit la verticalité de l'« ange au-dessus de la tête » avec cette horizontalité d'une toute autre nature qui naît de la conscience d'une impuissance ou d'une absence de pouvoir¹¹ :

ひとつの沈黙がうまれるのは
われわれの頭上で
天使が「時」をさえぎるからだ

二十時三十分青森発 北斗三等寝台車
せまいベッドで眼をひらいている沈黙は
どんな天使がおれの「時」をさえぎつたのか

窓の外 石狩平野から
関東平野につづく闇のなかの
あの孤独な何千万の灯をあつめてみても
おれには
おれの天使の顔を見ることができない

Qu'un silence naisse
Et c'est qu'au-dessus de nos têtes

11 *Op.cit.*, p.58-59. Cette poésie appartient également au recueil *Le monde sans les mots*.

Un ange a interrompu le « Temps »

Vingt heures trente départ d'Aomori Couchette de troisième classe dans
le Polaire

Pour ce silence qui ouvre les yeux dans un lit étroit

Quel ange a donc interrompu mon « Temps » ?

Au-dehors de la fenêtre Dans les ténèbres qui défilent depuis la plaine
d'Ishikari

Jusqu'à la plaine du Kantô

On pourrait bien les réunir ces centaines de milliers de lumières solitaires

Pour moi

Le visage de mon ange demeurerait invisible

Le « Temps arrêté » de l'ange possède la même autorité que celui de l'image du midi ou de la sphère en plein jour. C'est un temps qui occupe un espace tout à fait étroit mais dont l'exiguïté est compensée par une intensité foudroyante qui lui donne une autorité que ne connaît pas le temps linéaire et dispersif des hommes plongés « dans les ténèbres qui défilent », horizontalement, « depuis la plaine d'Ishikari jusqu'à la plaine du Kantô ». La rencontre avec la figure pressentie et jamais regardée *de visu* de l'ange, cette forme d'annonciation ne peut se faire que dans la solitude d'un moment de ravissement. Cette extrapolation n'est pas de l'ordre du quantifiable ; elle est un moment de qualité ou d'intuition pure. Elle est aussi, et avant tout, une déchirure dans la hauteur imaginaire de tout ce qui se trouve « au-dessus de la tête » : une ouverture impromptue sur les abysses célestes de l'ignorance dans laquelle nous sommes indistinctement plongés, nous, « centaines de milliers de lumières solitaires » dont le nombre ne fait aucun pouvoir.

Il est possible de percevoir ici la vraie nature du renversement qu'a produit la poésie d'*Arechi* en faisant entrer le langage dans le règne d'une « poésie en midi », c'est-à-dire, d'une poésie s'appuyant sur une conviction d'ignorance. L'autorité et l'évidence de ce qui ne s'explique pas ne concerne pas uniquement le renoncement à l'ordre du monde sensible. Par l'entremise du contact avec « celui qui ne se voit pas » le langage est porté vers un besoin de recouvrement d'une totalité 全体性 (*zentaisei*) à laquelle

est référée l'image de la rotondité de la sphère dans l'imaginaire de Tamura. Quand les poètes d'*Arechi* parlaient de « recouvrement du sens », ils n'entendaient pas parler d'un retour de la poésie vers un ordre rationnel du langage. Cette volonté de restauration d'une totalité trouvait son origine dans le dévoilement de la nature parcellaire du langage et se nourrissait de l'intuition de ce qui lui demeure inaccessible. Elle apparaît pour cela comme une lutte contre la maladie du sens et les fondements hérités de la pensée humaniste de la Renaissance occidentale qui mettait au centre du monde la figure de l'homme comme détenteur d'un pouvoir. C'est en effet le statut du sujet pensant, le statut de l'ego, qui est mis en question dans la poésie d'*Arechi*. Le renversement de perspective auquel on assiste met en cause les limites de la rationalité. Il s'agit bien d'une réaction contre les excès qui avaient été à l'origine des formalismes exacerbés de la poésie moderniste dont *Arechi* était issu, mais il s'agit également, et d'une manière plus générale, d'une mise en cause des fondements mêmes de la modernité.

Le mouvement que connaît le langage dans la poésie d'*Arechi* n'est pas celui d'une régression vers l'apologie du monde de l'irrationnel. Le langage subit ici une manipulation qui lui permet de trouver en lui-même les ressources pour se proposer comme l'exercice d'un contre-pouvoir. Ce renversement dans l'utilisation qui est faite du langage ne s'opère pas par la production d'un non-sens qui serait une négation, mais « au moyen » du langage et par le truchement de sa structure logique, en privilégiant l'utilisation des formes de la négativité qui représentent l'opération que le langage fait sur lui-même pour creuser et retailler à l'intérieur du sens un espace privilégié et réservé à tout ce qui lui échappe.

Dans les mouvements successifs que connaît la poésie « Le monde sans les mots », on peut voir de quelle manière ce renversement s'est opéré en creux, par l'absence et « à rebours » du monde sensible¹² :

8

おれはめしいた目で観察する

おれはめしいた目をひらいて落下する

12 *Op. cit.*, p.72-76.

おれは舌をたらして樹皮を破壊する
 おれは舌をたらずが愛や正義を愛撫するためでない
 おれの舌にはえている銛のような刺は恐怖と飢餓をいや
 すためでない

10

鳥の目は邪悪そのもの
 鳥の舌は邪悪そのもの
 彼は破壊するが建設しない
 彼は再創造するが創造しない
 彼は断片 断片のなかの断片
 彼には气囊はあるが空虚な心はない
 彼の目と舌は邪悪そのものだが彼は邪悪ではない
 燃えろ 鳥
 燃えろ 鳥 あらゆる鳥
 燃えろ 鳥 小動物 あらゆる小動物
 燃えろ 死と生殖
 燃えろ 死と生殖の道
 燃えろ

11

(略)

おれは擲弾兵
 しかもおれは勇敢な敵だ
 おれは難破した水夫
 しかしおれは引き潮だ
 おれは鳥
 しかもおれは目のつぶれた猟師
 おれは猟師
 おれは敵
 おれは勇敢な敵

1 2

おれは
 日没とともに小屋にたどりつくだろう
 背のひくいやせた灌木林がおおきな森にかわり
 熔岩のながれも太陽も引き潮も
 おれのちいさな夢にさえぎられるだろう
 おれはいつばいのにがい水をのむだろう
 毒をのむようにしずかにのむだろう
 おれは目をとじてまたひらくだろう
 おれはウィスキーを水でわるだろう

1 3

おれは小屋にかえらない
 ウィスキーを水でわるように
 言葉を意味でわるわけにはいかない

8

J'observe avec les yeux de l'aveuglé
 Je chute en ouvrant les yeux de l'aveuglé
 La langue ballante je détruis l'écorce de l'arbre
 Je laisse ma langue ballante mais ce n'est pas pour caresser l'amour ou la
 justice
 L'aiguillon semblable à un harpon qui pousse sur ma langue n'est pas pour
 guérir ma peur et étancher ma faim

10

Les yeux de l'oiseau : la malveillance même
 La langue de l'oiseau : la malveillance même
 Il détruit mais il ne construit pas
 Il recrée mais il ne crée pas
 Il est fragment fragment parmi les fragments
 Il a une vessie d'air mais il n'a pas de cœur vain
 Ses yeux et sa langue sont la malveillance même mais il n'est pas la
 malveillance
 Brûle ! Oiseau

Brûle ! Oiseau tous les oiseaux
 Brûle ! Oiseau petites bestioles toutes les petites bestioles
 Brûle ! Mort et génération
 Brûle ! Chemin de la mort et de la génération
 Brûle !

11

(...)

Je suis grenadier
 Je suis aussi ennemi vaillant
 Je suis marin naufragé
 Pourtant je suis marée descendante
 Je suis oiseau
 Je suis aussi chasseur aux yeux écachés
 Je suis chasseur
 Je suis ennemi
 Je suis ennemi vaillant

12

Je
 Rentrerai finalement à la cabane avec le coucher du soleil
 Le bois d'arbrisseaux aux minces silhouettes décharnées se changera en
 une forêt
 Le cours de la lave comme le soleil comme la marée descendante
 Seront bloqués par mon petit rêve
 Je boirai sans doute à grande quantité une eau amère
 Je la boirai paisiblement comme on boit un poison
 Je fermerai les yeux pour les ouvrir encore
 Je couperai mon whisky avec de l'eau

13

Je ne rentrerai pas à la cabane
 Comme on coupe son whisky avec de l'eau
 Je ne saurais couper les mots avec du sens

L'émotion pure du vertige et de l'abysse, la profondeur de l'insondable que représente la verticalité du « monde sans les mots » appartiennent exclusivement au regard de l'« aveuglé », à celui qui a évidé ses yeux, qui a laissé se creuser en lui la négativité et a acquis par l'entaille une conscience intérieure du monde. La totalité à laquelle aspire la poésie d'*Arechi* se situe bien du côté du langage. Elle n'a rien à voir avec la chimère d'un langage animiste qui nierait totalement la place du sujet pensant dans le monde. Au contraire, cette totalité est appréhendée comme un moment de confrontation inévitable pour l'homme par lequel il expose le langage et sa propre personne à ce sur quoi le langage et lui-même n'ont aucun pouvoir. Cette poésie ne peut se lire que dans le mouvement réflexif qui porte le langage vers une confrontation qui le met en défaut et creuse en lui l'espace du manque et du désir. La totalité ne peut pas être pressentie dans un langage horizontal destiné à la communication ; elle doit être saisie « à rebours » du monde, « à rebours » du regard que l'oiseau porte sur le monde. L'oiseau est certes un « fragment », mais un « fragment dans le fragment », un fragment à l'intérieur de ce qui l'englobe : non pas une juxtaposition de fragments à laquelle porterait irrémédiablement la pensée rationnelle qui procède par division et exclusion. « Les yeux de l'oiseau, la langue de l'oiseau » sont regardés comme la « malveillance même », mais « il n'est pas lui-même la malveillance ». Ce double mouvement est en soi un mouvement interprétatif que le sujet sur sa condition et sur la réalité du langage. La langue et les yeux de l'oiseau sont jugés malveillants tant qu'ils sont rapportés à la fonctionnalité à laquelle ces organes donnent accès chez l'homme mais qui est ici accessoire. Cette malveillance est par effet de miroir la représentation de la maladie du sens qui affecte l'homme lorsque celui-ci oublie la nature parcellaire du langage et s'en remet à des pouvoirs de réification.

Le face à face avec l'oiseau que propose ici Tamura n'est pas sans rappeler celui proposé par Eugenio Montale (1896-1981) et cette image célèbre que le poète a accepté de donner de sa personne quand il a été photographié dans son tête-à-tête avec la huppe¹³. De la même manière que ce qui advient dans la poésie de Montale, Tamura

13 Aussi singulier que puisse apparaître le renvoi à la poésie d'Eugenio Montale, celui-ci n'est en rien déplacé. La poésie « Upupa » (Huppe) propose une réflexion qui est proche de celle que propose Tamura quand Montale nous place en face du miracle d'une créature, la huppe, qui n'avait pas été chantée par le passé. Par ailleurs, il faut savoir que la poésie d'Eugenio Montale partage avec la poésie

met ici en scène une nature abrupte, inviolée par le langage poétique, qui n'appartient certainement pas à la représentation romantique de la nature par lequel le sujet identifie ses propres sentiments dans un jeu de correspondances qui renforce sa position et son autorité. Il n'y a ici aucune correspondance possible entre le monde du parlé et le monde du non-parlé, de ce silence absurde pour l'homme dans lequel se tient et existe bel et bien l'oiseau qui est une provocation tant que le sujet se tient du côté de l'interprétation du monde et de sa volonté. « Je rentrerai à la cabane, je couperai mon whisky avec de l'eau » est le premier mouvement de révolte que connaît ce sujet pensant devant ce qui lui échappe, avant qu'il ne se rende à l'évidence, qu'une fois dévoilé, une fois touché, l'existence du monde parallèle de ce qui se passe de langage ne peut être aussi

d'*Arechi* l'ascendance décisive qu'eurent les réflexions de T. S. Eliot sur le positionnement du sujet lyrique comme un moyen terme entre les deux pôles de la subjectivité et de l'objectivité. Ceci a créé, au-delà des époques historiques, une proximité entre la poésie d'*Arechi* et une branche tout à fait importante de la poésie contemporaine italienne, sans que ces formes de poésies ne se soient jamais rencontrées.

Depuis *Ossi di seppia* (Os de seiche), 1925 :

Upupa, ilare uccello calunniato
dai poeti, che roti la tua cresta
sopra l'aereo stollo del pollaio
e come un finto gallo giri al vento;
nunzio primaverile, upupa, come
per te il tempo s'arresta,
non muore più Febbraio,
come tutto di fuori si protende
al muover del tuo capo,
aligero folletto, e tu lo ignori

Huppe, oiseau hilarant calomnié
par les poètes, qui fait tourner sa crête
au-dessus du piquet aérien du poulailler
et comme un coq postiche tourne avec le vent;
messager du printemps, huppe, comme
pour toi le temps s'arrête,
Février ne meurt plus,
Comme au-dehors tout s'étire
Avec le mouvement de ton chef,
elfe porteur d'ailes, et toi tu l'ignores

simplement et naïvement mise de côté : « Je ne rentrerai pas à la cabane, comme on coupe son whisky avec de l'eau, je ne saurais couper les mots avec du sens ». Le retour à la cabane est ici la tentative d'un retour à la possession des choses qui est devenu pour le poète impossible. Une fois spolié par l'expérience frontale avec le monde de l'indicible, qui ne repose pas sur une vue de l'esprit ou sur une révélation d'ordre religieuse, mais sur une expérience laïque du langage et de la séparation du sens et des choses, ce retour n'est déjà plus possible. Et le poète utilise alors la même expression du « wake ni wa ikanai », qui ne concerne pas un devoir moral et social, mais un impératif d'intégrité, pour parler de l'aporie dans laquelle l'a placé l'expérience du dévoilement du monde sans les mots à partir de l'utilisation des mots.

La confrontation à laquelle donne lieu le langage poétique de Tamura quand le poète expose le langage au paradoxe de sa propre impuissance est une expérience de vérité qui conduit par voie de nécessité à la destruction du monde des idées : « Que tous les critiques de cette terre disparaissent ! » ; « Brûle ! Oiseau / Brûle oiseau ! Tous les oiseaux ! ». Non pas l'oiseau en tant que tel mais l'idée de l'oiseau. C'est au moment où l'« oiseau vole dans l'oiseau », où la limitation de l'idée de l'oiseau est circonscrite comme étant englobée et amalgamée dans un ensemble plus grand, que naît la possibilité de l'envol ou d'une liberté pour le langage poétique. Cette liberté s'appuie sur un contact avec le monde de l'infinitude et induit un phénomène de dépossession qui s'exprime une autre fois par un don d'ubiquité : « Je suis grenadier / Je suis aussi ennemi vaillant / Je suis marin naufragé / Pourtant je suis marée descendante / Je suis oiseau / Je suis aussi chasseur aux yeux écachés / Je suis chasseur / Je suis ennemi ».

Cette toute-présence mérite que l'on parle chez *Arechi* de solidarité. Il ne s'agit pas d'une solidarité de classe ou même de nature territoriale comme il était proposé à la même période par la poésie du groupe *Rettô*. La fraternité qui s'exprime chez *Arechi* regarde un rapport horizontal que la poésie choisit d'entretenir avec le monde de la créature qui ne se limite pas au monde social des hommes. Cette conviction a profondément modifié la poésie et en particulier la conception de l'expressivité poétique. Tamura s'exprimera ainsi à ce sujet¹⁴:

14 *Gendaishi tokuhon : Tamura Ryûichi* 『現代詩読本 田村隆一』 (Introduction à la poésie

詩は、感情の発露ではなくて、なまの感情を隠匿するところだ。感情の豊かな人物を冷静に観察してみたまえ、彼らは、あらゆる意味で感情的ではない。ヒステリックな感情の表現は、感情のまずしさ、卑小さを示すにすぎない。感情過多は、感情の豊かさというもの、なんら関係がない。すばらしい機会的な詩、即興的な詩はある。しかし詩そのものは、機会的な感情の表現ではない。あくまでも不分明の感情を、分明のものとし、はっきりと眼に見せ、はっきりと耳にひびかせる、つまり、「物」として明確な形をあたえるものなのである。それは、リズムによって、色彩によって、イメージによって、語と語のデリケートな関係によって、内側から補強される個有の構築物なのだ。詩は、特定の観念や漠然とした情緒によってつくられるものではない。

「詩は言葉でつくられる」この自明の原理を銘記してほしい。そして、観念や感情がはっきりとした形となって生まれるのは、詩という構築物によってである。詩人自身にとって不分明の感情や観念が、詩を書くことによって、すなわち、形をあたえることによって、はじめて可視的なものになるのだ。そのとき、観念は、その新鮮さと活力とによって、読むものの感性を全的に震撼させ、そのとき感情は、その内的な論理と浸透力とによって、読むものの知性に根源的に働きかける。「思想を薔薇の花のように感じる」というT・S・エリオットの言葉は、こと詩の享受に関するかぎり、逆説ではないのである。

La poésie ne consiste pas en une expression du sentiment, mais consiste à dissimuler le sentiment à l'état brut. Observe froidement les gens qui ont des sentiments riches ; ils ne sont en rien des *sentimentaux*. La manifestation hystérique des sentiments n'est jamais que la manifestation de leur aspect méprisable et détestable. L'excès de sentiment n'a aucun rapport avec la richesse de sentiment. Il peut arriver de rencontrer de belles poésies de circonstance ou d'improvisation. Mais la poésie elle-même ne consiste pas en l'expression d'un sentiment de circonstance. Elle consiste à

contemporaine : Tamura Ryūichi), Tôkyô, Shichôsha, 2000, p.305. Ce texte est daté de 1983 mais il s'agit en fait, comme il arrive fréquemment chez ce poète, d'une reformulation de considérations que Tamura avait déjà exprimées en 1967, dans un texte intitulé « Boku no kurushimi wa tanjun na mono da » 「ぼくの苦しきは単純なものだ」 (Ma douleur est une chose simple), daté et publié en 1967.

faire d'un sentiment indifférencié quelque chose de différencié, à le rendre clairement visible au regard, à le faire résonner à l'oreille, autrement dit à lui donner une forme distincte en tant que « chose ». C'est une construction particulière qui est consolidée de l'intérieur au moyen du rythme, des tonalités, des images et des relations délicates que les mots entretiennent les uns avec les autres. La poésie ne se construit pas avec des idées ou des émotions confuses.

Je voudrais que se grave dans les esprits ce principe évident que « la poésie est construite avec des mots ». Et ce qui naît quand l'idée ou le sentiment prend une forme claire est la poésie en tant que construction. Pour le poète lui-même les sentiments et les idées indifférenciés deviennent pour la première fois visibles quand il écrit de la poésie, c'est-à-dire quand ils prennent une forme. A ce moment, l'idée, grâce à sa fraîcheur et à sa force, bouleverse totalement la sensibilité de celui qui lit ; à ce moment le sentiment, grâce à sa logique interne et à sa force de pénétration, met en mouvement les fondements de l'intelligence de celui qui lit. C'est pourquoi les paroles de T. S. Eliot qui disent : « sentir la pensée comme une rose », ne sont en rien paradoxales, référées expressément à la jouissance que provoque la poésie.

Il est possible de comprendre de quelle manière la poésie de Tamura se situe dans une tradition moderniste car la conception que se fait le poète de la poésie se base sur une conscience aiguisée du langage en tant que médium : « La poésie est construite avec des mots » et non pas avec des idées ou des sentiments. Tamura parle aussi de la poésie comme d'un faire, comme d'une « construction » 構築物 (*kôchikubutsu*). L'idéal qui anime le poète est par ailleurs décrit comme celui de la précision, du contour. Le faire poétique : un processus de transformation de la matière par lequel ce qui appartient à l'origine à l'indifférencié acquiert le statut d'une « chose » 物 (*mono*) visible et clairement identifiable. Cette froideur appartient à la conception moderniste de la poésie qui exclut tout ce qui relève de l'ambiguïté et du sentimentalisme et s'en remet à une forme de pragmatisme. Elle se situe aux antipodes de la tradition romantique qui produit une forme d'adéquation entre la poésie et l'expressivité du sujet mettant au cœur de l'activité poétique la notion d'inspiration. Ici le sujet est traité exactement comme le langage, avec le même degré de

conscience, comme un moyen terme ou comme un médium par lequel se réalise la production de la poésie comme entité autonome, en tant que « forme » 形 (*katachi*).

Mais il est aussi possible de comprendre comment cette froideur apparente dissimule 隠匿 (*intoku*) un acte de ferveur et de participation à la matière du monde qui ne passe pas par les affects et qui est beaucoup plus primitif, qui appartient au domaine authentique de l'émotion « brute » et « indifférenciée » なまの感情 (*nama no kanjô*). Cette réalité liée à un faire ressemble à un procédé alchimique. C'est de l'intérieur du langage, comme de l'intérieur du sujet, de l'intérieur d'une matière indifférenciée qu'est extraite la forme. Le poète utilise le terme de « mono » 物 qui correspond très vraisemblablement à ce que Pound nommait « the thing » : « la chose ». Quand Pound parlait de la « chose » il évoquait cette forme de participation totale avec la forme en tant que matière lorsque s'opère la fusion entre les pôles du subjectif et de l'objectif. Cette notion d'indifférencié primaire est révélatrice d'une conception de la poésie qui se conçoit comme une poétique de la créature ou comme une forme de lyrisme syncrétique. Quand l'oiseau de Tamura « vole dans l'oiseau », c'est l'idée en tant que forme qui se trouve momentanément et transitoirement extraite de celle indifférenciée de vol. Il y a là aussi, dans cette participation physique des êtres avec leurs idées une forme d'horizontalité.

Le rêve de Tamura d'une poésie capable d'évoquer l'existence du monde sans les mots, qui est pour nous le règne « des oiseaux, des petites bestioles, des monstres des forêts » n'est pas sans rappeler le geste de spoliation de Saint François quand il choisissait de prendre comme interlocuteur le monde de la créature et de prêcher aux oiseaux, sans opérer de distinction entre ce qui est de l'homme et ce qui est du monde de la manifestation, évoquant une participation émotionnelle et l'horizontalité de la matière indifférenciée qui donne naissance à toutes les formes de la création. Il n'existe aucun témoignage d'un renvoi à la pensée de Saint François dans les textes des poètes d'*Arechi*. Mais l'exemple de la poétique à laquelle a donné forme, avec une grande majesté, Tamura dévoile indiscutablement une fraternité profonde avec le monde de la créature et témoigne d'une volonté de spoliation de toute vision anthropomorphique. Cette poétique est marquée par une humilité et un dépouillement qui entretient des familiarités touchantes avec la pensée franciscaine.

Il est certain que si la poésie moderne japonaise n'avait pas connu, avec le

modernisme de la lignée de *Shi to shiron*, une période d'intellectualisme aussi exacerbée, les poètes d'*Arechi* n'auraient pas eu la possibilité de mesurer avec autant de lucidité les impasses auxquelles mène une approche théorique purement formelle de la poésie. Notre reconstruction de l'histoire du modernisme au Japon a nécessairement été partielle et indiscutablement orientée par l'éclairage négatif qu'en donnèrent les textes critiques d'*Arechi*. Mais en réservant une place de choix à la poésie de Nishiwaki Junzaburô nous avons pu tout de même faire apparaître qu'il existe une forme de continuité au sein de l'école moderniste entre l'avant-guerre et l'après-guerre. La poétique de l'ignorance d'*Arechi* entretient des liens étroits avec le souci de modération et la conscience d'une incomplétude dont témoigne la poétique de Nishiwaki.

Une différence fondamentale sépare néanmoins ces deux poétiques : la place qui est donnée à l'expérience. La poésie d'*Arechi* est une poésie qui place le lecteur à l'intérieur d'un vertige, qui le met devant l'abysse. La vision du vide à laquelle donne accès la poésie de Nishiwaki est en revanche une vision essentiellement mentale, dans une position de retrait. Il s'agit pour cela d'une forme de méditation, tout aussi nécessaire, mais qui ne passe pas par l'intermédiaire du corps et par l'appropriation du mouvement du vertige. Cette poésie nous permet de réfléchir à la notion de vide et d'ouvrir notre esprit à la perception d'une éternité, mais elle n'exige pas de nous un engagement ou une participation. Elle ne nous place pas devant un choix. La poésie de Tamura est encore une fois tout à fait exemplaire à ce sujet quand il s'agit de comprendre quel fut le souci primordial qui animait les poètes d'*Arechi* :

世界の真昼

この痛ましい明るさのなかで人間と事物に関するあらゆる自明性に

われわれは傷つけられている!

犬のように舌を垂らして

「一九四……年

強烈な太陽と火の堦の戦線で

おれはなんの理由もなく倒れた だが

おれの幻影はまだ生きている」

「おれはまだ生きている

死んだのはおれの経験なのだ」

Plein jour sur le monde
 Dans cette clarté douloureuse nous sommes blessés
 Par toutes les évidences qui regardent les hommes et les choses !
 Les langues ballantes comme des chiens
 « 194...
 Au front d'un soleil ardent et du violet des feux de poudre
 Sans raison je suis tombé Mais
 Mon illusion vit encore »
 « Je vis encore
 Ce qui est mort c'est mon expérience »

Cette poésie est, malgré sa noirceur, l'expression d'une confiance absolue dans le devenir de l'homme. Situé dans un lieu historiquement déterminé, le poète s'adresse en fait directement à nous, qui sommes « blessés » pour l'éternité, nous qui marchons aujourd'hui sur le chemin inévitable de l'oubli. Tamura affirme que c'est « sans raison qu'il est tombé » parce qu'effectivement le poète n'a pas connu l'imminence de la mort réelle telle que purent la vivre d'autres poètes d'*Arechi*, comme Ayukawa Nobuo qui alla au front. Le poète utilise, en toute conscience, non pas le terme de « taiken », qui a été évoqué pour parler de l'expérience vécue dans l'intimité du propre corps de la personne, mais celui plus général de « keiken », qui convoque la possibilité d'une transmission trouvant sa réalisation dans le temps à travers le processus de responsabilité du devoir de mémoire. Le mérite de la poésie d'*Arechi* est qu'elle nous permet d'enregistrer comment nous n'avons plus besoin de tomber désormais pour avoir la conscience de la chute. Cette poésie nous donne ainsi l'occasion de vivre émotionnellement « le temps de notre mort » et nous contraint à redonner une signification positive à la peur et à l'intuition du mystère. Si l'on peut parler de la poésie d'*Arechi* comme d'un geste, c'est parce que celle-ci exige de nous un engagement qui passe par la médiation du corps et offre en retour le moyen d'ancrer nos existences dans l'illusion du présent dans le but de retrouver le chemin de la communauté perdue.

Bibliographie

Sources et ouvrages de première consultation

ALLIOUX, Yves-Marie

« Une renaissance dans la terre vaine : la poésie japonaise depuis la guerre ». *Littérature japonaise contemporaine : Essais*. Bruxelles : Labor ; Arles : Editions Philippe Picquier, 1989, p. 71-78.

« *Arechi* ou la Terre vaine » (dossier). *Du Japon, NRF /* sous la direction de Philippe FOREST. Paris : Gallimard, Mars 2012, n°599-600, 361p.

Arechi : sengoshi no genten 『荒地：戦後詩の原点』 [Arechi : aux sources de la poésie de l'après-guerre]. Tôkyô : Shichôsha, Gendaishi techô rinji zôkan, 1972, 294p.

Arechi shishû 1951 『荒地詩集1951』 [Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1951]. Tôkyô : Hayakawa Shobô, 1951, 247p.

Arechi shishû 1952 『荒地詩集1952』 [Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1952]. Tôkyô : Arechi shuppansha, 1952, 239p.

Arechi shishû 1953 『荒地詩集1953』 [Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1953]. Tôkyô : Arechi shuppansha, 1953, 244p.

Arechi shishû 1954 『荒地詩集1954』 [Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1954]. Tôkyô : Arechi shuppansha, 245p.

Arechi shishû 1955 『荒地詩集1955』 [Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1955]. Tôkyô : Arechi shuppansha, 1955, 229p.

Arechi shishû 1956 『荒地詩集1956』 [Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1956]. Tôkyô : Arechi shuppansha, 1956, 236p.

Arechi shishû 1957 『荒地詩集1957』 [Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1957]. Tôkyô : Hayakawa Shobô, 1957, 234p.

Arechi shishû 1958 『荒地詩集1958』 [Anthologie des poèmes d'*Arechi* 1958]. Tôkyô : Hayakawa Shobô, 1958, 260p.

AWAZU, Norio 粟津則雄.

« Naimensei to sekai » 「内面性と世界」 [L'intériorité et le monde]. *Zoku Tamura Ryûichi shishû* 『続・田村隆一詩集』 [Recueil de poésie de Tamura Ryûichi, suite]. Tôkyô : Shichôsha, 1993, 160p.

Gendai shishi 『現代詩史』 [Histoire de la poésie contemporaine]. Tôkyô : Shichôsha, 1972, 276p.

Gendai shishi : sengo gendai shishi, sengo shijinron 『現代詩史：戦後現代詩史，戦後詩人論』 [Histoire de la poésie contemporaine : histoire de la poésie contemporaine de l'après-guerre, essais sur les poètes de l'après-guerre]. Tôkyô : Shichôsha, 1980, 251p.

AWAZU, Norio, ÔOKA, Makoto 大岡信. Sengoshi to wa nani ka 「戦後詩とは何か」 [Qu'est-ce que la poésie de l'après-guerre ?]. *Kokubungaku : kaishaku to kyôzai no kenkyû*. Tôkyô : Gakutôsha, 1971, N°16(13), oct. 1971.

AYUKAWA, Nobuo 鮎川信夫.

Ayukawa Nobuo shishû 1945-1955 『鮎川信夫詩集1945-1955』 [Poésies d'Ayukawa Nobuo 1945-1955]. Tôkyô : Arechi shuppansha, 1955, 200p.

Kyôjô no hito 『橋上の人』 [L'homme sur le pont]. Tôkyô : Shichôsha, 1963, Gendai Nihon shishû, vol. 12, 91p.

- Senchū shuki* 『戦中手記』 [Notes écrites pendant la guerre]. Tōkyō : Shichōsha, 1965, 305p.
- Ayukawa Nobuo chosaku shū* 『鮎川信夫著作集』 [Ecrits d'Ayukawa Nobuo]. Tōkyō : Shichōsha, 1973-1976, 10 vol., vol. 4 (1974) (435p.), vol. 5 (1974) (407p).
- Ayukawa Nobuo zenshū* 『鮎川信夫全集』 [Œuvres complètes d'Ayukawa Nobuo]. Tōkyō : Shichōsha, 1989, 8 vol., vol. 1 (1989) (687p.), vol. 2 (1995) (662p.), vol. 4 (2001) (685p.), vol. 7 (2001) (678p.).
- BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant : essais et conférences*. Paris : F. Alcan, 1934, 322p. Réimprimé dans : *La pensée et le mouvant : essais et conférences*. Paris : PUF, Quadrige, 2009, 612p.
- BEVILACQUA, Giuseppe. *La verità della poesia* [La vérité de la poésie]. Turin : Einaudi, 1993, 58p.
- BLANCHOT, Maurice. *L'instant de ma mort*. Paris : Gallimard, NRF, 1994 (2002), 18p.
- CELAN, Paul. *Le méridien* / trad. André DU BOUCHET avec les dessins de Jean CAPDEVILLE, Paris : Fata morgana, 1994 (2008), 43p.
- CRÉMIEUX, Benjamin. Inquiétudes et reconstruction. *NRF*, oct. 1931.
- ELIOT, Thomas Stearns.
The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism [Le bois sacré : essais sur la poésie et la critique]. Londres : Methuen & Co, 1920, 171p.
The Waste Land [La terre vaine]. New-York : Boni and Liveright, 1922, 64p.
Essais choisis / trad. Henri Fluchère. Paris : Editions du Seuil, 1950 (1999), 409p.
La terre vaine / trad. Pierre Leyris. Paris : Editions du Seuil, 1969 (1995), p.105
- GREENBERG, Clement. Necessità del « formalismo » [Nécessité du « formalisme »]. *L'avventura del modernismo* [L'aventure du modernisme]. Milano : Johan & Levi editore, 2011, 446p.
- HAGIWARA, Sakutarō 萩原朔太郎.
Hagiwara Sakutarō zenshū 『萩原朔太郎全集』 [Œuvres complètes d'Hagiwara Sakutarō]. Tōkyō : Chikuma Shobō, 15 vol. (1975-1978), vol. 10 (1975) (735p.).
Principles of Poetry [Les principes de la poésie] / trad. Chester C.I. WANG, Isamu P. FUKUCHI. Ithaca, N.Y. : Cornell University, East Asia Series, 1998.
- HARUYAMA, Yukio 春山行夫.
Shokubutsu no danmen 『植物の断面』 [Une tranche de végétaux]. Tōkyō : Kōseikaku Shoten, 1929, 103p.
- HULME, Thomas Ernest. *The Collected Writings of T. E. Hulme* [Ecrits de T. E. Hulme] / éd. Karen CSENGERI. Oxford : Oxford University Press, 1994, 528p.
- KAMO, no Chōmei 鴨長明. *Notes de ma cabane de moine* / trad. Révérend Père Sauveur CANDAU, postface de Jacqueline PIGEOT. Paris : Le bruit du temps, 2010, 76p.
- KITAGAWA, Tōru 北川透. *Arechi ron : sengoshi no seisei to hen.yō* 『荒地論 戦後詩の生成と変容』 [Essai sur le groupe *Arechi* : formation et évolutions de la poésie de l'après-guerre]. Tōkyō : Shichōsha, 1983, 259p.
- KITAMURA, Tarō 北村太郎. *Kitamura Tarō shishū* 『北村太郎詩集』 [Recueil de poésie de Kitamura Tarō]. Tōkyō : Shichōsha, Gendaishi bunko N°61, 1975, 151p.

- KITAZONO, Katsue 北園克衛
Kitazono Katsue zen shishū 『北園克衛全詩集』 [Œuvres poétiques complètes de Kitazono Katsue]. Tôkyô : Chûsekisha, 1983, 881p.
Kitazono Katsue hyôronshū 『北園克衛評論集』 (Anthologie d'essais de Kitazono Katsue). Tôkyô : Chûsekisha, 1998, p. 463-465.
Kitazono Katsue esseishū 『北園克衛エッセイ集』 [Anthologie d'essais de Kitazono Katsue]. Tôkyô : Chûsekisha, 2004, 367p.
- KLOPFENSTEIN, Eduard. *Nihon bunka no renzokusei to hirenzokusei* 『日本文化の連続性と非連続性』 [Les notions de continuité et de discontinuité au sein de la culture japonaise]. Tôkyô : Bensei shuppan, 2005, 474p.
- KUSUDA, Ichirō 楠田一郎. *Kusuda Ichirō shishū* 『楠田一郎詩集』 [Recueil de poésie de Kusuda Ichirō] / éd. Kōichi IJIMA 飯島耕一, Yoshihisa TSURUOKA 鶴岡善久. Kōbe : Kumo Shuppansha, 1977, 161p.
- Le Japon après la guerre* / éd. Anne BAYARD-SAKAI, Michael LUCKEN, Emmanuel LOZERAND. Arles : Editions Philippe Picquier, 2007, 406p.
- LUCKEN, Michael. *Les japonais et la guerre : 1937-1952*. Paris : Fayard, 2013, 398p.
- MENAND, Louis. *Discovering Modernism : T. S. Eliot and His Context* [Découvrir le modernisme : T. S. Eliot et son contexte]. New York : Oxford University Press, 1987, 211p.
- MINKOWSKI, Eugène. *Le temps vécu : étude phénoménologique et psychopathologique* (1933) / introd. par Yves PÉLICIER ; postfaces par Alexandre MINKOWSKI et Jeannine PILLIARD-MINKOWSKA. Paris : PUF, Quadrige, 1995, 409p.
- MIYOSHI, Tatsuji 三好達治. *Miyoshi Tatsuji zenshū* 『三好達治全集』 [Œuvres complètes de Miyoshi Tatsuji]. Tôkyô, Chikuma Shobō, 12 vol. (1964-1966).
- MIYOSHI, Toyo. Ichirō 三好豊一郎.
Shūjin 『囚人』 [Le prisonnier]. Tôkyô : Iwatani Shoten, 1949, 125p.
Miyoshi Toyo.ichirō shishū 『三好豊一郎詩集』 [Recueil de poésie de Miyoshi Toyo.ichirō]. Tôkyô : Shichōsha, Gendaishibunko N° 37, 1970, 155p.
- Modanizumu gojūnen shi : Shi to shiron* 『モダニズム50年史『詩と詩論』』 [Histoire de cinquante années de modernisme : *Poésie et ars poetica*]. Tôkyô : Kamensha, 1979, 159p.
- MORIKAWA, Takaaki 守中高明. « “Wareware” to wa dare ka » 「我々とは誰か」 [Qui est le “nous” ?]. *Gendaishi techō*. Tôkyô : Shichōsha, N° 41(11), nov. 1998, p. 100-104.
- MORIKAWA, Yoshinobu 森川義信. *Morikawa Yoshinobu shishū* 『森川義信詩集』 [Recueil de poésie de Morikawa Yoshinobu] / éd. Nobuo AYUKAWA. Tôkyô : Bokansha, 1972, 94p.
- NAKANO, Kaichi 中野嘉一
Zen.eishi undōshi no kenkyū : modanizumu-shi no keifu 『前衛詩運動史の研究 モダニズム詩の系譜』 [Etudes sur l'histoire des mouvements de la poésie avant-gardiste, généalogie de la poésie moderniste]. Tôkyô : Ôhara shinseisha, 1975, 480p.
Modanizumu-shi no jidai 『モダニズム詩の時代』 [L'époque de la poésie moderniste]. Tôkyô : Hōbunkan shuppan, 1986, 427p.

NARITA, Ryūichi 成田龍一.

Furusato to iu monogatari, toshi kukan no rekishigaku 『「故郷」という物語 都市空間の歴史学』
[La narration du « pays des origines », science de l'histoire de l'espace citadin]. Tōkyō : Yoshikawa
Kōbunkan, 1998 (2005), 259p.

« *Sensō keiken* » *no sengoshi : katarareta taiken / shōgen / kioku* 『「戦争経験」の戦後史 : 語られた体験
/ 証言 / 記憶』 [Histoire de l' « expérience de la guerre » au cours de l'après-guerre : expérience /
témoignage / mémoire racontés]. Tōkyō : Iwanami Shoten, 2010, 298p.

NISHIWAKI, Junzaburō 西脇順三郎

Ambarvalia 『Ambarvalia』 [Ambarvalia]. Tōkyō : Shii no ki sha, 1933, 102p.

Tabibito kaerazu 『旅人かへらず』 [Le voyageur ne fera pas retour]. Tōkyō : Tōkyō shuppansha, 1947.

Nishiwaki Junzaburō zenshū 『西脇順三郎全集』 [Œuvres complètes de Nishiwaki Junzaburō]. Tōkyō :
Chikuma Shobō, 11 vol. (1971-1973), vol. 1 (1971), 585p., vol. 4 (1971), 680p.

ŌOKA, Makoto 大岡信. *Chōgenjitsu to jojō* 『超現実と抒情』 [Surréal et lyrisme]. Tōkyō : Shōbunsha,
1965 (1968), 283p.

« *Poésie japonaise* ». *POÉSIE*. Paris : Edition Belin, 2000, N°100.

RABATÉ, Dominique. *Poétiques de la voix*. Paris : José Corti, Les essais, 1999, 322p.

Regards sur la métaphore, entre Orient et Occident / sous la direction de Cécile SAKAI et Daniel STRUVE.
Arles : Editions Philippe Picquier, 2008, 318p.

SAKAI NAOKI

« *Sengo ni okeru shi to shiteki gengo* » 「戦後における死と詩的言語」 [Le langage poétique et la mort
après-guerre]. *Nihon shisō toiu mondai – Honyaku to shutai* 『日本思想という問題 翻訳と主体』
[Les problèmes posés par la pensée japonaise : la traduction et le sujet]. Tōkyō : Iwanami shoten,
1997, 325p., p. 253-283.

Translation and subjectivity : on Japan and cultural nationalism. Minneapolis : University of Minnesota
Press, 1997, 231p.

SAKURAMOTO, Tomio 桜本富雄.

Kūhaku to sekinin, senjika no shijin tachi 『空白と責任 戦時下の詩人たち』 [Le vide et la
responsabilité, les poètes pendant la guerre]. Tōkyō : Miraisha, 1983, 269p.

Nihon Bungaku Hōkokukai : Dai Tōda Sensoō ka no bungakushatachi 『日本文学報国会 : 大東亜戦
争下の文学者たち』 [L'Association de la littérature patriotique japonaise : les écrivains pendant la
guerre d'Extrême-orient]. Tōkyō : Aoki Shoten, 1995, 499p.

« *Sengoshi e no shikaku* » 「戦後詩への視角」 [Regards sur la poésie de l'après-guerre]. *Kokubungaku,
kaishaku to kyōzai no kenkyū*. Tōkyō : Gakutōsha, N° 16(13), oct. 1971, p.10-200.

Sengoshi rokujuū nen "Shi to hihyō" sōtenbō 『戦後60年〈詩と批評〉総展望』 ["Poésie et critique", soixante
années d'après-guerre : panorama général]. Tōkyō : Shichōsha, Gendaishi techō tokushūban, 2005, 380p.

Sengo shishi sōran 『戦後詩誌総覧』 [Vue d'ensemble sur les revues poétiques d'après-guerre] / éd.
Hirofumi WADA, Shizuka SUGIURA. Tōkyō : Nichigai Asoshietsu : Hattsubaimoto Kinokuniya
Shoten, 2007-, 8 vol.

« *Sengoshi, sono kōzō to isō* » 「戦後詩・その構造と位相」 [La poésie de l'après-guerre : sa structure et
ses phases]. *Kokubungaku, kaishaku to kanshō*. Tōkyō : Shibundō, N° 38(5), avr. 1973, 189p.

- « Sengoshi to shi » 「戦後詩と死」 [La poésie de l'après-guerre et la mort]. *Gendaishi techô*. Tôkyô : Shichôsha, N° 36(2), fév. 1993.
- « Sengoshi wo ika ni hyôka suru ka » 「戦後詩をいかに評価するか」 [Comment approcher la poésie de l'après-guerre ?]. *Gendaishi techô*. Tôkyô : Shichôsha, N° 11(3), mars 1968, p. 20-51.
- SEO, Ikuo 瀬尾育生.
Ayukawa Nobuo ron 『鮎川信夫論』 [Essai sur Ayukawa Nobuo]. Tôkyô : Shichôsha, 1981, 206p.
- « Mô hitori no “uchinaru hito” » 「もう一人の≪内なる人≫」 [Une autre “personne intérieure”].
Gendaishi techô. Tôkyô : Shichôsha, N° 44(11), nov. 2011, p.54-62.
- SERIZAWA, Shunsuke 芹沢俊介.
Ayukawa Nobuo 『鮎川信夫』 [Ayukawa Nobuo]. Tôkyô : Kokubunsha, 1975, 253p.
- Sengo shijinron* 『戦後詩人論』 [Essais sur les poètes de l'après-guerre]. Tôkyô : Tazawa Shobô, 1980, 225p.
- Shinryôdo shishû* 『新領土詩集』 [Recueil de poésie de Nouveaux territoires] / éd. Yukio HARUYAMA, Toshio Ueda 上田敏雄, Shirô MURANO 村野四郎, Azuma KONDÔ 近藤東, Suketarô NAGATA 永田助太郎. Tôkyô : Sangabô, 1941, 310p.
- « Shi to kotoba » 「詩と言葉」 [Poésie et langage]. *Kokubungaku : kaishaku to kanshô*. Tôkyô : Shibundô, N° 534, déc. 1976, 202p.
- Shi to shiron* 『詩と詩論』 [Poésie et ars poetica]. Tôkyô : Arechi Shuppansha, 2 vol., 1953-1954, vol. 1 (238p.), vol. 2 (194p.)
- TAMURA, Ryûichi 田村隆一.
Yon sen no hi to yoru 『四千の日と夜』 [Quatre mille jours et nuits]. Tôkyô : Sôgensha, 1956, 97p.
- Shi to hikyô* 『詩と批評』 [Poésies et textes critiques]. Tôkyô : Shichôsha, 1969, 5 vol. (A, B, C, D, E) (1969-1978), vol. A (261p.)
- Tamura Ryûichi zenshû* 『田村隆一全集』 [Œuvres complètes de Tamura Ryûichi]. Tôkyô : Kawade Shobô shinsha, 6 vol., (2010-2011), vol. 1 (2010) (493p.)
- Toshi modanizumu no honryû : Shi to shiron no resupuri-nûbô* 『都市モダニズムの奔流 : 「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー』 [Le cours d'eau torrentueuse du modernisme citadin : l'esprit nouveau de Poésie et ars poetica] / éd. Masahiro SAWA 澤正宏 et Hirofumi WADA. Tôkyô : Kanrin Shobô, 1996, 323p.
- WATANABE, Kazuo 渡辺一夫. *Haisen nikki* 『敗戦日記』 [Journal de la défaite] / éd. Magoichi KUSHIDA 串田孫, Takashi NINOMIYA 二宮敬. Tôkyô : Hakubunkan Shinsha, 1995 (2006), 229p.
- YOSHIMOTO, Takaaki 吉本隆明.
Jojô no ronri 『抒情の論理』 [Logique du lyrisme]. Tôkyô : Miraisha, 1963, 340p.
- Sengoshi shiron* 『戦後詩史論』 [Essais sur l'histoire de la poésie de l'après-guerre]. Tôkyô : Yamato Shobô, 1978 (1979), 269p.
- YOSHIMOTO, Takaaki, TAKEI, Teruo 武井昭夫. *Bungakusha no sensô sekinin* 『文学者の戦争責任』 [La responsabilité de la guerre des écrivains]. Tôkyô : Awaji Shobô, 1956, 248p.
- ZANOTTI, Pierantonio. *Introduzione alla storia della poesia giapponese, Dall'Ottocento al Duemila* [Introduction à l'histoire de la poésie japonaise, du dix-neuvième siècle aux années deux mille]. Venezia : Marsilio Editori, 2012, 2 vol., vol. 2, (161p.)

Manuels et dictionnaires

- Gendaishi daiji jiten* 『現代詩大事典』 [Grand dictionnaire des faits de la poésie contemporaine] / éd. Motoo ANDÔ 安藤元雄, Makoto ÔOKA et Minoru NAKAMURA 中村稔. Tôkyô : Sanseido, 2008, 781p.
- Gendaishi kanshō kōza* 「現代詩鑑賞講座」 [Cours d'approfondissement sur la poésie contemporaine]. Tôkyô : Kadokawa Shoten, 12 vol. (1968-1969) :
Meiji, Taishō, Shōwa shishi 『明治・大正・昭和詩史』 [Histoire de la poésie des ères Meiji, Taishō et Shōwa]. Tôkyô : Kadokawa Shoten, 1969, vol. 12, 440p.
Modanizumu no kishu tachi 『モダニズムの旗手たち』 [Les portes-drapeaux du modernisme] / éd. Shinkichi ITÔ 伊藤信吉. Tôkyô : Kadokawa Shoten, 1969, vol. 9, 485p.
- Gendaishi monogatari, gekidō no jidai wo tsuranuku jojō no keifu* 『現代詩物語 激動の時代を貫く抒情の系譜』 [La poésie contemporaine racontée : filiation du lyrisme à travers les révolutions des époques] / éd. Junsaku BUNDŌ 分銅惇作, Hiroo YOSHIDA 吉田瀨生. Tôkyô : Yūhikaku, 1978, 289p.
- Gendaishi, sakuhin to shiryō* 『現代詩 作品と資料』 [Poésie contemporaine : œuvres et documents] / éd. Noboru ÔTA 太田登. Tôkyô : Ôfūsha, 1989, 352p.
- Gendai shiron taikai* 『現代詩論大系』 [Bibliothèque complète des textes critiques de la poésie contemporaine]. Tôkyô : Shichōsha, 6 vol. (1965-1967), vol. 1 (1965) / éd. Nobuo AYUKAWA, (279p.).
- Gendaishi taikai* 『現代詩大系』 [Bibliothèque de la poésie contemporaine]. Tôkyô : Shichōsha, 7 vol., 1966-1967.
- Gendaishi zenshū* 『現代詩全集』 [Œuvres complètes de la poésie contemporaine]. Tôkyô : Yuriika, 6 vol., 1959-1960.
- Kindai bungaku 9* 『近代文学9』 [Littérature moderne 9], « Gendai shika » 「現代詩歌」 [Poésie moderne] / éd. Yukio MIYOSHI 三好行雄 et Ten.yū TAKEMORI 竹盛天雄. Tôkyô : Yūhikaku, 1977, 10 vol., vol. 9, 245p.
- Kin-gendaishi wo manabu hito no tame ni* 『近現代詩を学ぶ人のために』 [Pour celui qui étudie la poésie moderne et contemporaine] / éd. Hirofumi WADA. Kyōto : Sekai Shisōsha, 1998, 300p.
- Nihon gendaishi jiten* 『日本現代詩辞典』 [Dictionnaire de la poésie contemporaine japonaise] / éd. Junsaku BUNDŌ, Hitoshi MIURA 三浦仁, Hitoshi TADOKORO 田所周. Tôkyô : Ôfūsha, 1986, 672p.
- Nihon gendaishi taikai* 『日本現代詩大系』 [Bibliothèque de la poésie contemporaine japonaise]. Tôkyô : Kawade Shobō Shinsha, 13 vol., 1974-1976.
- Sengo shiron taikai* 『戦後詩論大系』 [Bibliothèque des textes critiques de la poésie de l'après-guerre]. Tôkyô : Shichōsha, 6 vol., 1965-1967.

Sengoshi taikai 『戦後詩大系』 [Bibliothèque de la poésie de l'après-guerre] / éd. Shimaoka SHIN 嶋岡 晨, Ôno Jun.ichi 大野順一, Kazusuke OGAWA 小川和佑. Tôkyô : San.ichi Shobô, 4 vol. (1970-1971).

Sengo shijin zenshû 『戦後詩人全集』 [Œuvres complètes des poètes de l'après-guerre]. Tôkyô : Shoshiyuriika, 1954-1955, 5 vol.

Sources et ouvrages de consultation complémentaire

ABE, Takeshi 阿部猛. *Kindaishi no haiboku : shijin no sensô sekinin* 『近代詩の敗北 : 詩人の戦争責任』 [La défaite de la poésie moderne : la responsabilité de la guerre des poètes]. Tôkyô : Ôhara Shinseisha, 1980, 256p.

AKIYAMA, Kiyoshi 秋山清. *Sengoshi no shiteki na kaisô* 『戦後詩の私的な回想』 [Mes souvenirs de la poésie de l'après-guerre]. Tôkyô : Taihei Shuppansha, 1969, 245p.

Amerika puroretaria shishû 『アメリカプロレタリア詩集』 [Poésies anarchistes d'Amérique] / éd. Shinpei KUSANO 草野心平, Kyôjirô HAGIWARA 萩原恭次郎, Tôzaburô ONO 小野十三郎. Tôkyô : Dandôsha, 1931.

Anthologie de poésie japonaise contemporaine / trad. Yves-Marie ALLIOUX et Jeanne SIGÉE, préface d'Inoue YASUSHI 井上靖, Takayuki KIYOOKA 清岡卓行, Makoto ÔOKA 大岡信. Paris : Gallimard, Nrf, 1986, 285p.

Anthology of MODERN JAPANESE POETRY, [Anthologie de poésie moderne japonaise] / éd. Edith MARCOMBE SHIFFERT, Yûki SAWA. Rutland : Tuttle, 1972, 195p.

ARNEODO, Karine.

La personne en question : une étude des poèmes en prose de Quatre mille jours et nuits de Tamura Ryûichi / DEA sous la direction d'Anne BAYARD-SAKAI, INALCO, Paris, 2003-2004.

« “Genzai”, ici et maintenant : notes pour une représentation sur les valeurs du “présent” dans la poésie de Tamura Ryûichi et d'Ayukawa Nobuo ». *Le Japon après la guerre* / éd. Anne BAYARD-SAKAI, Michael LUCKEN, Emmanuel LOZERAND. Arles : Editions Philippe Picquier, 2006, 408p.

« “L'arbre que l'on ne voit pas – Mienai ki”, Tamura Ryûichi ». *Pier Paolo Calzolari, quand le rêveur meurt que reste-t-il du rêve*. Saint-Paul de Vence : Fondation Marguerite et Aimé Maeght, 2008.

« Le rire du pâtre : Nishiwaki Junzaburô devant la modernité ». *Japon pluriel 8 : La modernité japonaise en perspective* / éd. Noriko BERLINGUEZ-KÔNO, Bernard THOMANN. Arles : Editions Philippe Picquier, 2011, 663p.

AYUKAWA, Nobuo 鮎川信夫.

Nihon no jojôshi, Tôson, Hakushû kara Yoshimoto Takaaki, Tanikawa Shuntarô made 『日本の抒情詩 藤村、白秋から吉本隆明、谷川俊太郎まで』 [La poésie lyrique japonaise, de Tôson et Hakushû, à Yoshimoto Takaaki et Tanikawa Shuntarô]. Tôkyô : Shichôsha, 1968 (1970), 235p.

Amerika & other poems [Amérique et autres poèmes] / trad. Leza LOWITZ, Shogo Oketani. New York City : Kaya Press, 2008, 152p.

- « Ayukawa Nobuo no ôkisa » 「鮎川信夫の大きさ」 [La grandeur d'Ayukawa Nobuo]. *Gendaishi techô*. Tôkyô : Shichôsha, N° 31(11), oct. 1988, p.8-82.
- « Ayukawa Nobuo ron » 「鮎川信夫論」 [Discussions sur Ayukawa Nobuo]. *Gendaishi techô*. Tôkyô : Shichôsha, N° 7(8), août 1964, p. 8-21.
- AYUKAWA, Nobuo 鮎川信夫, YOSHIMOTO. Takaaki 吉本隆明.
Taidan : bungaku no sengo 『対談 文学の戦後』 [Conversation: l'après-guerre de la littérature]. Tôkyô : Kôdansha, 1979, 174p.
- Shi no dokkai* 『詩の読解』 [Lecture et interprétation de la poésie]. Tôkyô : Shichôsha, 1981, 290p.
- BEASLEY, Rebecca. *Theorists of Modernist Poetry : T. S. Eliot, T. E. Hulme, Ezra Pound* [Théoriciens de la poésie moderniste : T. S. Eliot, T. E. Hulme, Ezra Pound]. London : Routledge, Routledge Critical Thinkers, 2007, 148p.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* / trad. par Maurice DE GANDILLAC. Paris : Allia, 2003, 789p.
- BINNI, Francesco. *MODERNISMO LETTERARIO ANGLO-AMERICANO* [Modernisme littéraire anglo-américain]. Roma : Bulzoni, 1978, 527p.
- COLLOT, Michel. *La matière émotion*. Paris : Presses universitaires de France, 1997, 334p.
- Dainiji sekai taisengo no "jitsuzon" to "shisô"* 『第二次世界大戦後の<実存>と<思想>』 [L' "existence" et la "pensée" après la Seconde Guerre Mondiale] / éd. Hirofumi WADA, Shizuka SUGIURA 杉浦静. Tôkyô : Nichigai Asoshiëtsu, 2009, 511p.
- DOI, Takeo 土居健郎.
Le jeu de l'indulgence : Etude de psychologie fondée sur le concept japonais d'amae / trad. E. DALE SAUNDERS. Paris : L'Asiathèque le Sycomore, 1982 (1988), 133p. Publication originale : *Amae no kôzô* 『甘えの構造』 [Anatomie de l'indulgence]. Tôkyô : Kôbundô, 1971, 241p.
- L'endroit et l'envers* / trad. E. Dale SAUNDERS, préface de Anne BAYARD-SAKAI. Arles : Editions Philippe Picquier, 1993, 155p. Publication originale : *Omote to Ura* 『表と裏』 [L'endroit et l'envers]. Tôkyô : Kôbundô, 1985, 184p.
- EBARA, Nobuo 荏原肆夫. *Shi no bunmei bihyô teki seikaku* 『詩の文明批評的の性格』 [La nature de la poésie versée dans la critique de la civilisation]. Tôkyô, Shichôsha, 1966, 203p.
- FUKASE, Motohiro 深瀬基寛.
Gendai eibungaku no kadai 『現代英文学の課題』 [Les thèmes de la littérature anglaise contemporaine]. Tôkyô : Kôbundô, 1940, 274p.
- « Gendaishi no kîwado » 「現代詩のキーワード」 [Les notions-clefs de la poésie contemporaine]. *Gendaishi techô*. Tôkyô : Shichôsha, N° 46(8), juin 1998, p. 10-84.
- « Gendaishi no miwaku » 「現代詩の魅惑」 [Le charme de la poésie de l'après-guerre]. *Kokubungaku, kaishaku to kyôzai no kenkyû*. Tôkyô : Gakutôsha, N° 14(12), sept. 1969, p.8-156.
- Gendai no shi to shijin* 『現代の詩と詩人』 [La poésie et les poètes de la période contemporaine] / éd. Nakamura MINORU, Yukio MIYOSHI 三好行雄, Hiroo YOSHIDA. Tôkyô : Yûhikaku, 1974, 328p.
- Gendaishi no tenbô : sengoshi saidoku* 『現代詩の展望 : 戦後詩再読』 [Panorama de la poésie

- contemporaine : relire la poésie de l'après-guerre]. Tôkyô : Shichôsha, Gendaishi tokuhon, 1986, 352p.
- Gendaishi tokuhon : Tamura Ryûichi* 『現代詩読本 田村隆一』 [Introduction à la poésie contemporaine : Tamura Ryûichi]. Tôkyô : Shichôsha, 2000, 335p.
- GIDE, André. *La porte étroite*. Paris : Gallimard, Collection La Bibliothèque Gallimard (n°50), 226p.
- HIRABAYASHI, Toshihiko 平林敏彦. *Senchû sengo shiteki jidai no shôgen : 1935-1955* 『戦中戦後詩の時代の証言 : 1935-1955』 [Les témoignages poétiques d'une époque : pendant et après la guerre, 1935-1955]. Tôkyô : Shichôsha, 2009, 367p.
- HIRATA, Hosea. *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Juzaburô : Modernism in translation* [La poésie et la poétique de Nishiwaki Juzaburô : le modernisme en traduction]. Princeton : Princeton University Press, 1993, 260p.
- HORIKAWA, Masami 堀川正美. « Shijin no shuppatsu, Ayukawa Nobuo no *Senchû shuki* ni tsuite » 「詩人の出発 鮎川信夫の『戦中手記』について」 [Le point de départ du poète, à propos des *Notes écrites pendant la guerre* d'Ayukawa Nobuo]. *Ayukawa Nobuo chosakushû* 『鮎川信夫著作集』 [Œuvres choisies d'Ayukawa Nobuo]. Tôkyô : Shichôsha, vol. 10, 1976, p.47-61.
- HUGO, Victor. *La légende des siècles* (1859/1877). Paris : Garnier, [1964], 903p.
- HULME, Thomas Ernest. *The Collected Writings of T. E. Hulme* [Ecrits de T. E. Hulme] / éd. Karen CSENGERI. Oxford : Oxford University Press, 1994, 528p.
- IJIMA, Kôichi 飯島耕一. “Aoneko”, “Arechi”, *chôgenjitsu* 『「青猫」「荒地」超現実』 [“Le chat bleu”, “Arechi” : le surréel]. Tôkyô : Seidosha, 1982, 438p.
- JAMES, William. *Philosophie de l'expérience, un univers pluraliste* / trad. Stephan GALETIC, préface de David LAPOUJADE. Paris : Seuil, 2007, 234p.
- KIDO, Shuri 城戸朱理. *Sengoshi wo horobosu tame ni : the regeneration of Alexandria* 『戦後詩を滅ぼすために : the regeneration of Alexandria』 [Pour faire périr la poésie de l'après-guerre: la régénération d'Alexandrie]. Tôkyô : Shichôsha, 2008, 413p.
- KIDO, Shuri, NOMURA, Kiwao 野村喜和夫. *Tôgi sengoshi : shi no runessansu e* 『討議戦後詩 : 詩のルネッサンスへ』 [Discussions sur la poésie de l'après-guerre : la renaissance de la poésie]. Tôkyô : Shichôsha, 1997, 371p.
- KIHARA, Kôichi 木原孝一
Kihara Kôichi shishû 『木原孝一詩集』 [Recueil de poésie de Kihara Kôichi]. Tôkyô : Shichôsha, Gendaishibunko N°47, 1969 (1996), 160p.
Nihon no shi no nagare 『日本の詩の流れ』 [Le cours de la poésie japonaise]. Tôkyô : Horupu Shuppan, 1975, 366p.
- « Kindaishi to gendaishi, Meiji, Taishô, Shôwa no sandai shishi » 「近代詩と現代詩 明治・大正・昭和の三代詩史」 [Poésie moderne et poésie contemporaine : Meiji, Taishô, Shôwa, histoire de la poésie sur trois époques]. *Kokubungaku, kaishaku to kanshô*. Tôkyô : Shibundô, N°31(1), janv. 1966, 264p.

- KITAGAWA, Fuyuhiko 北川冬彦. *Kitagawa Fuyuhiko shishū* 『北川冬彦詩集』 [Poésies de Kitagawa Fuyuhiko] / éd. Yoshihisa TSURUOKA 鶴岡善久. Tōkyō : Chūsekisha, 2000, 273p.
- KITAGAWA, Tōru 北川透.
Shi to shisō no jiritsu : gendaishi no rekishi-teki jikaku 『詩と思想の自立 : 現代詩の歴史的自覚』
 [La poésie et l'autonomie de la pensée : conscience historique de la poésie contemporaine]. Tōkyō : Shichōsha, 1966, 324p.
 « Arechi no sosei, Ayukawa Nobuo cho "Senchū shuki" ni tsuite » 「荒地の蘇生 鮎川信夫著『戦中手記』について」 [La renaissance d'Arechi, à propos de *Notes écrites pendant la guerre* d'Ayukawa Nobuo]. *Gendaishi techō*. Tōkyō : Shichōsha, N°9(2), janv. 1966, p. 46-51.
- KIYOOKA, Takayuki 清岡卓行. *Jōjō no zensen : sengoshi jūnin no honshitsu* 『抒情の前線 : 戦後詩十人の本質』 [Le front du lyrisme : l'essence de dix poètes de la poésie de l'après-guerre]. Tōkyō : Shinchōsha, 1970, 367p.
- KOIZUMI, Kyōmi 小泉京美. « Yamerushintai no keishō, "Byōinsen shihen" no mochifu » 「病める身体の形象「病院船詩編」のモチーフ」 [Figures d'un corps malade : motifs des "Poésies du navire-hôpital"]. *Gendaishi techō*. Tōkyō : Shichōsha, n° 53(4), avr. 2010, p.82-87.
- KOKAI, Eiji 小海永二.
Nihon sengoshi no tenbō 『日本戦後詩の展望』 [Panorama de la poésie de l'après-guerre au Japon]. Tōkyō : Kenkyūsha shuppan, 1973, 322p.
Gendaishi nyūmon : sengoshi e no shōtai 『現代詩入門 : 戦後詩への招待』 [Introduction à la poésie contemporaine : invitation à la poésie de l'après-guerre]. Tōkyō : Daiwa Shobō, 1970, 228p.
- KURODA, Saburō 黒田三郎.
Naibu to gaibu no sekai 『内部と外部の世界』 [Les mondes de l'intériorité et de l'extériorité]. Tōkyō : Shōshinsha, 1957, 243p.
Kuroda Saburō shishū 『黒田三郎詩集』 [Recueil de poésie de Kuroda Saburō]. Tōkyō : Shichōsha, Gendaishi bunko N° 6, 1968 (1993), 135p.
Kuroda Saburō chosakushū 『黒田三郎著作集』 [Œuvres choisies de Kuroda Saburō]. Tōkyō : Shichōsha, 3 vol. (1989).
- KUSANO, Shinpei 草野心平. *Kusano Shinpei shishū* 『草野心平詩集』 [Poésies de Kusano Shinpei]. Tōkyō : Shichōsha, 1981, 159p.
- LINHARTOVÁ, Věra. *Dada et le surréalisme au Japon*. Paris : POF, 1987, 268p.
- MAEDA, Taeko 前田妙子. *Sengoshi no keishō* 『戦後詩の形象』 [Figures de la poésie de l'après-guerre]. Ōsaka : Izumi Shoin, 1989, 269p.
- MAKINO, Kyotarō 牧野虚太郎. *Makino Kyotarō shishū* 『牧野虚太郎詩集』 [Recueil de poésie de Makino Kyotarō] / éd. Nobuo AYUKAWA. Tōkyō : Kokubunsha, 1978, 56p.
- MIURA, Masashi 三浦雅士. « Ayukawa Nobuo no hōhō » 「鮎川信夫の方法」 [La méthode d'Ayukawa Nobuo]. *Gendaishi techō*. Tōkyō : Shichōsha, nov.2011,p.98-104.
- MIYAZAKI, Masumi 宮崎真素美.
Ayukawa Nobuo kenkyū 『鮎川信夫研究』 [Travaux d'étude sur Ayukawa Nobuo]. Tōkyō : Nihon tosho sentā, 2002, 483p.
Sensō no naka no shijintachi : Arechi no manazashi 『戦争のなかの詩人たち : 「荒地」のまなざし』 [Les

poètes au milieu de la guerre : le regard d'“Arechi”]. Tôkyô : Gakujutsushuppankai, Nihontoshosenta, 2012, 280p.

Modanizumu kenkyû 『モダニズム研究』 [Etudes sur le modernisme]. Tôkyô : Shichôsha, 1994, 633p.

MURE, Keiko 牟礼慶子.

Ayukawa Nobuo : rojô no tamashii 『鮎川信夫 路上のたましい』 [Ayukawa Nobuo : une âme en chemin]. Tôkyô : Shichôsha, 1992, 338p.

Ayukawa Nobuo kara no okuri mono 『鮎川信夫からの贈りもの』 [La cadeau reçu d'Ayukawa Nobuo]. Tôkyô : Shichôsha, 2003, 206p.

NAGATA, Suketarô 永田助太郎. *Nagata Suketarô shishû* 『永田助太郎詩集』 [Recueil de poésie de Nagata Suketarô] / éd. Azuma KONDÔ, Masahisa KIMIMOTO 君本昌久. Kôbe : Kumo Shuppansha, 1979, 229p.

NAKAGIRI, Masao 中桐雅夫.

Nakagiri Masao shishû 『中桐雅夫詩集』 [Recueil de poésie de Nakagiri Masao]. Tôkyô : Shichôsha, Gendaishibunko N° 38, 1971 (1990), 166p.

Kiki no shijin : Ôden, Supendâ, Ruisu nado 『危機の詩人 : オーデン、スペンダー、ルイスなど』 [Les poètes de la crise : Auden, Spender, Lewis et autres]. Tôkyô : Hayakawa Shobô, 1953, 114p.

NAKAI, Akira 中井晨. *Arano e : Ayukawa Nobuo to Shinryôdo I* 『荒野へ 鮎川信夫と「新領土」I』 [Vers la lande de la désolation : Ayukawa Nobuo et *Nouveaux territoires* I]. Yokohama : Shunpûsha, 2007, 591p.

NAKAMURA, Minoru 中村稔.

Nakamura Minoru chosakushû 『中村稔著作集』 [Œuvres de Nakamura Minoru]. Tôkyô : Seidosha, 3 vol., 2004-2005.

Dôjidai no shijin-sakka-tachi 『同時代の詩人・作家たち』 [Poètes et écrivains de mon époque]. Tôkyô : Seidosha, 2005, 675p.

Watashi no Shôwa shi 『私の昭和史』 [Mon histoire personnelle de l'ère Shôwa]. Tôkyô : Seidosha, 2012, 2 vol., vol. 1, 399p., vol 2, 459p.

NISHIWAKI, Junzaburô 西脇順三郎

Chôgenjitsushugi shiron 『超現実主義詩論』 [Essais sur le surréalisme]. Tôkyô : Kôseikaku Shobô, 1929, 168p.

Shururearizumu bungaku ron 『シュルレアリスム文学論』 [Essais sur la littérature surréaliste] . Nara : Tenjinsha, 1930.

Seiô shika ron 『西欧詩歌論』 [Essais sur la poésie occidentale]. Tôkyô : Kinseidô, 1932.

Yôroppa bungaku 『ヨーロッパ文学』 [Littératures européennes]. Tôkyô : Dai.ichi Shobô, 1933.

Gendai igirisu bungaku 『現代英吉利文学』 [Littérature anglaise contemporaine]. Tôkyô : Dai.ichi Shobô, 1934, 347p.

Kindai no gûwa 『近代の寓話』 [La fable de la modernité]. Tôkyô : Sôgensha, 1953.

Nishiwaki Junzaburô shiron shû 『西脇順三郎詩論集』 [Anthologie d'essais critiques sur la poésie de Nishiwaki Junzaburô]. Tôkyô : Shichôsha, 1964, 352p.

NOZAWA, Kei 野沢啓. *Hôhô to shite no sengoshi* 『方法としての戦後詩』 [La poésie de l'après-guerre en tant que méthode]. Tôkyô : Kashinsha, 1985, 235p.

ODA, Kyûrô 小田久郎. *Sengo shidan shishi* 『戦後詩壇私史』 [Mon histoire du monde poétique de l'après-guerre]. Tôkyô : Shinchôsha, 1995, 459p.

- ÔI, Yasunobu 大井康暢. *Sengoshi no rekishiteki unmei ni tsuite* 『戦後詩の歴史的運命について』 [A propos du destin historique de la poésie de l'après-guerre]. Mishima : Ganshoshu, 1985, 427p.
- OKAMOTO, Katsuhito 岡本勝人. « Ayukawa Nobuo ron, kôkô suru nihirizumu » 「鮎川信夫論—航行するニヒリズム」 [Essai sur Ayukawa Nobuo, un nihilisme navigant sur la mer]. *Waseda bungaku*. Tôkyô : Waseda Daigaku Shuppanbu, N° 182, juil.1991, p.64-82.
- ONO, Tôzaburô 小野十三郎.
Ôsaka : shishû 『大阪 : 詩集』 [Ôsaka : recueil de poésie]. Tôkyô : Akatsuka Shobô, 1939, 87p.
Fûkei shishô 『風景詩抄』 [Florilège de poèmes-paysage]. Ôsaka : Yukawa kôbun sha, 1943, 193p.
Shiron 『詩論』 [Discours sur la poésie]. Tôkyô : Shizenbisha, 1947, 325p.
Ono Tôzaburô chosakushû 『小野十三郎著作集』 [Œuvres d'Ono Tôzaburô]. Tôkyô : Chikuma Shobô, 3 vol., 1990-1991.
- ÔNUKI, Emiko 大貫恵美子. *Nejimagerareta sakura : bi ishiki to gunkokushugi* 『ねじ曲げられた桜 : 美意識と軍国主義』 [Les cerisiers distordus : la conscience du beau et le militarisme]. Tôkyô : Iwanami Shoten, 2003, 602p.
- ÔOKA, Makoto 大岡信.
Jojô no hiban : Nihon-teki bi ishiki no kôzô shiron 『抒情の批判 : 日本的美意識の構造試論』 [Critique du lyrisme : Essai structurel sur la conscience du beau au Japon]. Tôkyô, Shôbunsha, 1961, 302p.
Tôji no kakei : Nihon gendaishi no ayumi 『蕩児の家系 : 日本現代詩の歩み』 [Généalogie des enfants prodigues : le parcours de la poésie contemporaine japonaise]. Tôkyô : Shichôsha, 1969 (2004), 300p.
Gendai shijin ron 『現代詩人論』 [Essais sur les poètes contemporains]. Tôkyô : Kadokawa shoten, 1969, 323p.
Gendai shijintachi 『現代の詩人たち』 [Poètes de l'époque contemporaine]. Tôkyô : Seidosha, 2 vol., 1981.
Gendaishi no kanshō 101 『現代詩の鑑賞 1 0 1』 [Le goût de la poésie contemporaine 101]. Tôkyô : Shinshokan, 1998, 224p.
- OSADA, Hiroshi 長田弘. *Konman na jidai no shijin* 『困難な時代の詩人』 [Poète d'une époque difficile]. Tôkyô : Gorugoonsha, 1971(1973), 144p.
- PALMÉ, Dominique. *Citadelle de lumière, anthologie personnelle de poèmes : 1956-1997*. Arles : Editions Philippe Picquier, 2002, 224p.
- PRAZ, Mario. *LA LETTERATURA INGLESE DAI ROMANTICI AL NOVECENTO* [La littérature anglaise des romantiques au vingtième siècle]. Firenze : Sansoni ; Milano : Accademia, 1968, 386p.
- RICCEUR, Paul.
Soi-même comme un autre. Paris : Edition du Seuil, 1990, 424p.
La métaphore vive. Paris : Seuil, 1997, 411p.
L'idéologie et l'utopie. Paris : Edition du Seuil, 1997, 410p.
- SAS, Miryam. *Experimental Arts in Postwar Japan, Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return* [Arts expérimentaux dans le Japon de l'après-guerre, moments de rencontre, d'engagement, et retour imaginé]. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, Harvard University Asia Center, 2011, 275p.
- Sayonara Ayukawa Nobuo* 『さよなら 鮎川信夫』 [Adieu à Ayukawa Nobuo] / éd. Kyûrô ODA.

Tòkyô : Shichôsha, Gendaishi tokuhon, 1986, 367p.

SELLAND, Eric. « The Modernist Tradition in Japan: Some Introductory Comments » [La tradition moderniste au Japon : quelques commentaires introductifs]. *Chicago Review*, Vol. 39, n° 3/4, 1993, p. 196-202. Disponible sur : <http://eric Selland.wordpress.com/2010/01/14/the-modernist-tradition-in-japan-some-introductory-comments/>

Sengo bungaku ronsô 『戦後文学論争』 [Les débats de la littérature d'après-guerre] / éd. Yoshimi USUI 臼井吉見, Tsuneo ÔKUBO 大久保典夫. Tòkyô : Banchô Shobô, 2 vol., 1972, vol. 1 (608p.), vol. 2 (635p.).

SUGIMOTO, Haruo 杉本春生. *Haikyo to kesshô : sengoshi no hikari to yami* 『廃墟と結晶 : 戦後詩の光と闇』 [Ruines et cristaux : La lumière et l'ombre de la poésie de l'après-guerre]. Tòkyô : Sanrio Shuppan, 1974, 223p.

TAGUCHI, Mana 田口麻奈.

« “Yuigon shikkônin” ron, Ayukawa Nobuo ni okeru shiteki kanôsei no keishô » 「〈遺言執行人〉論—鮎川信夫における詩的可能性の形象」 [Essai sur l'“exécuteur testamentaire” : figures de la possibilité chez Ayukawa nobuo]. *Kokugo to bungaku*. Tòkyô : Tòkyô daigaku kokugo kokubungakukai, N°84(6), juin 2007, p.44-57.

« “Heishi no uta” to suiheisen, Ayukawa Nobuo no “genten” no zahyô » 「「兵士の歌」と水平線—鮎川信夫の〈原点〉の座標」 [Le chant du soldat et l'horizontalité, les coordonnées du “point de départ” d' Ayukawa Nobuo]. *Nihon kindai bungaku*. Tòkyô : Nihon kindai bungaku kai, nov.2008, p. 91-107.

TAKAHASHI, Chihaya 高橋千劔破. *Kachô fûgetsu no Nihon shi* 『花鳥風月の日本史』 [Histoire du Kachôfûgetsu au Japon]. Tòkyô : Moku Shuppan, 2000, 450p.

TAKAMURA, Kôtârô 高村光太郎. *Takamura Kôtârô zenshû* 『高村光太郎全集』 [Œuvres complètes de Takamura Kôtârô]. Tòkyô : Chikuma shobô, 18 vol. 1957-1958.

TAKIGUCHI, Shûzô 瀧口修造. *Takiguchi Shûzô no shi-teki jikken : 1927-1937* 『瀧口修造の詩的実験 1927-1937』 [Les expérimentations poétiques de Takiguchi Shûzô : 1927-1937]. Tòkyô : Shichôsha, 1971, 235p.

TAMURA, Ryûichi 田村隆一.

Tamura Ryûichi shishû 『田村隆一詩集』 [Poésies de Tamura Ryûichi]. Tòkyô : Shichôsha, 1966, 109p.

Tamura Ryûichi shishû 『田村隆一詩集』 [Recueil de poésie de Tamura Ryûichi]. Tòkyô : Shichôsha, Gendaishibunko N° 1, 1968 (1996), 113p.

Dead Languages: Selected Poems 1946-1984 / trad. Christopher DRAKE. Rochester : Katdid Books, 1984, 304p.

Dead languages : selected poems, 1946-1984 [Langages morts : poèmes choisis, 1946-1984] / trad. Christopher DRAKE. Rochester, Mich. : Katydid Books, Oakland University, 1984, 304p.

Tamura Ryûichi Poems, 1946-1998 [Poèmes de Tamura Ryûichi, 1946-1998] / trad. Samuel GROLMES, Yumiko TSUMURA. Palo Alto, Calif. : CCC Books, 2000, 301p.

Tamura Ryûichi : on the life and work of a 20th century master [Tamura Ryûichi : vie et œuvre d'un maître du vingtième siècle]. Warresburg : Pleiades Press, 2011, 172p.

TERAYAMA, Shûji 寺山修司. *Sengoshi : yurishizu no fuzai* 『戦後詩 : ユリシーズの不在』 [Poésie de l'après-guerre : l'absence d'Ulysse]. Tòkyô : Kinojuniya Shoten, 1965, 204p.

WADA, Hirofumi 和田博文. *Sengoshi no poetikusu, 1935-1959* 『戦後詩のポエティクス, 1935-1959』 [Poétiques de la poésie de l'après-guerre, 1935-1959]. Kyôto : Sekai Shisôsha, 2009, 318p.

YOSHIMOTO, Takaaki 吉本隆明.

Takamura Kôtarô 『高村光太郎』 [Takamura Kôtarô]. Tôkyô : Iizuka Shoten, 1957, 239p.

Shijinron, sengo shishi nôto, sengoshi nenpyô 『詩人論・戦後詩誌ノート・戦後詩年表』 [Essais sur des poètes, notes sur les revues poétiques de l'après-guerre, tableau chronologique de la poésie de l'après-guerre]. Tôkyô : Shichôsha, 1967, 295p.

Yoshimoto Takaaki shi zenshû 『吉本隆明詩全集』 [Œuvres poétiques complètes de Yoshimoto Takaaki]. Tôkyô : Shichôsha, 7 vol., 2008.

YOSHINO, Takao 吉野孝雄. *Bungaku Hôkokukai no jidai* 『文学報国会の時代』 [L'époque de l'Association de la littérature patriotique]. Tôkyô : Kawade Shobô, 2008, 288p.

Répertoires et Index

Répertoire des noms propres :

- Abe Kôbô 安部公房 (1924-1993)
Abe Nobuya 阿部展也 (1913-1971)
Adorno, Theodor (1903-1969)
Akagi Kensuke 赤木健介 (1907-1989)
Akiya Yutaka 秋谷豊 (1922-2008)
Allioux, Yves-Marie (1947)
Andô Tsuguo 安東次男 (1919-2002)
Anzai Fuyue 安西冬衛 (1898-1965)
Anzai Hitoshi 安西均 (1919-1994)
Apollinaire, Guillaume (1880-1918)
Aragon, Louis (1897-1982)
Auden, Wystan Hugh (1907-1973)
Awazu Norio 粟津則雄 (1927)
Ayukawa Nobuo 鮎川信夫 (1920-1986)
- Blanchot, Maurice (1907-2003)
Breton, André (1896-1966)
- Cocteau, Jean (1889-1963)
- Dante, Alighieri (1265-1321)
Day-Lewis, Cecil (1904-1972)
Doi Bansui 土井晩翠 (1871-1952)
Doi Takeo 土居健郎 (1920-2009)
Doolittle, Hilda (1886-1961)
Dostoïevski, Fiodor (1821-1881)
- Eliot, Thomas Stearns (1888-1965)
Eluard, Paul (1895-1952)
- Fujiwara Seiichi 富士原清一 (1908-1944)
Fukase Motohiro 深瀬基寛 (1895-1966)
Fukuda Masao 福田正夫 (1893-1952)
Fukuda Ritsurô 福田律郎 (1922-1965)
Fukunaga Takehiko 福永武彦 (1918-1979)
- Goya, Francisco (1746-1828)
Greenberg, Clement (1916-1994)
- Hagiwara Kyôjirô 萩原恭次郎 (1899-1938)
Hagiwara Sakutarô 萩原朔太郎 (1886-1942)
Hamada Chishô 浜田知章 (1920-2008)
Hanada Kiyoteru 花田清輝 (1909-1974)
Haruyama Yukio 春山行夫 (1902-1994)
Hasegawa Ryûsei 長谷川龍生 (1928)
Hashimoto Kenkichi 橋本健吉 (Kitazono Katsue)
Henmi Yûkichi 逸見猶吉 (1907-1946)
Hirato Renkichi 平戸廉吉 (1893-1922)
Hori Tatsuo 堀辰雄 (1904-1953)
Horiguchi Daigaku 堀口大学 (1892-1981)
Hotta Yoshie 堀田善衛 (1918-1998)
Hulme, Thomas Ernest (1883-1917)
- Ibaragi Noriko 茨木のり子 (1926-2006)
Ibuse Masuji 井伏鱒二 (1898-1993)
Ide Norio 井手則雄 (1916-1986)
Iijima Kôichi 飯島耕一 (1930)
Iijima Tadashi 飯島正 (1902-1996)
Inoue Tetsujirô 井上哲次郎 (1856-1944)
Inoue Yasubumi 井上康文 (1897-1973)
Inoue Yasushi 井上靖 (1907-1991)
Isherwood, Christopher (1904-1986)
Ishihara Takeshi 石原武 (1930)
Ishihara Yoshirô (1915-1977) 石原吉郎
Isomura Hideki 磯村英樹 (1922-2010)
Itô Shinkichi 伊藤信吉 (1906-2002)
Itô Shizuo 伊東静雄 (1906-1953)
Itô Shôsai 伊藤正斎 (1923-1994)
Iwata Hiroshi (1932) 岩田宏
Izumi Keiya 出海溪也 (1928-2013)
- Jacob, Max (1876-1944)
Jinbo Kôtârô 神保光太郎 (1905-1990)
Johnson, Samuel (Dr. Johnson) (1709-1784)
Joyce, James (1882-1941)

- Kafka, Franz (1883-1924)
 Kajima Shôzô 加島祥造 (1923)
 Kakuta Toshirô 角田敏郎 (1933)
 Kamo no Chômei 鴨長明(1153-1216)
 Kanbara Tai 神原泰 (1898-1997)
 Kanai Choku 金井直 (1926-1997)
 Kaneko Mitsuharu 金子光晴 (1895-1975)
 Kant, Emmanuel (1724-1804)
 Karakawa Tomio 唐川富夫 (1921-2002)
 Kataoka Fumio 片岡文雄 (1933)
 Katô Shûichi 加藤周一 (1919-2008)
 Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972)
 Kawasaki Hiroshi 川崎洋 (1930-2004)
 Kierkegaard, Søren Aabye (1813-1855)
 Kijima Hajime 木島始 (1928-2004)
 Kihara Kôichi 木原孝一 (1922-1979)
 Kinoshita Junji 木下順二 (1914-2006)
 Kinoshita Yûji 木下夕爾 (1914-1965)
 Kisaragi Shin 衣更着信 (1920-2004)
 Kishida Eriko 岸田衿子 (1929-2011)
 Kitagawa Fuyuhiko 北川冬彦 (1900-1990)
 Kitagawa Tôru 北川透 (1935)
 Kitahara Hakushû 北原白秋 (1885-1942)
 Kitamura Tarô 北村太郎 (1922-1992)
 Kitazono Katsue 北園克衛 (1902-1978)
 Kiyooka Takayuki 清岡卓行 (1922-2006)
 Kokai Eiji 小海永二 (1931)
 Kondô Azuma 近藤東 (1904-1988)
 Kubokawa Tsurujirô 窪川鶴次郎 (1903-1974)
 Kurahara Shinjirô 蔵原伸二郎 (1899-1965)
 Kuroda Kio 黒田喜夫 (1926-1984)
 Kuroda Saburô 黒田三郎 (1919-1980)
 Kusano Shinpei 草野心平 (1903-1988)
- Lawrence, David Herbert (1885-1930)
- Makabe Jin 真壁仁 (1907-1984)
 Makino Kyotarô 牧野虚太郎 (1920-1941)
 Mallarmé, Stéphane (1842-1898)
 Mann, Thomas (1875-1955)
 Maruyama Kaoru 丸山薫 (1899-1974)
 Maruyama Yutaka 丸山豊 (1915-1989)
 Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644-1694)
 Matsuda Yukio 松田幸雄 (1927-2013)
- Matsunaga Goichi 松永伍一 (1930-2008)
 Minkowski, Eugène (1885-1972)
 Mirò, Joan (1893-1983)
 Mishô Hiromi 御庄博実 (1925)
 Miyamoto Kenji 宮本顕治 (1908-2007)
 Miyamoto Yuriko 宮本百合子 (1899-1951)
 Miyazawa Kenji 宮沢賢治 (1896-1933)
 Miyoshi Tatsuji 三好達治 (1900-1964)
 Miyoshi Toyo.ichirô 三好豊一郎 (1920-1992)
 Miyoshi Yukio 三好行雄 (1926-1990)
 Mizuo Hiroshi 水尾比呂志 (1930)
 Momota Sôji 百田宗治 (1893-1955)
 Mondrian, Piet (1872-1944)
 Morikawa Yoshinobu 森川義信 (1918-1942)
 Mounier, Emmanuel (1905-1950)
 Murakami Akio 村上昭夫 (1927-1968)
 Muramatsu Takeshi 村松武司 (1924-1993)
 Murano Shirô 村野四郎 (1901-1975)
 Murô Saisei 室生犀星 (1889-1962)
 Mure Keiko 牟礼慶子 (1929-2012)
- Nakae Toshio 中江俊夫 (1933)
 Nakahara Chûya 中原中也 (1907-1937)
 Nakajima Kenzô 中島健蔵 (1903-1979)
 Nakamura Shin.ichirô 中村真一郎 (1918-1997)
 Nakano Kaichi 中野嘉一 (1907-1998)
 Nagae Michitarô 長江道太郎 (1905-1984)
 Nakagiri Masao 中桐雅夫 (1919-1983)
 Nakamura Minoru 中村稔 (1927)
 Nakamura Shin.ichirô 中村真一郎 (1918-1997)
 Nakano Shigeharu 中野重治 (1902-1979)
 Nishiuchi Nobuko 西内延子 (?)
 Nishiwaki Junzaburô 西脇順三郎 (1894-1982)
 Noda Riichi 野田理一 (1907-1987)
 Noma Hiroshi 野間宏 (1915-1991)
- Ogawa Kazusuke 小川和佑 (1930)
 Okamoto Jun 岡本潤 (1901-1978)
 Onchi Terutake 遠地輝武 (1901-1967)
 Ono Shûichi 小野州一 (1927-2000)
 Ono Tôzaburô 小野十三郎 (1903-1996)
 Ôe Kenzaburô 大江健三郎 (1935)
 Ôe Mitsuo 大江満雄 (1906-1991)
 Ôno Jun.ichi 大野順一 (1930)

- Ôoka Makoto 大岡信 (1931)
 Osada Hiroshi 長田弘 (1939)
- Paz, Octavio (1914-1998)
 Picasso, Pablo (1881-1973)
 Pinguet, Maurice (1929-1991)
 Pound, Ezra (1885-1972)
- Rabaté, Dominique (1960)
 Rimbaud, Arthur (1854-1891)
- Saitô Mokichi 齊藤茂吉 (1882-1953)
 Saitô Yôichi 齋藤庸一 (1923-2010)
 Sakamoto Etsurô 阪本越郎 (1906-1969)
 Sakuramoto Tomio 櫻本富雄 (1933)
 Sasazawa Yoshiaki 笹沢美明 (1898-1984)
 Satô Ichi.ei 佐藤一英 (1899-1979)
 Satô Saku 佐藤朔 (1905-1996)
 Sekine Hiroshi 関根弘 (1920-1994)
 Shiina Rinzô 椎名麟三 (1911-1973)
 Shimaoka Shin 嶋岡晨 (1932)
 Shimaô Toshio 島尾敏雄 (1917-1986)
 Shimazaki Tôson 島崎藤村 (1872-1943)
 Shinkawa Kazue 新川和江 (1929)
 Shirai Kenzaburô 白井健三郎 (1917-1998)
 Shiraishi Kazuko 白石かずこ (1931)
 Shirotori Seigo 白鳥省吾 (1890-1973)
 Schönberg, Arnold (1874-1951)
 Schopenhauer, Arthur (1778-1860)
 Spender, Stephen (1909-1995)
 Sugawara Katsumi 菅原克己 (1911-1988)
 Sugimoto Haruo 杉本春生 (1926-1990)
 Sugiyama Heiichi 杉山平一 (1914-2012)
 Suzuki Shintarô 鈴木信太郎 (1895-1970)
- Tachihara Michizô 立原道造 (1914-1939)
 Takahashi Munechika 高橋宗近 (1927)
 Takahashi Mutsuo 高橋睦郎 (1937)
 Takamori Fumio 高森文夫 (1910-1998)
 Takamura Kôtarô 高村光太郎 (1883-1956)
 Takano Kikuo 高野喜久雄 (1927-2006)
 Takei Teruo 武井昭夫 (1927-2010)
 Takemori Ten.yû 竹盛天雄 (1928)
 Takemura Toshio 竹村俊郎 (1896-1944)
- Takenaka Iku 竹中郁 (1904-1982)
 Takiguchi Shûzô 瀧口修造 (1903-1979)
 Takiguchi Takeshi 瀧口武士 (1904-1982)
 Tamura Ryûichi 田村隆一 (1923-1998)
 Tanaka Fuyuji 田中冬二 (1894-1980)
 Tanaka Katsumi 田中克己 (1911-1982)
 Tanigawa Gan 谷川雁 (1923-1995)
 Tanikawa Shuntarô 谷川俊太郎 (1931)
 Tanikawa Tetsuzô 谷川徹三 (1895-1989)
 Terayama Shûji 寺山修司 (1935-1983)
 Tôge Sankichi 峠三吉 (1917-1953)
 Tomita Saika 富田碎花 (1890-1984)
 Tomotake Tatsu 友竹辰 (1931-1993)
 Toyama Masakazu 外山正一 (1848-1900)
 Toyama Usaburô 外山卯三郎 (1903-1980)
 Tsuboi Hideto 坪井秀人 (1959)
 Tsuboi Shigeji 壺井繁治 (1897-1975)
 Tsumura Nobuo 津村信夫 (1909-1944)
 Tsurumi Shunsuke 鶴見俊輔 (1922)
- Ueda Tamotsu 上田保 (1906-1973)
 Ueda Toshio 上田敏雄 (1900-1982)
 Uemura Ryûichi 上村隆一 (Ayukawa Nobuo)
- Valéry, Paul (1871-1945)
 Verdi, Giuseppe (1813-1901)
- Watanabe Kazuo 渡辺一夫 (1901-1975)
 West, Alick (1916-1986)
 Williams, William Carlos (1883-1963)
- Yamamoto Tarô 山本太郎 (1925-1988)
 Yamanokuchi Baku 山之口貊 (1903-1963)
 Yasuda Yojûrô 保田與重郎 (1910-1981)
 Yatabe Ryôkichi 矢田部良吉 (1851-1899)
 Yokomitsu Riichi 横光利一 (1898-1947)
 Yoshida Issui 吉田一穂 (1898-1973)
 Yoshimoto Takaaki 吉本隆明 (1924-2012)
 Yoshino Hiroshi (1926) 吉野弘
- Zanotti, Pierantonio (1979)

Répertoire des noms de revues :

- A* 「亜」 [Asie]
Aka to Kuro 「赤と黒」 [Le rouge et le noir]
Aokishi 「青騎士」 [Le Cavalier bleu / *Blaue Reiter*]
Aozora 「青空」 [Le ciel bleu]
Arechi 「荒地」 [Terre vaine]
Bara – Majutsu – Gakusetsu 「薔薇・魔術・学説」 [Rose magie théorie]
Barikêto 「バリケート」 [Barricade]
Bungaku 「文学」 [Littérature]
Bungakukai 「文学界」 [Le monde littéraire]
Bungei jidai 「文芸時代」 [Epoque des arts]
Bungei kaihô 「文芸解放」 [Libération des arts et de la littérature]
Bungei tanbi 「文芸耽美」 [Esthétique des arts]
Dandô 「弾道」 [Trajectoire]
Donguri 「団栗」 [Gland]
Dora 「銅鑼」 [Il gong]
Eiga ôrai 「映画往来」 [Les allées et venues du cinéma]
EUROPE
GE●GJMGJGAM●PRRR●GJMGEM [non traduisible]
Geijutsu zen.ei 「芸術前衛」 [Avant-garde artistique]
Gendaishi 「現代詩」 [Poésie contemporaine]
Hototogisu 「ホトトギス」 [Le coucou]
Hyôgen 「表現」 [Expressions]
Jikan 「時間」 [Temps]
Inritsu 「韻律」 [Rythme]
Isbi to sakana 「石と魚」 [La pierre et le poisson]
Isbô no taiyô 「衣裳の太陽」 [Le soleil en costume]
Jidô bungaku 「児童文学」 [Littérature pour enfant]
Junsuishi 「純粹詩」 [Poésie pure]
Kai 「櫂」 [Aviron]
Kanjô 「感情」 [Sentiment]
Kasasagi 「鶺鴒」 [Pie]
Kashi no ha 「榿の葉」 [Les feuilles du chêne]
Katatumuri 「蝸牛」 [Escargot]
- Koen* 「故園」 [Pays natal]
Kogito 「コギト」 [Cogito]
Kinema shunpô 「キネマ旬報」 [Bulletin en décade du cinéma]
Kirin 「きりん」 [La girafe]
Kyûshû bungaku 「九州文学」 [Littérature du Kyûshû]
La NRF
LUNA [Luna]
Machine poetiku 「マチネ・ポエティク」 [Matinées poétiques]
MAVO [Mavo]
Minshû 「民衆」 [Peuple]
Neodo china cometto 「ネオドチナコメット」 (traduction incertaine [néo - (...) - comète])
New Country
Nihon mirai-ha 「日本未来派」 [Ecole futuriste japonaise]
Nihonshi 「日本詩」 [Poésie japonaise]
Nihon shidan 「日本詩壇」 [Le Parnasse japonais]
Nihon shijin 「日本詩人」 [Poètes japonais]
Rashin 「羅針」 [Compas]
Roba 「驢馬」 [Âne]
Serupan 「セルパン」 [Serpent]
Shanikusai 「謝肉祭」 [Carnaval]
Shi bunka 「詩文化」 [Culture poétique]
Shigaku 「詩学」 [Poétique]
Shi - Genjitsu 「詩・現実」 [Poésie – Réalité]
Shihô 「詩法」 [Méthode poétique]
Shii no ki 「椎の木」 [Castanopsis]
Shiki 「四季」 [Quatre saisons]
Shinchô 「新潮」 [Nouveau courant]
Shin Nihon bungaku 「新日本文学」 [Nouvelle littérature du Japon]
Shinryôdo 「新領土」 [Nouveaux territoires]
Shinshichô 「新思潮」 [Nouveau courant d'idées]
Shinshiron 「新詩論」 [Nouvelle poétique]
Shisei 「詩聖」 [Le sacré poétique]
Shi to ongaku 「詩と音楽」 [Poésie et musique]
Shi to shiron 「詩と詩論」 [Poésie et ars poetica]
Rakuen 「楽園」 [Le paradis]

Rekitei 「歷程」 [Parcours]
Rian 「リアン」 [Rien]
Takujô funsui 「卓上噴水」 [La fontaine sur la table]
The Criterion
Transition
VOU 「VOU」 [Vous]
Yamamayu 「山繭」 [Cocon de montagne]
Yamato nippô 「大和日報」 [Bulletin quotidien du Yamato]
Yutopia 「ゆとぴあ」 [Utopie]
Zôkei bungaku 「造形文学」 [Littérature plastique]

Répertoire des notions et expressions :

Aikokushi 愛国詩 [poésie patriotique]
Aimai あいまい [ambigu]
Amae 甘え [« désir intime de l'individu de se faire comprendre et prendre en charge »]
Anakizumu-shi アナキズム詩 [poésie anarchiste]
Arechi 荒地 [Terre vaine]
Arechi-ha 荒地派 [Ecole *Arechi*]
Bummei hihyô 文明批評 [critique de la civilisation]
Chôshizenisei 超自然性 [surnaturalité]
Chôshizenishugi 超自然主義 [Surnaturalisme]
coincidentia oppositorum
Dadaizumu ダダイズム [dadaïsme]
Dorei-teki inritsu 奴隸的韻律 [rythme d'esclavage]
Eien 永遠 [éternité]
Esupuri エスプリ [esprit]
Gendai 現代 [époque contemporaine / « notre époque », « notre temps »]
Gendai no arechi 現代の荒地 [Terre vaine de l'époque contemporaine]
Gendaishi 現代詩 [poésie contemporaine]
Genzai 現在 [présent]
Gijutsu 技術 [technique]
Gunka 軍歌 [chant militaire]
Haiku 俳句 [*haïku*]

Hihan 批判 [jugement critique]
Hihyô 批評 [critique]
Hôhô 方法 [méthode]
Ikin to suru ishi 生きんとする意志 [volonté de vivre / *wille zum leben*]
Imi no kaifuku 意味の回復 [recouvrement du sens]
Jidôshi 児童詩 [poésie pour enfant]
Jiyûshi 自由詩 [poésie de forme libre]
Jojô no fukkô 抒情の復興 [restauration du lyrisme]
Jojôshi 抒情詩 [poésie lyrique]
Jûgonen sensô 十五年戦争 [Guerre des quinze ans]
Kachôfûgetsu 花鳥風月 [« esthétique moyennageuse du *Kachôfûgetsu* : fleurs, oiseaux, vents, lunes »]
Kairos
Kakyô kôsaku 架橋工作 [construction d'un pont aérien]
Kangaeru shi 考える詩 [poésie pensée]
Kawaita seishin 乾いた精神 [esprit de sécheresse]
Keiken 経験 [expérience / *erfahrung*]
Keishiki-shugi 形式主義 [formalisme]
Kindaishi 近代詩 [poésie moderne]
Kinrôshi 勤労詩 [poésie ouvrière]
Kôki rittai shi 後期立体詩 [poésie post cubiste]
Kokubungaku 国文学 [Etudes nationales]
Kokuminshi 国民詩 [poésie du peuple]
Kokutai 国体 [« corps de la nation »]
Ko no sôko 個の倉庫 [entrepôt de l'individualité]
Kosei 個性 [personnalité]
Kosumoporitanikku-shi コスモポリタニック詩 [poésie cosmopolite]
Kotoba e no fushin 言葉への不信 [défiance à l'égard du langage]
Kurasa 暗さ [noirceur]
Kyakkansei 客観性 [objectivité]
Mainasu no imi マイナスの意味 [sens négatif]
Minshûshi-ha 民衆詩派 [Ecole de la poésie du peuple]
Modanizumu モダニズム [modernisme]
Mumei naru kyôdôtai 無名なる共同体 [communauté anonyme]

- Mushigaku jidai 無詩学時代 [époque sans poétique]
- Mushōsei 無償性 [gratuité]
- Naizairitsu 内在律 [rythme intérieur]
- Nansensu ナンセンス [non-sens]
- Nenchaku 粘着 [adhérence]
- Nihon e no kaiki 日本への回帰 [retour vers le Japon]
- Nihonjin-ron 日本人論 [théories ou discours sur ce qui ferait l'essence de l'identité des Japonais]
- Nihon rōman-ha 日本浪漫派 [Ecole romantique japonaise]
- Nōzui 脳髓 [encéphale]
- Ōinteikei-shi 押韻定型詩 [poésie de forme fixe rimée]
- Poejii ポエジー poésie
- Puroretaria shi プロレタリア詩 [poésie prolétarienne]
- Rangaku 蘭学 [Etudes hollandaises]
- Renka 連歌 [poésies en chaîne du *tanka*]
- Renku 連句 [poésies en chaîne du *haiku*]
- Rensaku 連作 [œuvres en chaîne]
- Renshi 連詩 [poésie en chaîne]
- Resupuri-nūbō レスプリ・ヌーボー [l'esprit nouveau]
- Sanbunshi 散文詩 [poème en prose]
- Senchū-ha 戦中派 [Ecole de la période de la guerre]
- Sensō sekinin 戦争責任 [responsabilité de la guerre]
- Sengo bungaku 戦後文学 [Littérature de l'après-guerre]
- Sengoshi 戦後詩 [poésie de l'après-guerre]
- Sensōshi 戦争詩 [poésie de guerre]
- Sensō taiken 戦争体験 [expérience vécue de la guerre]
- Senzenshi 戦前詩 [poésie de l'avant-guerre]
- Shakai fūshi shi 社会風刺詩 [poésie marquée par une ironie sociale]
- Shasei 写生 [peinture ou représentation du réel]
- Shi 詩 [poésie]
- Shijin no tokken 詩人の特権 [privilège du poète]
- Shinepoemu シネポエム [ciné-poème]
- Shinkankaku-ha 新感覚派 [Ecole des nouvelles sensations]
- Shi no kakumei 詩の革命 [révolution poétique]
- Shi no nankaisei 詩の難解性 [difficulté de la poésie]
- Shin-sanbunshi undō 新散文詩運動 [mouvement du nouveau poème en prose]
- Shin sokubutsu shugi 新即物主義 [Nouvelle objectivité / *Neue Sachlichkeit*]
- Shintaishi 新体詩 [poésie de forme nouvelle]
- Shintai gunka 新体軍歌 [chant militaire de forme nouvelle]
- Shitsujun 湿润 [humidité]
- Shuchi-shugi 主知主義 [intellectualisme]
- Shūji-teki kyōdōsei 修辭的共同性 [communauté rhétorique]
- Shururearizumu シュルレアリズム [surréalisme]
- Shutaisei 主体性 [subjectivité]
- Shutaishugi 主体主義 [subjectivisme]
- Soboku 素朴 [simple / authentique]
- Sōzōsha 創造者 [créateur]
- Tagisei 多義性 [polysémie]
- Taiken 体験 [expérience vécue / *erlebnis*]
- Tanka 短歌
- Tanka-teki jojō 短歌的抒情 [lyrisme du *tanka*]
- Tanshi undō 短詩運動 [courant d'une poésie brève]
- Teikō-shi 抵抗詩 [poésie de résistance]
- Tenkō 転向 [conversion]
- Tsumaranai つまらない [« qui est ne s'épuise pas / qui ennuie »]
- Uta 歌 [chant]
- Utau shi 歌う詩 [poésie chantée]
- Wakai Arechi 若い荒地 [Jeune Arechi]
- Yūshōsei 有償性 [non gratuité]
- Zairyō 材料 [matériau]

Index¹ :

A

A [Asie] 160, 161, 462
Abe Kôbô 49
Abe Nobuya 157
Aikokushi [poésie patriotique] 17, 463
Aimai [ambigu] 109, 463
Akagi Kensuke 49
Aka to Kuro [Le rouge et le noir]
198, 462
Akiya Yutaka 50, 51
Aku jidai [mauvaise période] 249, 251, 252
Alighieri, Dante 215
Allioux, Yves-Marie 3, 59, 69, 82, 113, 125, 449
Amae [désir intime de l'individu de se faire
comprendre et prendre en charge] 170,
450, 463
Anakizumu-shi [poésie anarchiste] 198, 463
Andô Tsuguo 14, 49
Ankoku butô 418
Anzai Fuyue 160, 162
Anzai Hitoshi 50
Aojiroi ["bleu blafard"] 73, 341
Aokishi [Blaue Reiter] 462, 161, 164
Aozora [Le ciel bleu] 162, 462
Apollinaire, Guillaume 165
Aragon, Louis 157
Arechi-ha [Ecole *Arechi*] 20, 463
Arechi [Terre vaine] 1, 7, 17, 20, 21, 22, 23, 24,
26, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 50, 52, 53, 54,
55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 66, 69, 72, 73,
74, 75, 76, 77, 80, 82, 83, 85, 86, 89, 90,
91, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103,
104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113,
119, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132,
133, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146,
149, 158, 160, 225, 229, 230, 231, 234,
235, 236, 237, 238, 241, 245, 246, 247,

248, 250, 251, 255, 259, 263, 264, 265,
266, 267, 268, 276, 288, 290, 291, 292,
293, 294, 295, 299, 300, 301, 304, 305,
307, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 318,
319, 320, 321, 322, 323, 326, 327, 336,
356, 357, 358, 359, 362, 364, 365, 366,
381, 383, 384, 385, 389, 390, 391, 399,
400, 403, 404, 405, 410, 411, 412, 414,
415, 416, 417, 418, 419, 420, 422, 426,
427, 428, 429, 433, 434, 435, 437, 438,
439, 440, 443, 444, 446, 451, 452, 453,
463, 464

« Arechi » 20, 30, 373, 374, 387, 388, 389

Auden, Wystan Hugh 50, 143, 320

Awazu Norio 16, 27, 31, 35

Ayukawa Nobuo 47, 59, 66, 70, 79, 94, 102,
103, 104, 105, 111, 112, 113, 125, 126,
129, 133, 143, 147, 179, 181, 229, 230,
231, 239, 244, 245, 247, 248, 276, 292,
293, 300, 301, 303, 305, 307, 308, 309,
315, 316, 318, 323, 326, 327, 328, 333,
351, 354, 355, 356, 359, 360, 361, 362,
364, 365, 366, 367, 380, 381, 382, 384,
386, 388, 390, 391

B

Bara – Majutsu - Gakusetsu [Rose magie théorie]
159, 462

Barikêto [Barricade] 198, 462

Blanchot, Maurice 72, 355

Blessure 34, 39, 59, 68, 82, 97, 147, 236, 237,
245, 246, 258, 260, 414, 419

Bodi no sôshitsu [perte du corps] 276

Bonyari (to) [vague, incertain, qui n'est pas défini
dans ses contours, (vaguement)] 71, 74,
79, 342, 401

Breton, André 157, 235

Bummei hiyô [critique de la civilisation] 21,
463

Bungakukai [Le monde littéraire] 56, 462

Bungaku [Littérature] 150, 159, 166, 456, 445

Bungei jidai [Epoque des arts] 164, 462

1 Dans cet index, l'italique a été choisi pour retranscrire les noms des revues de manière à pouvoir les diviser des autres notions issues de la langue japonaise.

- Bungei kaihô* [Libération des arts et de la littérature] 198, 462
Bungei tanbi [Esthétique des arts] 157, 158, 462
 Bungo [langue littéraire] 173, 217
 Busshitsu [matière] 75, 86, 239, 372, 424
- C**
- Chijô [“sur la terre” / plan d’horizontalité] 28, 60, 263, 292, 417, 424
 Chikyû [Terre] 17, 48, 51
Chôshizenshugi [Surnaturalisme] 181, 463
 Cocteau, Jean 163, 164, 165
Coincidentia oppositorum 202, 463
 Communauté 7, 8, 19, 20, 24, 39, 42, 47, 48, 60, 61, 73, 74, 75, 82, 90, 91, 95, 101, 102, 103, 110, 111, 112, 113, 122, 125, 127, 130, 153, 168, 171, 222, 229, 237, 240, 241, 244, 254, 259, 267, 274, 277, 278, 279, 286, 287, 319, 320, 323, 326, 356, 358, 359, 365, 382, 383, 385, 389, 391, 403, 405, 411, 416, 440, 463, 464
 Communauté anonyme 48, 90, 112, 113, 122, 125, 130, 326, 385, 463
 Critique de la civilisation [Bummei hihyô] 21, 37, 399, 450, 463
- D**
- Dadaizumu [dadaïsme] 166, 463
 Daitôa kyôeiken [coprosperité de la Grande Asie orientale] 270
Dandô [Trajectoire] 198, 462
 Dare ka [quelqu’un / la personne] 70, 78, 96, 97, 336, 445
 Datsua-nyûdô [Sortir de l’Asie, s’incorporer à l’Europe] 24
 Day-Lewis, Cecil 50
 Défiance à l’égard du langage [kotoba e no fushin] 39, 55, 59, 76, 115, 120, 132, 419, 426, 463
 Den.enshi [poésie pastorale] 281, 284
 Destin 39, 60, 63, 71, 72, 90, 120, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 153, 240, 244, 267, 303, 304, 323, 357, 364, 365, 373, 375, 380, 382, 383, 389, 414, 416, 418, 454
 Doi Bansui 169
 Dokusai [dictature, autocratie] 87, 167, 170, 295
Donguri [Gland] 162, 462
Dora [Il gong] 222, 462
- Dorei-teki inritsu [rythme d’esclavage] 198, 463
- E**
- Ecole *Arechi* 20, 38, 105, 113, 230, 327, 399
 Eien [éternité] 197, 463
Eiga ôrai [Les allées et venues du cinéma] 162, 462
 Eliot, Thomas Stearns 20, 21, 23, 26, 38, 57, 58, 60, 61, 103, 108, 143, 156, 157, 158, 178, 214, 297, 304, 305, 315, 319, 320, 358, 359, 423, 434, 437, 450, 453, 459
 Eluard, Paul 157, 459
 Encéphale 182, 184, 188, 192, 205, 206, 214, 464
 Enshin-teki kakusan [diffraction centrifuge] du langage] 212
 Epoque contemporaine 48, 102, 121, 126, 144, 145, 236, 245, 316, 317, 320, 322, 410, 411, 455, 463
 Erfahrung [expérience] 260, 463
 Erlebnis [expérience vécue] 260, 464
 Esupuri [esprit] 183, 184, 192, 463
EUROPE 166
 Exécuteur testamentaire 112, 402, 403, 404, 405, 414, 455
 Expérience vécue de la guerre 57, 99, 101, 464
- F**
- Formalisme 40, 41, 54, 55, 142, 144, 145, 148, 194, 195, 196, 197, 200, 211, 212, 213, 215, 216, 220, 230, 284, 444, 463
 Fujiwara Seiichi 159, 459
 Fukase Motohiro 23, 319, 459
 Fukuda Masao 175, 459
 Fukuda Ritsurô 49, 459
 Fukunaga Takehiko 165, 459
 Furusato [pays natal] 151, 285, 286, 372, 445
 Fusai [dette / passif] 230, 231, 232
- G**
- Gaibu / gai-teki [extérieur] 116, 167, 170, 336, 337, 340, 452
Geijutsu zen.ei [Avant-garde artistique] 49, 231, 462
Gendai [époque contemporaine / « notre époque », « notre temps »] 155, 463
Gendai no Arechi [Terre vaine de l’époque contemporaine] 48, 463
Gendaishi [Poésie contemporaine] 21, 160, 249,

462
 Gen.ei [illusion] 62, 64, 74, 84, 106, 146, 147,
 361, 426, 439
 Genzai [présent] 66, 449, 463
 GE●GJMGJGAM●PRRR●GJMGEM 158,
 462
 Gijutsu [technique] 213, 463
 Gisei [sacrifice] 97, 369
 Goya, Francisco 215, 459
 Gratuité 54, 55, 212, 230, 411, 412, 464
 Greenberg, Clement 145, 179, 215, 216
 Guerre des quinze ans 18, 38, 251, 259, 273,
 288, 311, 314, 399, 400, 416
Gunka [chant militaire] 17, 463
 Gutai 418
 Gûzen [hasard] 25, 107, 111, 114, 337, 342

H

Habatsu [clan, faction] 106, 110, 171
 Hagiwara Kyôjirô 198, 223
 Hagiwara Sakutarô 29, 150, 157, 165, 169, 173,
 174, 175, 180, 181, 198, 200, 217, 381,
 444
Haïku 57, 160, 163, 164, 168, 172, 175, 187,
 198, 200, 463
 Haikyo [ruines] 26, 27, 28, 29, 32, 60, 70, 231,
 455
 Hakkô ichi.u [huit angles du monde] 270
 Hamada Chishô 49
 Hanada Kiyoteru 49, 459
 Haruyama Yukio 40, 103, 143, 158, 159, 161,
 163, 164, 166, 168, 169, 170, 172, 175,
 180, 188, 194, 195, 196, 197, 201, 202,
 203, 207, 209, 211, 212, 213, 222, 223,
 229, 459
 Hasegawa Ryûsei 14, 49, 459
 Hashimoto Kenkichi 159, 459
 Henmi Yûkichi 223, 459
 Hihan [jugement critique] 176, 463
 Hihyô [critique] 176, 463
 Hijôji [temps de crise] 308
 Hirato Renkichi 162, 459
 Histoire 42, 53, 72, 112, 127, 132, 133, 145,
 196, 197, 199, 200, 245, 247, 300, 301,
 303, 304, 308, 314, 315, 320, 351, 356,
 360, 362, 366, 376, 382, 388, 390, 399,
 413, 414, 415, 416, 425
 Hôken-teki [ordre féodal] 218
 Horiguchi Daigaku 178, 459
 Hori Tatsuo 165, 199, 459
 Horizontalité 90, 125, 126, 244, 247, 263, 264,

314, 324, 325, 359, 385, 421, 427, 438,
 455
 Hôrô shijin [poète vagabond] 257
Hototogisu [Le coucou] 160, 462
 Hotta Yoshie 48, 459
 Hulme, Thomas Ernest 58, 59, 143, 264
 Humidité 22, 82, 179, 198, 241, 283, 464

I

Ibaragi Noriko 14, 27, 56, 459
 Ibuse Masuji 200, 313, 459
 Ide Norio 49, 459
 Iijima Kôichi 30, 56, 57, 459
 Iijima Tadashi 162, 459
 Ikin to suru ishi [volonté de vivre / *wille zum
 leben*] 185, 463
 Imi no kaifuku [recouvrement du sens] 54, 463
 Imi no kihaku [raréfaction du sens] 211, 212
 Inoue Tetsujirô 168, 459
 Inoue Yasubumi 175, 459
 Inoue Yasushi 82, 448, 459
 Intellectualisme 7, 40, 41, 142, 158, 176, 178,
 192, 201, 202, 214, 221, 291, 438, 464
 Inyôchi [Terre d'enclavement] 304, 305, 328,
 336, 342, 354
 Isan [héritage] 27, 114, 230, 231, 232
 Isherwood, Christopher 143
 Ishihara Takeshi 50, 459
 Ishihara Yoshirô 48, 132, 459
Ishô no taiyô [Le soleil en costume] 159, 462
 Isomura Hideki 50, 459
 Itazura ni [pure perte] 365
 Itô Shinkichi 49, 459
 Itô Shizuo 200, 459
 Itô Shôsai 49, 459
 Iwata Hiroshi 30, 56, 459
 Izumi Keiya 49, 459

J

Jacob, Max 160
 Jeune Arechi 21, 23, 229, 238, 267, 288, 291,
 318, 319, 323, 400, 403, 464
 Jidô bungaku [Littérature pour enfant] 164, 462
 Jidôshi [poésie pour enfant] 163, 463
 Jiko sôshitsu [perte du soi] 272
 Jimeisei [évidence] 74, 426, 439
 Jinbo Kôtarô 200, 459
 Jiyûshi [poésie de forme libre] 13, 463
 Johnson, Samuel (Dr. Johnson) 156, 459
 Jojô no fukkô [restauration du lyrisme] 51, 463

- Jojôshi [poésie lyrique] 17, 37, 51, 53, 153, 165, 169, 173, 179, 199, 200, 255, 449, 463
 Joyce, James 159, 178, 214
 Jugement critique 7, 40, 172, 176, 192, 214, 315, 319, 463
Junsuishi [Poésie pure] 35, 462
 Jûgonen sensô [Guerre des quinze ans] 18, 272
- K**
- Kabure [phénomène d'entichement] 75
 Kachôfûgetsu [esthétique moyennageuse du Kachôfûgetsu : fleurs, oiseaux, vents, lunes] 200, 455, 463
 Kadoteki yume [rêve de transition] 380
 Kafka, Franz 307
Kai [Aviron] 27, 56, 57, 462
 Kairos 42, 308, 309, 310, 311, 321, 323, 366, 381, 384, 415, 463
 Kajima Shôzô 47, 460
 Kakuta Toshirô 18, 460
 Kakyô kôsaku [construction d'un pont aérien] 104, 463
 Kami sama gokko [jouer à Dieu, se prendre pour un dieu] 292, 293
 Kamo no Chômei 25, 460
 Kanai Choku 50, 460
 Kanbara Tai 160, 162, 460
 Kaneko Mitsuharu 16, 257, 258, 460
 Kangaeru shi [poésie pensée] 37, 463
 Kanjô no itami [douleur émotionnelle] 64
 Kant, Emmanuel 185
 Karakawa Tomio 50, 460
Kasasagi [Pie] 162, 462
Kashi no ha [Les feuilles du chêne] 164, 462
 Kataoka Fumio 50, 460
Katatumuri [Escargot] 162, 462
 Katô Shûichi 52, 460
 Kawabata Yasunari 165, 313, 460
 Kawaita seishin [esprit de sécheresse] 179, 463
 Kawasaki Hiroshi 50, 56, 460
 Kegare [souillure] 73
 Keiken [expérience / *erfahrung*] 27, 28, 29, 58, 60, 114, 117, 146, 231, 260, 279, 324, 338, 339, 439, 446, 454, 463
 Keishiki-shugi [formalisme] 142, 463
 Kierkegaard, Søren Aabye 21
 Kihara Kôichi 47, 229, 451, 460
 Kijima Hajime 49
 Kindaishi 15, 18, 268, 273, 316, 449, 452, 463
Kinema shunpô [Bulletin en décade du cinéma] 162, 462
 Kinoshita Junji 49, 460
 Kinrôshi [poésie ouvrière] 161, 463
Kirin [La girafe] 163, 462
 Kisaragi Shin 47, 460
 Kitagawa Fuyuhiko 160, 162, 195, 197, 200, 201, 249, 452, 460
 Kitagawa Tôru 74, 460
 Kitahara Hakushû 163, 169, 175, 460
 Kitamura Tarô 21, 35, 47, 83, 90, 91, 105, 249, 251, 255, 260, 263, 264, 266, 278, 308, 311, 405, 444, 444
 Kitazono Katsue 42, 158, 160, 201, 207, 208, 210, 211, 229, 279, 284, 320, 444, 452, 444
 Kiyooka Takayuki 14, 82, 460
 Kizu [blessure] 117, 146, 402, 414, 439
 Kodoku [solitude] 35, 56, 71, 81, 115, 118, 151, 249, 251, 252, 261, 265, 427
 Kodoku e no sasoi [invitation à la solitude] 35, 249, 251, 252
Koen [Pays natal] 111, 164, 165, 300, 462
Kogito [Cogito] 51, 462
 Kokai Eiji 14, 56, 460
 Kokka sôdôin-hô [Loi de mobilisation nationale] 270
Kokubungaku [études nationales] 16, 27, 446, 449, 450, 451, 446
 Kokuminshi [poésie du peuple] 18, 463
 Kokutai [corps de la nation] 270, 272, 274, 276, 277, 278, 463
 Kondô Azuma 143, 161, 162, 213, 229, 249, 460
 Ko no sôko [entrepôt de l'individualité] 35, 252, 261, 463
 Kôchikubutsu [construction] 436, 437
 Kôgo jiyûshi [poésie de vers libre en langue parlée] 173
 Kosumoporitanikku-shi [poésie cosmopolite] 161, 463
 Kotoba e no fushin [défiance à l'égard du langage] 55, 115, 463
 Kubokawa Tsurujirô 460
 Kurahara Shinjirô 200, 460
 Kurasa [la noirceur] 36, 305, 307, 463
 Kuroda Kio 49, 460
 Kuroda Saburô 14, 47, 49, 105, 125, 229, 231, 426, 452, 460
 Kusano Shinpei 198, 222, 223, 224, 313, 314, 452, 460
 Kûhaku / buranku [vide / blanc] 28, 249, 251, 252

- Kyakkansei [objectivité] 165, 463
 Kyakkan-teki no ishi [volonté objective] 183, 185, 186
 Kyôdoshi [poésie du pays natal] 279, 280, 281
 Kyôdô bochi [cimetière commun] 84, 91
Kyûshû bungaku [Littérature du Kyûshû] 162, 462
- L**
- Lawrence, David Herbert 158, 460
 Lucken, Michael 3, 66, 94, 132, 270, 445, 449
 LUNA 47, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 229, 230, 315, 318, 322, 462
- M**
- Machine poetiku* [Matinées poétiques] 52, 53, 165, 462
 Mainasu no imii 206, 463,
 Makabe Jin 50, 460
 Makino Kyotarô 48, 112, 326, 453, 460
 Mallarmé, Stéphane 178, 305
 Mann, Thomas 21, 363, 373, 381
 Manshû jihen [Incident de Mandchourie] 18, 254, 295, 297, 302
 Maruyama Kaoru 199, 200, 460
 Maruyama Yutaka 50, 460
 Matsuda Yukio 50, 460
 Matsunaga Goichi 50, 460
 Matsuo Bashô 187, 460
 MAVO [Mavo] 462
 Minkowski, Eugène 68, 263
Minshû [Peuple] 175, 462
 Minshûshi-ha [Ecole de la poésie du peuple] 175, 463
 Mirò, Joan 147, 460
 Mishô Hiromi 49, 460
 Miyamoto Kenji 35, 460
 Miyamoto Yuriko 34, 35, 36, 460
 Miyazawa Kenji 31, 223, 460
 Miyoshi Tatsuji 16, 52, 56, 150, 160, 163, 199, 258, 445, 445
 Miyoshi Toyo.ichirô 21, 47, 77, 80, 109, 229, 331, 445, 445
 Miyoshi Yukio 18, 460
 Mizuo Hiroshi 56, 460
 Modanizumu [modernisme] 17, 28, 29, 144, 148, 149, 159, 171, 203, 212, 231, 232, 233, 234, 273, 288, 289, 295, 445, 447, 448, 453, 463
 Modernism 182, 451, 453
 Modernisme 7, 15, 17, 22, 29, 30, 37, 39, 40, 41, 53, 55, 104, 110, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 152, 153, 155, 158, 159, 161, 162, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 187, 188, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 203, 207, 210, 212, 213, 215, 216, 217, 220, 223, 229, 230, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 246, 247, 248, 249, 257, 263, 284, 287, 288, 290, 294, 297, 320, 327, 330, 331, 332, 399, 438, 439, 444, 445, 447, 448, 450, 451, 453, 463
 Modernismo 145, 444, 450
 Mondrian, Piet 215, 460
 Mômoku no ishi [volonté aveugle] 183, 185
 Morikawa Yoshinobu 48, 112, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 363, 373, 380, 381, 388, 391, 403, 445, 460
 Mounier, Emmanuel 360, 460
 Mumei naru kyôdôtai [communauté anonyme] 48, 112, 463
 Muramatsu Takeshi 49, 460
 Murano Shirô 50, 143, 164, 213, 229, 241, 249, 257, 460
 Murô Saisei 165, 175, 200, 460
 Mushigaku jidai [époque sans poétique] 169, 463
 Mushôsei [gratuité] 54, 464
- N**
- Nagae Michitarô 14, 460
 Naibu [intérieur, interne, qui est de l'intimité] 167, 168, 170, 213, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 452
 Naizairitsu [rythme intérieur] 174, 464
 Nakae Toshio 48, 50, 56, 460
 Nakagiri Masao 21, 47, 109, 110, 111, 144, 147, 210, 229, 294, 295, 300, 305, 318, 453, 460
 Nakahara Chûya 29, 31, 200
 Nakajima Kenzô 179, 460
 Nakamura Minoru 14, 30, 31, 223, 246, 453, 460
 Nakamura Shin.ichirô 52, 165, 460
 Nakano Kaichi 148, 460
 Nakano Shigeharu 154, 460
 Nama no kanjô [émotion « brute » et « indifférenciée »] 436, 438
 Nansensu [non-sens] 201, 202, 206, 464
 Nejimake [torsion] 19
 Nenchaku [adhérence] 179, 464
Neodo china cometto (traduction incertaine [néo -

- (...) - comète] 158, 462
New Country 143, 157, 229, 462
 Nihon e no kaiki [retour vers le Japon] 16, 151, 464
 Nihonjin-ron [théories ou discours sur ce qui ferait l'essence de l'identité des Japonais] 170, 464
 Nihon mirai-ha [Ecole futuriste japonaise] 160, 462
 Nihon rōman-ha [Ecole romantique japonaise] 51, 150, 464
Nihon shidan [Le Parnasse japonais] 160, 462
Nihon shijin [Poètes japonais] 157, 162, 164, 462
Nihonshi [Poésie japonaise] 164, 462
 Nikutai [chair] 117, 118, 126, 134, 252, 329, 340, 342, 367, 368, 391
 Nikutai bungaku [littérature de la chair] 86
 Nil Admirari 290, 291
 Nishiuchi Nobuko 14, 460
 Nishiwaki Junzaburō 7, 16, 23, 40, 82, 149, 150, 153, 156, 158, 159, 160, 164, 173, 174, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 202, 203, 205, 206, 207, 210, 213, 214, 216, 220, 221, 224, 225, 247, 257, 287, 313, 314, 331, 439, 446, 449, 451, 454, 460
 Noda Riichi 48, 460
 Noirceur [kurasa] 36, 37, 42, 57, 241, 297, 305, 306, 307, 327, 410, 414, 418, 440, 463
 Noma Hiroshi 49, 50, 313, 460
 Nōminshi [poésie agricole] 281, 284
 Non-sens 7, 41, 55, 158, 201, 202, 206, 207, 211, 429, 464
 Nōzui [encéphale] 182, 183, 204, 464
- O**
- Objectivité 40, 145, 161, 164, 166, 174, 175, 185, 186, 206, 214, 246, 249, 264, 318, 360, 434, 463, 464
 Ôe Kenzaburō 166, 461
 Ôe Mitsuo 49, 461
 Ogawa Kazusuke 50, 77, 80, 460
 Ôinteikei-shi [poésie de forme fixe rimée] 52, 464
 Okamoto Jun 49, 50, 258, 460
 Ôkami ronsō [controverse du loup] 50
 Omotai [lourd, poids physique et moral] 70, 83, 84, 91, 401, 406, 410
 Onchi Terutake 49, 460
- Ôno Jun.ichi 77, 80, 446
 Ono Shūichi 176, 461
 Ono Tōzaburō 49, 160, 174, 197, 198, 200, 223, 258, 271, 454, 461
 Ôoka Makoto 14, 16, 27, 31, 56, 82, 144, 195, 210, 212, 221, 223, 288, 461
 Osada Hiroshi 50, 461
- P**
- Pays natal 8, 42, 152, 164, 165, 257, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 320, 361, 379, 380, 382, 383, 410, 411
 Pathei mathos 101
 Perte du soi 8, 42, 158, 266, 274, 276, 300
 Picasso, Pablo 147, 461
 Pinguet, Maurice 411
 Poejii [poésie] 159, 167, 168, 171, 177, 178, 201, 211, 464
 Poème en prose 66, 83, 160, 166, 243, 464
 Poemu [poème] 159, 162, 166, 178, 464
 Poésie contemporaine 3, 13, 15, 21, 24, 27, 31, 36, 37, 38, 39, 48, 51, 53, 54, 55, 57, 59, 102, 105, 108, 110, 126, 128, 141, 147, 148, 149, 155, 157, 160, 176, 196, 198, 199, 203, 208, 211, 221, 223, 238, 244, 246, 249, 291, 306, 399, 418, 434, 436, 443, 444, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 463
 Poésie de forme libre [jiyūshi] 13, 15, 18, 54, 161, 169, 172, 173, 175, 198, 200, 255, 271, 463
 Poésie de (la) guerre 8, 17, 18, 42, 51, 158, 163, 200, 241, 266, 269, 271, 275, 276, 278, 286, 287, 298, 300, 308, 320, 463
 Poésie de l'après-guerre 13, 14, 15, 16, 17, 20, 26, 27, 29, 31, 32, 38, 39, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 56, 74, 77, 80, 99, 100, 105, 112, 126, 141, 142, 188, 218, 238, 240, 251, 276, 295, 308, 326, 399, 400, 403, 420, 422, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 456, 464
 Poésie du pays natal 42, 279, 282, 283, 284, 285, 320
 Poésie du peuple 18, 49, 175, 463
 Poésie lyrique 17, 37, 51, 53, 153, 165, 169, 173, 179, 199, 200, 449, 463
 Poésie moderne 15, 16, 17, 18, 19, 20, 27, 37, 38, 40, 41, 42, 51, 52, 53, 54, 55, 74, 75, 103, 121, 146, 148, 149, 150, 153, 155, 156, 158, 162, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 182, 187, 214,

- 230, 246, 255, 268, 269, 271, 275, 276,
279, 284, 285, 287, 316, 318, 319, 326,
327, 361, 399, 438, 448, 449, 452, 463
- Poésie pastorale 281, 284
- Poésie patriotique [Aikokushi] 17, 18, 19, 256,
257, 259, 282, 285, 287, 298, 300, 320,
463
- Poésie prolétarienne 17, 49, 51, 53, 153, 154,
155, 162, 197, 221, 222, 278, 464
- Poésie pure 40, 125, 145, 178, 179, 181, 193,
238, 240, 248, 305, 331, 414, 462
- Pound, Ezra 38, 143, 158, 214, 423, 449
- Privilège du poète 7, 41, 121, 217, 222, 464
- Puroretaria shi [poésie prolétarienne] 17, 223,
449, 464
- R**
- Rabaté, Dominique 101
- Rakuen* [Le paradis] 165, 463
- Rangaku [études hollandaises] 75, 464
- Rashin* [Compas] 163, 164, 462
- Recouvrement du sens [imi no kaifuku] 54, 55,
56, 57, 102, 419, 429, 463
- Rekitei* [Parcours] 16, 223, 234, 463
- Renka [poésies en chaîne du tanka] 57, 464
- Renku [poésies en chaîne du haïku] 57, 464
- Rensaku [œuvres en chaîne] 163, 464
- Renshi [poésie en chaîne] 57, 464
- Responsabilité de la guerre 18, 19, 20, 34, 38,
102, 104, 122, 218, 221, 245, 247, 251,
258, 266, 267, 268, 269, 270, 299, 300,
311, 314, 317, 320, 405, 415, 440, 446,
448, 449, 464
- Resupuri-nûbô [l'esprit nouveau] 149, 166, 447,
464
- Retour vers le Japon 16, 150, 151, 464
- Rettô* [Archipel] 17, 48, 49
- Rian* [Rien] 148, 463
- Rimbaud, Arthur 165
- Rinen [idée] 103
- Roba* [Âne] 165, 462
- Rythme intérieur 174, 198, 464
- S**
- Saitô Mokichi 31, 461
- Saitô Yôichi 50, 461
- Sakamoto Etsurô 200, 461
- Sakoku [le pays enchaîné] 24
- Sakuramoto Tomio 18, 269, 461
- Sanbunshi [poème en prose] 64, 83, 160, 165,
166, 464
- Sasazawa Yoshiaki 163, 164, 241, 249, 257, 461
- Satô Ichi.ei 164, 461
- Satô Saku 164, 461
- Schönberg, Arnold 215, 461
- Schopenhauer, Arthur 185, 189, 461
- Seikatsu no haikyo [les ruines de la vie] 28, 32
- Seisen [guerre sainte] 270
- Sekine Hiroshi 14, 49, 50, 461
- Senchû-ha [Ecole de la période de la guerre] 32,
295, 464
- Sengo bungaku [Littérature de l'après-guerre]
154, 288, 455, 464
- Sengoshi [poésie de l'après-guerre] 13, 14, 15,
16, 17, 20, 26, 27, 29, 31, 32, 38, 39, 47,
48, 49, 52, 53, 54, 56, 74, 77, 80, 99,
100, 105, 112, 126, 141, 142, 188, 218,
238, 240, 251, 276, 295, 308, 326, 399,
400, 403, 420, 422, 443, 444, 446, 448,
449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456,
447
- Sens négatif 202, 206, 307, 463
- Sensô sekinin [responsabilité de la guerre] 18,
34, 268, 448, 449, 464
- Sensôshi [poésie de guerre] 17, 18, 272, 296,
464
- Sensôshi no yû [le soir de la poésie de la guerre]
18, 300
- Sensô taiken [expérience vécue de la guerre] 31,
57, 260, 464
- Senzenshi [poésie de l'avant-guerre] 15, 464
- Serupan* [Serpent] 160, 462
- Shakai fûshi shi [poésie marquée par une ironie
sociale] 161, 464
- Shakaisei [ancrage social] 20
- Shanikusai* [Carnaval] 161, 462
- Shasei [peinture du réel] 200, 464
- Shi bunka* [Culture poétique] 160, 462
- Shigaku* [Poétique] 13, 27, 56, 160, 258, 462
- Shi - Genjitsu* [Poésie – Réalité] 7, 40, 160, 162,
195, 197, 462
- Shihô* [Méthode poétique] 160, 166, 462
- Shiina Rinzô 49, 461
- Shii no ki* [Castanopsis] 149, 163, 164, 182,
225, 331, 445
- Shijin no tokken [privilège du poète] 222, 464
- Shiki* [Quatre saisons] 51, 150, 163, 165, 199,
200, 234, 462
- Shimaoka Shin 50, 77, 80, 461
- Shimao Toshio 49, 461
- Shimazaki Tôson 169, 461

- Shina jihen [Incident de Chine] 254
Shinchô [Nouveau courant] 164, 462
 Shine-poemu [ciné-poème] 162, 166, 464
 Shinin no yô ni [comme un mort] 101, 295
 Shi ni sokonau [échapper de peu à la mort] 97, 401
 Shinkankaku-ha [Ecole des nouvelles sensations] 165, 464
 Shinkawa Kazue 50, 461
Shin Nihon bungaku [Nouvelle littérature du Japon] 35, 154, 462
 Shi no hataraki [travail de la mort] 385
 Shi no kakumei [révolution poétique] 52, 464
 Shi no nankaisei [difficulté de la poésie] 55, 464
Shinryôdo [Nouveaux territoires] 23, 108, 142, 143, 144, 157, 229, 234, 237, 240, 289, 290, 315, 318, 320, 354, 453, 446
 Shin-sanbunshi undô [mouvement du nouveau poème en prose] 160, 464
Shinshichô [Nouveau courant d'idées] 162, 462
Shinshiron [Nouvelle poétique] 164, 462
 Shin sokubutsu shugi [Nouvelle objectivité / Neue Sachlichkeit] 164, 166, 464
 Shintai gunka [chant militaire de forme nouvelle] 18, 464
 Shintaishi [poésie de forme nouvelle] 168, 464
 Shirai Kenzaburô 52, 461
 Shiraishi Kazuko 50, 461
 Shirotori Seigo 175, 461
Shisei [Le sacré poétique] 162, 462
Shi to ongaku [Poésie et musique] 163, 462
Shi to shiron [Poésie et ars poetica] 7, 39, 40, 41, 47, 103, 139, 142, 148, 149, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 188, 193, 195, 197, 200, 201, 207, 210, 212, 213, 214, 216, 217, 221, 224, 230, 236, 238, 241, 248, 249, 290, 295, 319, 438, 445, 446, 447
 Shitsujun [humidité] 179, 464
 Shôgo [midi] 241, 420, 422
 Shuchi-shugi [intellectualisme] 142, 192, 464
 Shûji-teki kyôdôsei [communauté rhétorique] 74, 464
 Shururearizumu [surréalisme] 149, 166, 454, 464
 Shutaisei [subjectivité] 261, 464
 Soboku [simple / authentique] 118, 126 280, 287, 426, 464
 Souillure 73, 414, 415
 Sôzôsha [créateur] 183, 186, 464
 Spender, Stephen 37, 50, 143, 320
 Subjectivité 38, 42, 112, 174, 176, 184, 185, 186, 206, 214, 240, 262, 264, 265, 266, 267, 318, 322, 323, 328, 359, 360, 385, 423, 434, 464
 Sugawara Katsumi 49, 461
 Sugimoto Haruo 50, 461
 Sugiyama Heiichi 200, 461
 Suichoku [verticalité] 312, 320, 420, 422
 Suihei [horizontalité] 312, 368, 420, 421, 455
 Surréalisme 149, 157, 158, 159, 165, 166, 181, 182, 188, 192, 197, 454, 464
 Suzuki Shintarô 178, 461
- ## T
- Tabula rasa 26, 34, 41, 245, 410
 Tachihara Michizô 200, 461
 Tagisei [polysémie] 222, 464
 Taiken [expérience vécue / *erlebnis*] 8, 34, 48, 99, 100, 260, 446, 454, 464
 Taisei yokusan kai [Association de soutien à l'autorité impériale] 270
 Takahashi Munechika 14, 47, 461
 Takahashi Mutsuo 50, 461
 Takamori Fumio 200, 461
 Takamura Kôtarô 19, 150, 173, 255, 256, 420, 456, 461
 Takano Kikuo 14, 48, 461
 Takei Teruo 18, 461
 Takemori Ten.yû 18, 461
 Takemura Toshio 200, 461
 Takenaka Iku 160, 163, 461
 Takiguchi Shûzô 157, 160, 164, 456, 461
 Takiguchi Takeshi 162, 163, 461
Takujô funsui [La fontaine sur la table] 175, 463
 Tamura Ryûichi 21, 33, 35, 47, 55, 57, 59, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 83, 86, 98, 101, 105, 109, 111, 131, 146, 229, 241, 242, 244, 267, 295, 416, 419, 420, 421, 422, 424, 426, 435, 436, 443, 447, 449, 450, 456, 447
 Tanaka Fuyuji 200, 461
 Tanaka Katsumi 200, 461
 Tanigawa Gan 56, 461
 Tanikawa Shuntarô 14, 27, 30, 31, 37, 50, 56, 73, 449, 461
 Tanikawa Tetsuzô 56, 461
 Tanka 57, 161, 164, 168, 169, 172, 175, 178, 198, 200, 255, 271, 299, 464
 Tanka-teki jojô [lyrisme du tanka] 198, 200,

271, 464
 Tanshi undô [courant de poésie brève] 160, 162, 166, 464
 Teikô-shi [poésie de résistance] 50, 258, 464
 Tenkô [conversion] 19, 163, 464
 Terayama Shûji 50, 461
The Criterion 166, 463
 Théorie de l'Art pour l'Art 145
 Tôge Sankichi 49, 461
 Tomita Saika 175, 461
 Tomotake Tatsu 56, 461
 Toyama Masakazu 168, 461
 Toyama Usaburô 163, 461
Transition 166, 346, 463
 Tsuboi Hideto 19, 268, 461
 Tsuboi Shigeji 49, 50, 198, 258, 461
 Tsumaranai [qui est ne s'épuise pas ou qui ennuie] 189, 190
 Tsumura Nobuo 200, 461
 Tsurumi Shunsuke 49, 461

U

Ueda Tamotsu 23, 143, 157, 158
 Ueda Toshio 157, 162, 461
 Uemura Ryûichi 47, 461
 Unmei [destin] 60, 62, 71, 72, 114, 115, 125, 151, 302, 304, 324, 364, 367, 368, 372, 406, 454
 Utau shi [poésie chantée] 37, 464

V

Valéry, Paul 21, 24, 55, 143, 178, 192, 193, 305
 Verdi, Giuseppe 215, 461
 Verticalité 241, 244, 313, 314, 357, 422, 427, 433

W

Wakai Arechi [Jeune Arechi] 21, 464
 Watanabe Kazuo 166, 380, 461

Y

Yamamayu [Cocon de montagne] 165, 463
 Yamamoto Tarô 14, 56, 461
 Yamanokuchi Baku 49, 461
Yamato nippô [Bulletin quotidien du Yamato] 158, 463
 Yasuda Yojûrô 51, 150, 461
 Yatabe Ryôkichi 168, 461
 Yokomitsu Riichi 165, 461
 Yoshida Issui 164, 165, 462

Yoshimoto Takaaki 18, 37, 48, 99, 143, 150, 188, 218, 225, 258, 290, 308, 309, 364, 449, 456, 462
 Yoshino Hiroshi 56, 462
 Yugami [déformation] 19
 Yuigon shikkônin [exécuteur testamentaire] 112, 401, 455
 Yûgi [divertissement] 116, 316
 Yûshôsei [non gratuité] 55, 464

Z

Zairyô [matériau] 183, 187, 338, 464
 Zanotti, Pierantonio 153, 155, 223
Zokei bungaku [Littérature plastique] 49, 463

Ce travail de thèse a pour objet de rendre compte des dynamiques qui présidèrent à la naissance de la poésie japonaise de l'après-guerre dans laquelle le groupe de l'école *Arechi* occupe une place majeure. Née de l'épreuve de la défaite, la poésie d'*Arechi* entretient des liens étroits avec l'« expérience de la guerre » qui se situe dans la période historique des quinze années de conflit de 1931 à 1945. Une démarche de type archéologique a été choisie pour expliquer la genèse de la poésie d'*Arechi*. Dans un premier temps est présentée dans ses grandes lignes la poétique du groupe, à travers la question du modernisme japonais et des excès de formalisme contre lesquels les poètes d'*Arechi* ont réagi pour ramener la poésie du côté de l'existence et redonner au langage poétique une chair et un sang. Dans un second temps sont analysées les évolutions qui affectèrent non seulement le modernisme mais aussi la plus grande partie de la poésie moderne à la fin des années trente, lorsqu'ont lieu les conversions plus ou moins contraintes des poètes à l'idéologie de la guerre nationaliste. Analyser les modalités de ces conversions a permis de mettre en lumière les raisons qui conduisirent les poètes d'*Arechi* à affronter la question de la responsabilité de la guerre dès les premières heures de la défaite. Ce travail tente ainsi de dégager les caractéristiques de la poésie d'*Arechi* au sein de l'histoire de la poésie moderne japonaise, mais aussi de situer cette forme de poésie au sein des inquiétudes qui travaillent toutes les formes de poésie contemporaine après la Seconde Guerre Mondiale, l'expérience du désastre et la défiguration du langage poétique.

Ecole Arechi, Terre vaine, recouvrement du sens, méthode, critique de la civilisation, expérience de la guerre, responsabilité de la guerre. Poésie de l'après-guerre, poésie contemporaine, poésies de guerre, poésie patriotique. Modernisme, Shi to shiron, formalisme, intellectualisme.

This dissertation focuses on the dynamics that preside the emergence of Japanese Post-War poetry in which *Arechi* group school exercised a major role. Propelled by the event of the defeat, the *Arechi* poetry is closely related to the «experience of the war», over the historical period of the conflict that lasted fifteen years (1931 - 1945). An archaeological approach has been adopted in order to account the genesis of *Arechi* poetry. Firstly, the group's poetic lines are outlined by presenting the issues of Japanese Modernism and its excessive formalism against which the *Arechi* poets reacted in order to bring poetry back to life and to instil flesh and blood into the poetic language. Secondly, the developments that affected not only Modernism, but also most part of Modern poetry in the late Thirties are explored, period in which poets were more or less voluntarily compelled to convert to the ideology of the nationalist war. The analysis of the modalities of these conversions has permitted to shed new light to the reasons that led the *Arechi* poets to confront the concern of the responsibility of the war at the aftermath of the defeat. Therefore, this study attempts not only to identify and depict *Arechi* poetry's characteristics in the history of Modern Japanese poetry but also, to situate this form of poetry within the turmoil which inhabit all forms of Contemporary poetry after World War II, the experience of disaster and de-figuration of the poetic language.

Arechi School, The Waste Land, recovery of the meaning, method, critique of civilization, war experience, responsibility of the war. Post-War poetry, Contemporary poetry, War poetry, Patriotic poetry. Modernism, Shi to shiron, Formalism, Intellectualism.