

études

エ  
タ  
ー  
ド

Michael LUCKEN

## Arechi, une voix d'après-guerre

Arechi est un groupe de poètes qui s'est constitué au cours des années 1940. Son nom, Arechi / Terre dévastée, est repris de la traduction en japonais du titre du célèbre poème d'Eliot, *The Waste Land*. La filiation avec l'écrivain anglais fut donc non seulement consciente, mais elle fut revendiquée. Dès lors, et puisque la question inévitablement se pose, donnons-lui la faveur : qu'est-ce qui revient à Eliot dans la poésie du mouvement Arechi ?

Pour aborder cette question, observons comment Eliot a pu être lu et traduit au Japon. Connu des intellectuels et notamment parmi les surréalistes dès la fin des années 1920, *The Waste Land* a été publié en japonais en 1952 sous le titre *Arechi*. Ce difficile travail d'adaptation a été mené à bien par Nishiwaki Junzaburô, l'un des grands poètes japonais du vingtième siècle qui fut par ailleurs professeur de littérature anglaise à l'université de Keiô. Sa traduction de *The Waste Land*, à laquelle il consacra de longues années, commence comme suit :

*Shigatsu wa zankoku kiwamaru tsuki da  
Rira no hana wo shinda tsuchi kara umidashi  
Tsuiooku ni yokujô o kakimazetari  
Haru no ame de donjû na kusane wo fûirui-otosu no da.  
Fuyu wa hito o atatakaku kakumatte kureta.  
Jimen wo yuki de bôkyaku no naka ni ôi  
Hikarabita kyûkon de mijikai seimei wo yashinai.  
Shutarunberugazê-ko no mukô kara  
Natsu ga yûdachi wo tsurete kyû ni osotte-kita.*

La langue utilisée par Nishiwaki est relativement simple. Surtout, à chaque vers correspond une proposition complète, les mots verbaux gardant près d'eux leurs compléments nominaux. L'impression de décalage, la musique syncopée imaginée par Eliot, chaque vers se terminant en anglais par un verbe isolé de tous les siens, est absente. La première phrase de *The Waste Land*, Nishiwaki l'a traduite exactement comme si elle se coupait à *month lland* et *desire*. Il faut dire que le mot verbal en japonais est mal placé, il vient en dernier. Il aurait peut-être fallu compenser en remontant le premier mot de chaque vers à la fin du précédent. Ce qui aurait donné quelque chose comme :

*Shigatsu wa zankoku kiwamaru tsuki da, rira no  
Hana wo shinda tsuchi kara umidashi, tsuiooku ni  
.....*

Mais le mot déplacé n'étant pas un verbe, seulement un substantif, le sentiment d'attente, de réticence voulu par Eliot se transformait sans doute aux yeux du traducteur en impression de rupture. Ceci dit, on est obligé de constater qu'un élément essentiel à la première strophe du poème anglais a dû être écarté et compensé par d'autres moyens propres à la langue japonaise.

Voyons maintenant ce qu'il en est du réseau souterrain de références qui berce la langue d'Eliot, de cette impression malgré tout de musique familière. Déjà en français une grande partie de la richesse d'évocation de l'original disparaît ; en japonais, disons-le, il n'en reste quasiment rien. Malgré de très beaux enchaînements entre vers utilisant uniquement des *wago* (mots d'origine yamato) et d'autres où apparaissent brusquement des *kango* (mots d'origine chinoise) aux sonorités plus dures et aux sens plus abstraits, ce qui rend bien quelque chose du sentiment d'ambivalence, entre familiarité et préciosité, qu'on peut avoir à la lecture d'Eliot, il émerge de la traduction japonaise une sorte d'étrangeté, celle que provoque une langue perçue comme allogène, aux enchaînements heurtés, aux images méconnues, aux noms improbables.

Nishiwaki était l'un de ceux qu'admiraient le plus les membres d'Arechi. Du reste, ils lui ouvrirent largement les pages de leur revue. Par de nombreux aspects, le style des poèmes d'Arechi est proche de celui de Nishiwaki dans sa traduction d'Eliot. Les phrases sont construites de façon claire avec par endroits, bien espacés, des mots redoutables comme autant de montagnes. Ajoutons des sonorités caillouteuses, un rythme grinçant, et l'on comprendra que la langue d'Arechi ait pu déranger ; Amazawa Taijirô dira notamment qu'il ne l'aimait pas beaucoup parce qu'elle était selon lui « modelée sur la poésie anglo-saxonne »<sup>1</sup>. Pourtant, elle ne l'était pas, l'exemple de la traduction de *The Waste Land* le montre, ou plus exactement elle ne pouvait pas l'être car il n'est pas possible que deux langues aux syntaxes si différentes que l'anglais et le japonais influent objectivement l'une sur l'autre. Quand on voit à quel point chez un grand poète et éminent spécialiste de la littérature britannique le style d'Eliot se trouve submergé par les différences linguistiques et culturelles, on prend conscience par la même occasion que les membres d'Arechi n'ont pu faire autre chose qu'œuvre de création dans leur lecture inspirée des modernistes européens.

Arechi fut fondé en 1939 par Morikawa Yoshinobu et Ayukawa Nobuo, lesquels s'étaient connus à Tokyo au lycée de Waseda. L'activité du groupe se résumait à la publication d'une revue homonyme<sup>2</sup>, petit cahier extrêmement modeste comme en proposent souvent au Japon les cercles étudiants. Dissout par la guerre du Pacifique et la mobilisation générale, Arechi se reconstitua en 1947, mais Morikawa était mort quelque part en Birmanie au cours de l'année 1942. Ayukawa Nobuo, Tamura Ryûichi, Miyoshi Toyoichirô, Kitamura Tarô, Kuroda Saburô, Kihara Kôichi et Nakagiri Masao furent les principaux animateurs de la deuxième phase du mouvement, de loin la plus importante<sup>3</sup>. Ensemble, ces jeunes poètes entreprirent de publier une nouvelle revue *Arechi*, dont la parution se prolongea jusqu'en 1948<sup>4</sup>. Par la suite, ils relâchèrent leurs efforts et ne diffusèrent plus qu'un recueil annuel, et ce de façon régulière jusqu'en 1956. En

---

1. Amazawa Taijirô, « Quarante ans de poésie moderne au Japon », trad. Cécile Sakaï, in *Bulletin de la Société Française des Études Japonaises*, n° 4, Paris, SFEJ, 1993, p. 8.

2. *Arechi* était déjà le titre d'un recueil du poète Hishiyama Shûzô publié en octobre 1937. Hishiyama ne fit pas partie intégrante du groupe Arechi, mais il en était proche par la sensibilité. Il fut d'ailleurs publié en 1947 et 1948 par la même maison d'édition que la revue *Arechi*.

3. Plusieurs des poètes d'Arechi, à commencer par Miyoshi Toyoichirô avaient participé dans les années 1930 aux activités des mouvements surréalistes. Parmi les autres membres d'Arechi, citons le critique littéraire Yoshimoto Takaaki, Itô Hisashi, traducteur de Graham Greene, Mure Keito, Noda Riichi, Takano Kikuo, Ursumi Tai, Kitsaragi Shin, Nakae Toshio, Matsuda Yukio ou encore Kawagushi Masao.

4. La revue *Arechi* était publiée par Iwaya-shoten, éditeur-libraire établi en 1946. Son fondateur, Iwaya Mitsuru, était le fils d'un diplomate, ambassadeur du Japon en Belgique dans les années 1930. Il se spécialisa dans la publication de poésie contemporaine (Maruyama Kaoru, Hishiyama Shûzô, Arechi) et dans le roman policier (Edogawa Ranpo). Il y eut au total six numéros de la revue *Arechi*.

tout, une quarantaine de poètes participèrent de près ou de loin aux activités de ce mouvement qui se réunissait principalement à Tokyo, bien que plusieurs d'entre eux vivaient en province à une époque où les grandes villes, pour la plupart sinistrées par les bombardements, connaissaient encore la misère.

En 1947, les poètes d'Arechi avaient pour la plupart autour de vingt-cinq ans, pourtant ils avaient connu la guerre non seulement comme adultes, mais souvent comme soldats. Ils s'inspirèrent largement de cette expérience et consacrèrent à leurs souvenirs du conflit des dizaines de poèmes, traitant des combats en Asie du sud-est, des bombardements nocturnes, des grands incendies, de la débâcle de 1945. Plusieurs poèmes reviennent aussi sur la mort d'un parent ou d'un proche, tel Ayukawa Nobuo pleurant dans *Shinda otoko / L'homme mort* son ami Morikawa Yoshinobu :

*Disons, qu'à travers le brouillard  
Et tous les bruits de pas dans l'escalier  
Se montre la silhouette floue de l'exécuteur testamentaire  
— C'est ainsi que tout commence.*

*Un hier lointain...  
Ô M. ! Sur la chaise d'un bar obscur,  
Ne sachant que faire de ton visage déformé,  
Tu as dû retourner l'enveloppe de la lettre.*

*— « C'est donc vrai ? Ni ombre, ni forme ? »  
— Assurément, c'était ainsi pour quiconque tentait d'échapper à la mort.  
Le ciel bleu impassible d'hiver  
Reste pour toujours sur la lame du rasoir ;  
Mais moi, je ne sais plus si je ne t'aurais pas perdu  
Quelque part sur la route du temps.  
Âge d'or –  
Changement des lettres sur la planche ; jouer à Dieu –  
Murmurant : « Ça c'était notre vieux bloc d'ordonnances... »*

*La saison était toujours l'automne, hier comme aujourd'hui,  
— « Les feuilles mortes tombent dans la tristesse »  
Cette voix continuait de marcher, cherchant ombres humaines et rues commerçantes,  
sur les routes de plomb noir.*

*Le jour de ton enterrement, il n'y eut pas un mot,  
Personne n'était venu,  
Ni l'indignation, ni le désespoir, ni la chaise douce du ressentiment,  
Tu étais calmement couché, rien de plus, tes lourdes chaussures restées enchâssées à  
tes pieds.  
Adieu, il ne sert de croire ni au soleil, ni à la mer.  
M. ! M. qui dors sous la terre !  
« Les plaies sur ton sein te font-elles encore souffrir maintenant ?<sup>1</sup> »*

L'histoire d'Arechi est indissociable de celle de l'après-guerre, une après-guerre où la guerre était encore une réalité dans les cœurs comme dans la vie quotidienne, ne

---

1. Ayukawa Nobuo, *Shinda otoko / L'homme mort*, *Kyôjô no hito ! Quelqu'un sur le pont*, in *Arechi shishû 1951*, Tokyo, Hayakawa-shobô, 1951, p. 39.

serait-ce qu'à cause de la présence d'une force d'occupation, de l'existence d'une censure menaçant tout récit de la guerre où l'ennemi serait dépeint sous les traits de l'ennemi – ce qui était bien le cas – ou encore, on ne peut l'oublier, à cause du drame que vécurent plusieurs centaines de milliers de soldats d'une armée nippone en déroute qui échouèrent en 1945 dans les camps de Sibérie, et dont certains ne purent regagner l'archipel avant le début des années 1950.

À relire le poème d'Ayukawa Nobuo, reviennent soudain à l'esprit les tableaux de Kazuki Yasuo que Hijikata Teiichi appellera plus tard *Shiberia shiriizu! Série sibérienne*. Kazuki avait été prisonnier dans différents camps à l'est de l'Union Soviétique entre 1945 et 1947. À son retour, il peignit quelques toiles sur ce thème qu'il reprit plus tard dans les années 1960. Parmi les plus connus de cette série, on se souviendra d'un petit tableau aux couleurs chaudes peint en 1947, *Âme / Pluie*, où se détachent deux silhouettes, celle d'une vache et celle d'un chien. Ce dernier est représenté de dos, la tête de trois-quarts ; il semble tourner autour d'une fosse, d'un cadavre, d'une absence, hésitant à rester, hésitant à partir.

Le chien est une image familière pour qui veut parler de la mort, de la mort et du souvenir de la vie surtout. Pourtant ce que cherche Kazuki ce n'est pas à représenter de façon réaliste le drame écoulé, mais à donner un visage à l'expérience de la guerre. Comme si avant de pouvoir procéder à une *nomination* du drame, les lois de la société humaine imposaient une phase de latence, un moment rituel de deuil. C'est dans ce laps de temps, ce moment de passage vers une possible résurrection, que réside le chien.

Cet animal est une figure récurrente du Panthéon de l'immédiat après-guerre. Les poètes du mouvement Arechi, qu'il s'agisse d'Ayukawa Nobuo ou Kitamura Tarô, l'ont utilisée à plusieurs reprises, tout comme Miyoshi Toyochirô dans l'un de ses plus célèbres poèmes, *Shûjin / Le prisonnier*, écrit en 1945 pendant les bombardements :

*Au milieu de la nuit ; je me réveille, il n'y a personne –  
Un chien apeuré se met à aboyer : soudain  
Prêt à bondir sur la cime de tous les sommeils,  
Alors que toutes les oreilles sont dans leurs lits.  
Les lits sont dans les nuages.  
Des canines effrayées par la solitude qui se démènent follement,  
Des voix de désespoir qui bondissent, puis glissent en retombant ;  
À chaque fois, je m'affale un peu plus de mon lit.*

*Mes yeux, une paire de trous forés dans le mur,  
Le rêve est glacé sur le bureau comme une lueur phosphorescente.  
Dans le ciel, des étoiles qui rougeoient  
Sur la terre, un chien qui hurle de tristesse  
(De quelque part ; un écho qui revient faiblement)  
Je connais ce mystère.  
Car un chien hurle enfermé dans les geôles de mon cœur,  
Le chien de la VIE qui porte le visage blême de l'insomnie.*

À parcourir l'histoire, on s'aperçoit que le chien est une figure très ancienne de l'iconographie et de la symbolique japonaises ; on en a trouvé de nombreuses représentations dans les tumulus de l'époque des *kofun*, il apparaît de même avec régularité dans les descriptions infernales ou, dans un tout autre registre, au pied des belles dans les estampes de style *ukiyo*e ; plus récemment, la très populaire histoire du chien Hachikô

– conservé empaillé au musée national des Sciences de Tokyo et représenté assis devant la gare de Shibuya – a rappelé la fidélité légendaire de l’animal qui cherche son maître par-delà la mort. Mais qui est cet animal familier dans l’univers des poètes du mouvement Arechi ? Quel est « ce chien noir tapi sur le pont » qu’évoque Ayukawa<sup>1</sup> ?

L’utilisation poétique de l’image du chien qui, au-delà de l’histoire, au-delà de la guerre, survit amer en l’homme par nature endeuillé, n’est en rien spécifique au Japon. Il apparaît chez Eliot – *Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men, / Or with his nails he’ll dig it up again!* – mais on l’observe aussi chez d’autres auteurs, à commencer par Artaud, dont les œuvres ne sont pas sans lien avec les poètes d’Arechi. On peut aussi se souvenir de l’un des grands écrivains d’avant-guerre, Hagiwara Sakutarô, qui écrivait en préface de son célèbre recueil de 1917 :

*Le chien qui hurle à la lune hurle parce qu’il a une peur étrange de son reflet. Dans le cœur du chien malade, la lune est une énigme néfaste, tel un fantôme blafard. Le chien pousse un long cri plaintif. Je voudrais bien, sur le sol lunaire, clouer à jamais mon ombre mélancolique.*<sup>2</sup>

Fossoyeur des guerres, le chien est le plus souvent un être chtonien qui, en deçà de toutes nos raisons semble dire par sa seule existence pourquoi les choses sont, sans nous dire pour autant pourquoi nous ne les comprenons pas.

Pourtant le chien d’Arechi n’est pas uniquement cette divinité énorme. Il est aussi, par son cri et plus encore ses silences, l’une des figures symboliques qui rendent de nouveau possible la poésie, qui permettent de vivre l’expérience de la guerre comme une promesse immortelle de survie, incarnant à sa manière le « processus de transmutation de l’émotion » dont parlait Eliot dans *Tradition and Individual Talent*. Toutefois, à la différence d’Eliot, cette opération chez un poète comme Tamura Ryûichi n’ouvre pas sur une sublimation de la parole mais sur l’absence de raison à la parole, sur un monde où la parole est privée de fondement autre que son existence à elle, à elle dans le grand monde des passions.

*De toutes les pensées de corps nus, il avait peur. Les choses belles tueront toujours les hommes<sup>3</sup>. Il avait coutume de dire cela. Il ne regarde plus avec ses yeux. Il n’essaye pas non plus de peindre avec ses mains. Feuille blanche. En cette ville, automne 1947, je suis témoin. Quelqu’un grave en lettres d’or sur une poitrine couleur de cire : pour preuve d’une mort logique.*

*Il n’est rien qui soit à pleurer. Mais pourquoi, les yeux gonflés de larmes, Reste-t-il planté là ; et puis, toujours sans mot dire, me regarde-t-il d’un air absent ?<sup>4</sup>*

1. Ayukawa Nobuo, *Amerika! L’Amérique, Kyôjô no hito! Quelqu’un sur le pont*, in *Arechi shishû 1951*, Tokyo Hayakawa shobô, 1951, p. 40.

2. Hagiwara Sakutarô, préface à la première édition de *Tsuki ni hoeru / Aboiements à la lune*, Tokyo, Hakujuitsu-sha, 1917.

3. Il existe en japonais un jeu de mots : « *utsukushi / i-mono wa kanarazu ningen wo korosu* / Les choses belles tueront toujours les hommes » pouvant aussi se lire à cause de la césure : « *imono wa kanarazu ningen wo korosu* / La fonte tuera toujours les hommes ».

4. Tamura Ryûichi, *Ôgon gensô / Illusion dorée*. Écrit en novembre 1947, ce poème parut pour la première fois dans *Arechi*, n° 1, Tokyo, Iwaya shoten, 1948, pp. 28, 29.

Plus de cinquante ans après 1945 et bientôt autant depuis la fin de l'aventure du mouvement Arechi, on désigne encore souvent notre époque comme faisant partie de l'« après-guerre » – *senjo* en japonais. Lorsqu'on observe l'histoire dans toute son amplitude, c'est dans ce qu'elle succède à la Seconde Guerre mondiale que la période contemporaine est le plus souvent envisagée. Dans les manuels scolaires, dans la conscience des écrivains ou des artistes, nous sommes toujours « après-guerre » et chaque conflit nouveau sert à réactiver l'idée que nous y sommes et devons y rester. Ce besoin de raccrocher tout présent au souvenir des atrocités passées, le chien d'Arechi a contribué à l'enraciner ; dans un Japon démilitarisé par la constitution de novembre 1946, il s'est agi là d'un enjeu de première importance. Toutefois, quand Arechi s'est disloqué, le chien n'a pas disparu pour autant. Il a dû trouver d'autres voix pour se faire entendre, fidèle gardien qui veille à transmettre la mémoire de l'indicible, à la porte des Enfers. Toujours tapi dans l'ombre, il continue de grogner par la voix du poète. Ainsi, n'est-ce pas lui qui fait signe lorsque Yoshimasu Gôzô, lisant ses propres poèmes dans une conférence ou devant un simple parterre d'étudiants, laisse soudain sa voix s'échapper vers des jappements plaintifs et des aboiements nerveux ?