

Translation

Matinée poétique et les sonnets d'Akiko Harajō :
expérimentation de la poésie rimée à formes fixes
en langue japonaise

Teiji TORIYAMA* & Marie-Noëlle BEAUVIEUX**

RÉSUMÉ : Nous proposons la traduction de six sonnets d'Akiko Harajō publiés dans *Matinée poétique* (1948), accompagnés de la préface-manifeste « Révolutions poétiques » et de la postface « Notes ». Ce groupe de poètes japonais, actif durant la Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre, s'était donné pour tâche d'expérimenter la poésie rimée à formes fixes, en particulier le sonnet. Par ces traductions et l'introduction qui situe les enjeux de *Matinée poétique*, nous mettons en lumière un aspect de la réception de la poésie européenne au Japon – notamment du symbolisme français – ainsi que certaines créations qu'elle a suscitées, tout en réfléchissant aux défis et aux potentialités que représente l'écriture de poèmes rimés et à forme fixe en langue japonaise.

MOTS-CLÉ : poésie japonaise moderne, symbolisme français, sonnet, rime, traduction de poèmes

Introduction

« Matinée poétique » : c'est le nom français choisi par un groupe de poètes japonais qui se sont donnés pour tâche, dans le tourment de la Seconde Guerre mondiale et de l'immédiat après-guerre, de développer la rime et les formes fixes en poésie, notamment par la pratique du sonnet. Par la traduction de leur manifeste et des poèmes issus de ce mouvement, nous entendons mettre en lumière un aspect de la réception de la poésie européenne au Japon – en particulier celle du sonnet et du symbolisme français – ainsi

* Teiji Toriyama is Associate Professor at the Graduate School and Faculty of Letters, Kyoto University.

E-mail: toriyama.teiji.2r@kyoto-u.ac.jp

** Marie-Noëlle Beauvieux is Associate Professor at the French Literature Department of the Faculty of Letters, Meiji Gakuin University, Tokyo.

E-mail: mnb@ltr.meijigakuin.ac.jp

que quelques-unes des créations qu'elle a suscitées. Il s'agit également de faire connaître hors du Japon les problèmes que pose l'écriture de poèmes à formes fixes et rimés en langue japonaise, et de poser un cadre de réflexion pour penser ses difficultés comme ses potentialités.

À propos de la « *Matinée poétique* »

Le mouvement de la *Matinée poétique* voit le jour à l'automne 1942, un an après l'entrée en guerre du Japon contre les États-Unis et la Grande-Bretagne. À cette époque, le contrôle de la presse s'était considérablement renforcé et la parution de revues littéraires n'était plus possible. Les poètes de ce qui deviendra la *Matinée poétique* se retrouvent donc d'abord autour de lectures mensuelles où chacun apporte et lit ses propres textes¹. Y participent Takehiko Fukunaga (1918-1979), Shin'ichirō Nakamura (1918-1997), Shūichi Katō (1919-2008), Kenzaburō Shirai (1917-1998), Keisaku Kubota (1920-2011), Tetsukichi Nakanishi (1921-1945), Kōtarō Yamasaki (1917-2021) et Masataka Oyama (1916-2002)². Ils sont rejoints un peu plus tard par Akiko Harajō (1923-2003) et Kazuo Edano (1922-1949)³. C'est seulement en 1948 que paraît à Tokyo, aux éditions Shinzenbisha, le recueil *Matinée poétique* sous la forme d'un petit livre au curieux format carré dont le titre, comprenant l'année de publication en chiffres romains, est entouré de minuscules roses rouges aux tiges vertes toutes différentes, mais semblant au premier abord toutes identiques. Il rassemble un total de 64 poèmes rimés composés par huit des membres du groupe, dont les sonnets, au nombre de 48, forme la grande majorité.

Réception critique et controverses

Dès 1950, le compositeur Yoshinao Nakada (1923-2000) met en musique quelques-uns de ces textes sous le titre *Quatre mélodies sur des textes de la Matinée poétique*⁴. Toutefois, il faut bien avouer que l'accueil critique de l'époque s'est révélé, dans l'ensemble, pour le moins frileux. Shin'ichirō Nakamura, qui fut un membre central du groupe de la *Matinée poétique* avant de devenir un romancier et critique littéraire célèbre, est revenu sur la

¹ Ce n'est qu'en 1946, après la fin de la guerre, qu'ils prirent officiellement le nom de « *Matinée poétique* » dans la série d'articles intitulée « *Camera Eyes* » publiée du premier au sixième numéro de la revue *Sedai* (*Génération*).

² N'écrivant que des essais critiques et des romans, Yamasaki et Oyama n'ont pas contribué au recueil *Matinée poétique*.

³ Nous remercions vivement Shinobu Iso de nous avoir renseignés sur les dates de naissance et de mort de Kazuo Edano.

⁴ Les poèmes mis en musique par Nakada étaient « L'Oiseau de feu » de Fukunaga, « Le Faubourg des cerisiers » de Katō, « La Chevelure » de Harajō et « Les jeunes filles en plein midi » de Nakamura.

réception controversée de leur publication en 1953. Pour lui, le dessein de la *Matinée* poétique a complètement échappé à quatre-vingts pour cent des commentateurs. Parmi les vingt pour cent restants, la moitié affirme que la poésie rimée à formes fixes est « en principe impossible en japonais pour des raisons structurelles ». L'autre moitié, avec laquelle Nakamura se trouve d'accord, considère que « malgré l'échec des œuvres du groupe, la méthode elle-même demeure porteuse de possibilités »⁵.

La tempête passée, le poète Makoto Ōoka (1931-2017) écrit en 1972 dans une importante revue de poésie : « Parmi les nombreuses critiques hostiles à la *Matinée*, allant des invectives virulentes à l'indifférence moqueuse, seuls deux textes, à ma connaissance, méritent d'être retenus comme des analyses raisonnables et substantielles⁶ », citant ses confrères Tatsuji Miyoshi (1900-1964) et Nobuo Ayukawa (1920-1986). Si le premier se montre bienveillant envers l'enthousiasme du jeune mouvement dans son article de 1948 « À propos des œuvres expérimentales de la *Matinée* poétique⁷ », il n'hésite cependant pas à affirmer que « d'emblée, les œuvres des membres sont sans exception très médiocres ». Il attribue cette faiblesse à un « mélange de style littéraire écrit et de langue orale », qui provoque, selon lui, une impression de maladresse et de discordance. Par ailleurs, il critique le parti pris audacieux du recueil qui se propose de « condenser des contenus psychologiques complexes dans un nombre de syllabes fixe, en ajoutant à cette contrainte celle de la rime ». Il conclut, sur la base de la « nature phonétique » et des « règles syntaxiques » de la langue japonaise, que faire rimer des vers en japonais est une entreprise « téméraire » voire « impossible » – nous reviendrons sur ce point. À la différence de Miyoshi, la dissension qu'exprime Nobuo Ayukawa ne porte pas sur la qualité des réalisations ou sur la forme elle-même. Dans la recension du recueil qu'il signe en 1950⁸, il s'attaque plutôt à la façon dont les membres de la *Matinée* tendent à figer leur expérience commune de la poésie dans une théorie rigide, ce qui revient pour lui à « voir la beauté à travers une idée préconçue de la beauté ». En déclarant que son « insatisfaction fondamentale » porte moins sur l'« esthétique » que sur les « idées » qui la sous-tendent, il souligne le fossé qui sépare son propre groupe poétique, *Arechi*, et celui de la *Matinée* poétique.

Mais comment expliquer l'incompréhension à laquelle s'est heurtée la publication de

⁵ « Après la *Matinée* poétique », in *Bungaku no Sōzō (La Création littéraire)*, Miraisha, 1953, p. 128.

⁶ « À propos de la poésie à formes fixes rimée », *Gendai-shi techō (Cahier de poésie contemporaine)*, janvier 1972 ; repris dans *Matinée poétique*, Suiseisha, 2014, p. 204.

⁷ Publié dans la revue *Sekai Bungaku (Littérature mondiale)* en avril 1948 ; repris dans *Gendai Nihon Bungaku Taikēi*, vol. 82, Chikuma-shobō, 1971, p. 412-416.

⁸ Publiée dans la revue *Shigaku (Poétique)* en décembre 1950 ; repris dans Nobuo Ayukawa, *Essais critiques sur les poètes*, Shōbunsha, 1971, p. 125-131.

cet objet littéraire étonnant que constituait, à l'époque, un recueil de poèmes japonais à formes fixes et rimés ? Dans la notice critique⁹ qu'il rédige pour la réédition de 1981 chez Shichōsha du recueil *Matinée poétique*, nommé d'après le groupe, le poète et spécialiste de littérature française Motoo Andō (1934-) souligne que le lien établi par les membres du groupe entre leur tentative et les idéaux de la poétique symboliste française dont ils s'inspirent (représentée notamment par Baudelaire et Mallarmé) n'était pas nécessairement logique. Il remarque également que, loin d'inscrire leur démarche dans la lignée de leurs prestigieux prédécesseurs japonais pour construire leur légitimité, ces jeunes poètes ont choisi de présenter leur projet comme une « révolution poétique » sur un ton « combatif ». Si les changements brusques qui ont marqué cette période d'après-guerre n'ont certes pas facilité la compréhension d'une telle ambition poétique, comme l'avait déjà noté Ōoka en 1972, Andō estime que cette attitude belliqueuse a contribué à susciter l'hostilité, rendant sur le moment la réception du recueil particulièrement conflictuelle¹⁰.

À une vingtaine d'années de distance, le mouvement de la *Matinée poétique* a pu être décrit par Ōoka comme une forme de « résistance à la pression brutale exercée durant la guerre sur la tradition spirituelle et culturelle japonaise¹¹ ». Il observe de manière empathique que « le choix de la forme fixe et l'expérimentation de la rime répondaient sans doute au désir de préserver l'autonomie de l'esprit face au totalitarisme et au militarisme, en cherchant à instaurer un ordre spirituel au sein même de la forme ». Son adhésion n'est cependant pas exempte de réserves. Pour lui, la lecture du recueil de la *Matinée poétique* est aussi l'expérience d'une « atmosphère étouffante d'un rêve intense en chambre close », fruit d'une « création isolée, confinée comme dans un laboratoire pendant la guerre¹² ». Il cite à l'appui de ce jugement Shin'ichirō Nakamura : « Avec le recul, cette méthode poétique, qui s'harmonisait trop bien avec l'attitude fermée de mon esprit durant la guerre, m'est apparue après celle-ci comme une contrainte empêchant l'ouverture vers l'extérieur¹³ ». Sur cette base, Ōoka s'interroge : « L'essai de la poésie à formes fixes rimée n'a-t-il été finalement qu'un phénomène propre au royaume clos et particulier de la guerre ?¹⁴ »

⁹ Reprise sous le titre « À propos de *Matinée poétique* » dans l'édition 2014 chez Suiseisha.

¹⁰ Voir *Matinée poétique*, Suiseisha, 2014, p. 179 et p. 183-184.

¹¹ « À propos de la poésie à formes fixes rimée », *Matinée poétique*, Suiseisha, 2014, p. 203. Plus précisément, Ōoka cite en 1972 un texte qu'il avait rédigé vers 1955 et repris dans *La Poésie et l'art dans la civilisation* (Shichōsha, 1966, p. 249-250).

¹² *Ibid.*, p. 212.

¹³ « Après la *Matinée poétique* », in *La Création littéraire*, Miraisha, 1953, p. 128-129.

¹⁴ « À propos de la poésie à formes fixes rimée », *Matinée poétique*, p. 215.

Héritage et prolongements

Le problème de la rime en japonais avait déjà été posé par le poète-philosophe Shūzō Kuki (1888-1941)¹⁵, bien avant la publication du groupe de la Matinée poétique. Les jeunes poètes ont sans doute pris connaissance des tentatives des premiers auteurs modernes de l'ère Meiji tels qu'Ōgai Mori (1862-1922) et Hōmei Iwano (1873-1920) grâce à son traité *La Rime dans la poésie japonaise*¹⁶. Nous avons déjà noté l'opinion catégorique de Tatsuji Miyoshi qui considère que la rime est presque impossible à exploiter dans la langue japonaise pour des raisons qui lui sont intrinsèques. Pour Makoto Ōoka aussi, « les rimes résonnent désespérément peu en japonais ». Il attribue cette difficulté à la déconcertante facilité avec laquelle il est possible de former des rimes en japonais. Néanmoins, Ōoka affirme qu'il est possible d'élargir la notion de rime au-delà des seules rimes finales, et que l'usage des rimes initiales¹⁷ ou des rimes internes reste à explorer : « l'expérimentation de la Matinée poétique ne devrait pas être rejetée uniquement au motif d'une prétendue pauvreté musicale du japonais¹⁸ ».

Motoo Andō, l'auteur de la notice critique de 1981 du recueil de la Matinée poétique, partage la conclusion d'Ōoka. Il s'attache toutefois à resituer la tentative de la Matinée poétique dans la continuité de la poésie de style nouveau (*shintai-shi*) apparue à l'ère Meiji : il s'agit « d'une longue lignée d'efforts obstinés, mais encore infructueux, visant à établir un langage poétique qui nous soit propre ». Ainsi, si l'on peut regretter « l'avortement de cette révolution », il serait erroné de la considérer comme « une floraison folle, isolée de l'histoire »¹⁹.

Pour notre part, nous souhaiterions ici mettre l'accent sur le fait que, d'un point

¹⁵ Il convient toutefois de rappeler ce que précise Shin'ichirō Nakamura au sujet des liens entre le groupe et Shūzō Kuki : « Contrairement à ce que certains ont supposé, nous n'avons pas lu l'essai du professeur Kuki pour nous en inspirer dans nos propres expériences poétiques. Je crois que nous n'en avons pris connaissance que bien plus tard, sans doute pendant la guerre, alors que nos essais étaient déjà bien avancés. [...] Nous avons trouvé intéressante la manière dont Monsieur Kuki, de façon plus systématique que nous, recherchait des formes fixes dans nos classiques. Mais sur le plan technique, nous n'avons rien à apprendre de lui. » (« *La rime dans la poésie japonaise* et la Matinée poétique », dans *Œuvres complètes* de Shūzō Kuki, avril 1981, bulletin n° 6).

¹⁶ Shūzō Kuki a rédigé *La rime dans la poésie japonaise* dès 1927. Plusieurs versions furent publiées entre 1930 et 1931 dans différentes revues, avant la parution de la version définitive en 1941 chez Iwanami. L'ensemble des versions figure dans les tomes IV et V des *Œuvres complètes* (Iwanami, 1981).

¹⁷ Parfois nommées *ariterashion*, du français « allitération », par les poètes de la Matinée poétique.

¹⁸ « À propos de la poésie à formes fixes rimée », *Matinée poétique*, Suisaisha, 2014, p. 227.

¹⁹ « À propos de *Matinée poétique* », *ibid.*, p. 189.

de vue historique, la tentative de la *Matinée* poétique s'inscrit aussi dans une tradition d'appropriation de la poésie occidentale, en particulier autour de deux formes liées mais distinctes : le sonnet et la poésie rimée.

Concernant la réception et la création du sonnet au Japon, il est possible de retracer une filiation débutant avec les *shintai-shi* de Kyūkin Susukida (1877-1945) et Ariake Kambara (1876-1952), qui ont composé des sonnets en langue classique. Ils ont notamment été suivis par Chūya Nakahara (1907-1937) et Michizō Tachihara (1914-1939), qui ont renouvelé le sonnet en vers libres en langue parlée, et qui ont à leur tour permis les tentatives contemporaines de Minoru Nakamura (1927-) et Shuntarō Tanikawa (1931-2024). Le recueil *Matinée poétique* s'inscrit clairement dans cette lignée²⁰.

Par ailleurs, après la *Matinée* poétique, les potentialités esthétiques et ludiques de la rime japonaise ont notamment été brillamment exploitées par Shuntarō Tanikawa dans *Kotoba Asobi Uta (Poèmes-jeux de mots)*, un livre d'images publié en 1973 et suivi d'une deuxième série en 1981, ainsi que par les membres du groupe *Nakaniwa (Cour intérieure)*, autour de Kōichi Iijima (1930-2013), qui fondèrent en 1991 l'« Association japonaise de poésie à formes fixes ». Les *Poèmes-jeux de mots* de Tanikawa se distinguent notamment par le fait qu'ils ne limitent pas la rime japonaise aux seules rimes finales, mais en étendent le champ aux rimes initiales et aux rimes internes, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives.

Corpus traduit

Nous proposons ici la traduction des six sonnets d'Akiko Harajō figurant dans *Matinée poétique*. À ces poèmes nous joignons la préface intitulée « Révolutions poétiques » — manifeste en faveur de la poésie rimée à formes fixes — et la postface intitulée « Notes », qui présente le groupe, retrace la genèse du recueil et explicite certaines techniques employées dans les poèmes. La préface et la postface sont toutes deux anonymes ; toutefois, il est admis que la première est de la main de Shin'ichirō Nakamura²¹, tandis que la seconde est attribuée à Kubota Keisaku, dont le nom figure au colophon comme représentant des auteurs. Parmi les membres de la *Matinée* poétique, nous avons choisi de mettre en avant l'œuvre d'Akiko Harajō avant celles de Shin'ichirō Nakamura ou de Takehiko Fukunaga qui sont pourtant plus connus. Ce choix a été fait non seulement en raison

²⁰ Pour plus de détails, voir notre brève introduction « Présences du sonnet dans la poésie japonaise » (dans « Horizons de la poésie japonaise contemporaine », publiée en juin 2025 dans le n°14 de la revue *Place de la Sorbonne*, p. 237–238.

²¹ Parue initialement dans la revue *Kindai bungaku (Littérature moderne)*, n° 13, septembre 1947.

de son charme propre, mais aussi parce qu'elle fut, au sein du groupe, celle qui explora le plus longuement la poésie rimée. Ses tentatives dans le domaine du poème à formes fixes se distinguent par leur singularité, ménageant une certaine liberté au cœur même des contraintes, et présentent un intérêt particulier par la manière dont elles reflètent la réception du symbolisme français, en particulier de Baudelaire.

Akiko Harajō

Akiko Harajō (1923-2003), née sous le nom de Sumi Yamashita, rencontre Takehiko Fukunaga en 1943. C'est par son entremise qu'elle entre dans le groupe de la Matinée poétique et qu'elle commence à composer des sonnets rimés sous ce nom de plume²². Ils se marient l'année suivante et leur fils, Natsuki, naît en 1945. Après leur divorce à l'amiable en 1950, elle et son fils adoptent le nom de famille de son deuxième époux, Ikezawa. Un an après son décès en 2003, ses *Œuvres poétiques complètes* sont publiées chez Shoshi Yamada, sous la direction éditoriale de son fils Natsuki Ikezawa, lequel est devenu un célèbre écrivain. Ces *Œuvres poétiques complètes* comprennent les 47 poèmes publiés dans son recueil *Poèmes* (1968, Shichōsha), auxquels s'ajoutent neuf poèmes écrits par la suite, conservés sous forme de manuscrits, ainsi qu'un texte en prose. Les sonnets, au nombre de 29, représentent la majorité de sa production, le reste étant composé principalement de quatrains. Tous les poèmes publiés du vivant de la poétesse sont des poèmes rimés.

Natsuki Ikezawa considère que la production poétique d'Akiko Harajō peut être appréhendée selon trois périodes. La première période (1943-1948) correspond à une phase où elle « a maîtrisé la technique de la poésie rimée à formes fixes et a commencé à écrire des poèmes en y insufflant ses propres sentiments », la majorité de ces poèmes étant des sonnets. La deuxième période (1948-1950) se caractérise par l'utilisation de diverses formes poétiques et par la création de « nombreux poèmes célébrant de manière directe et positive l'amour et la vie ». Après une « pause d'environ six ans », la troisième période (1956-1966) s'ouvre, marquée par « une fine corde de sentiment d'impermanence qui traverse souvent des œuvres à tonalité narrative, lesquelles abordent la séparation et la trahison inhérentes au destin amoureux²³ ».

Ikezawa souligne également qu'« Akiko Harajō fut la dernière des membres de la Matinée poétique à continuer d'écrire de la poésie » et que « si sa production n'a pas été

²² Selon son fils, Natsuki Ikezawa, le nom de plume « Harajō » provient du patronyme de la famille de la mère de la poétesse, tandis que le choix du prénom « Akiko » ne semble reposer sur aucun fondement particulier. Voir la postface d'Ikezawa aux *Œuvres poétiques complètes* d'Akiko Harajō, Shoshi Yamada, 2004, p. 204-205.

²³ *Ibid.*, p. 215.

abondante, la poétesse a persévéré, par intermittence, pendant plusieurs décennies²⁴ ». Une attention particulière doit être portée au fait qu'elle a persisté tout au long de ces vingt années et plus à pratiquer la rime. Alors que la thèse de l'impossibilité de la poésie rimée en japonais, notamment défendue par Tatsuji Miyoshi, dominait le discours critique, et que ses compagnons avaient renoncé ou suspendu leurs tentatives de rimes, il est d'autant plus remarquable qu'Akiko Harajō ait poursuivi seule cette pratique poétique bien après la dissolution effective du groupe.

Pourquoi rimer en poésie japonaise ? — Natsuki Ikezawa résume ainsi la pensée de sa « mère-poétesse » tout en précisant qu'il ne s'agit pas d'une transcription fidèle de ses propos :

En somme, c'est en s'imposant une contrainte formelle que l'on peut accéder à la liberté. Couchées telles quelles sur le papier, les pensées ne font que se disperser et ne peuvent trouver leur chemin jusqu'au cœur du lecteur en un seul bloc. En étant contenue dans une forme, la pensée se trouve comprimée, ordonnée, et devient alors capable de toucher les profondeurs de l'âme. La poésie ne s'écrit pas avec des pensées, mais avec les mots.

Dans la pratique, on cherche des mots qui sonnent bien, puis on les remplace successivement par d'autres et c'est au cours de ces tentatives que naissent de nouvelles pensées. Les pensées cherchent leur forme, et la forme développe les pensées. Cela va de soi pour les auteurs des formes brèves telles que le *tanka* ou le *haiku*, et ce principe peut être appliqué aux poèmes plus longs – du moins, c'est dans ce principe que réside le sens profond de l'expérimentation de la poésie rimée à forme fixe d'Akiko Harajō.

Le langage s'adresse toujours à autrui. Même lorsque l'on se trouve seul au beau milieu d'un désert de solitude, on ne peut crier que si l'on croit qu'il y a quelqu'un au-delà de l'horizon. Une parole solipsiste n'a aucun sens. C'est en prenant conscience de l'autre que le langage cherche une forme²⁵.

²⁴ *Ibid.*, p. 209 et p. 211.

²⁵ *Ibid.*, p. 217.

MATINÉE POÉTIQUE ET LES SONNETS D'AKIKO HARAJŌ

Les sonnets d'Akiko HARAJŌ : textes originaux et traductions²⁶

原條あき子	Akiko Harajō
髪	La Chevelure
頌歌	Ode
望郷	Nostalgie
春の歌	Chant de printemps
秋の歌	Chant d'automne
夜の歌	Chant de la nuit

²⁶ La traduction de ces poèmes d'Akiko Harajō, présentée ici, a été effectuée avec l'autorisation de M. Natsuki Ikezawa que nous remercions vivement.

髪

わたくしのこの髪 天の使ひ達
ゆるやかな波のひだに憂ひ眠り
あはい緑の匂ひ 未来に映り
暮れて行く窓辺ひそかに時は経ち

真珠をちりばめて典雅の装ひ
やさしいあなたの愛撫に幾たびか
濡れて影る海にはマリアの聖歌
とほく響いて消えて旅への誘ひ

たましひの夜^{よる} 言葉ない宴^{うたげ}から
伽羅の夢古び 卷毛を重ね
ああ 忘却よ 風よ 揺るがせながら

わたくしのこの髪 想ひに透^{すか}し
仰げば生を編む望みのかげに
くしけずる朝ごとに花花かざし²⁷

²⁷ Daté de 1946, le sonnet présente une métrique de 17 syllabes (mores) par vers, à l'exception des vers 10, 13 et 14. Le vers 10 en compte 15, tandis que les vers 13 et 14 en comptent 16. Le schéma des rimes est : ABBA CDDC EFE GHG. Le vers 10 (« kasane ») ne rime pas avec le vers 12 (« kage ni »).

Pour une description précise du fonctionnement de la métrique japonaise dans les sonnets de *Matinée poétique*, ainsi que pour la notion de « more », voir la note 53 ci-après.

MATINÉE POÉTIQUE ET LES SONNETS D'AKIKO HARAJO

LA CHEVELURE

Cette mienne chevelure foule de célestes Mercure
Dormant dans la mélancolie aux plis que forme le flot pur
Un pâle et léger parfum vert reflet dans un miroir futur
Le jour décroît à la fenêtre où les heures passent obscures

Parure parsemée de perles classique et élégant corsage
Mais je ne sais combien de fois par tes tendres caresses chéries
Au sein de cette mer d'ébène l'hymne dédiée à Marie
Résonne au loin avant de s'éteindre invitation au voyage

Au milieu de la nuit de l'âme des fêtes sans paroles laissent
Le rêve de myrrhe se faner et bouclant mèche après mèche
Ô Oubli ô Vent d'un doux mouvement les berçant sans cesse

Je peigne de mes pensées cette mienne chevelure
Tournant les yeux au ciel sous l'ombre des désirs qui tressent la vie
De mille fleurs nouvelles j'orne chaque matin ma coiffure

頌歌

西の海に^{ひら}展く暁は冴え
ながい旅のきはみ露に濡れて
わたし達月を曳き眠り越えて
^ひ日^びを^かゆく^{ひな}腕のみどり児唄へ

花は褪せてお前の頬に融け
星は堕ちてお前の^め眼に沈み
愛の嵐に生れ雪を^き踏^んみ
憩へば夢に清い黄金^{きん}の苔

古代の埴輪から汲む泉を
浴びる小鳥青くとはの時を
この唇^{くち}の笑ひとり保ち

風は^{はる}杳^あか^す流れ明日^{いのち}の生命
光り響き匂ふ空の橋を
^{なつ}夏^き樹よ享けよ 天の地^{さち}の幸を²⁸

²⁸ Daté de 1945, le sonnet présente une métrique de 15 syllabes (mores) par vers, à l'exception des vers 1, 3 et 4, qui en comptent 16. Le schéma des rimes est : ABBA CDDC EEF FEE. Dans les *Œuvres poétiques complètes* d'Akiko Harajō, éditées par Natsuki Ikezawa et publiées en 2004 chez Shoshi Yamada, le sonnet s'ouvre sur l'épigraphe : « Sleep my baby sleep — Tennyson ». Il s'agit sans doute du poème « Sweet and Low » de Tennyson, dont le vers final est : « Sleep, my little one, sleep, my pretty one, sleep. »

MATINÉE POÉTIQUE ET LES SONNETS D'AKIKO HARAJO

ODE

À l'ouest sur la mer l'aube qui se lève est éclatante
Aux confins du voyage tout mouillés de rosée
Nous traînons la lune par-delà le sommeil achevé
Enfant qui traverse les jours dans mes bras maternels chante !

Les fleurs pâlissent et dans tes joues se fondent
Les astres du ciel choient et dans tes yeux se noient
Né d'un orage d'amour tu foules la neige de tes pas
Tes repos sont de rêves sur l'or pur d'une mousse blonde

Des antiques figures de terre cuite²⁹ une source jaillit
Où se baigne un jeune oiseau bleu dans un temps infini
Que seul le sourire de tes lèvres retient

La vie à venir où le vent s'écoule lointain
Dont la voûte céleste embaume, tinte et luit
Natsuki³⁰ sois béni des fruits de la terre et du paradis !

²⁹ « *haniwa* » : figurines funéraires en terre cuite disposées autour des tumulus de l'époque antique japonaise, représentant notamment des maisons, des chevaux, des guerriers ou d'autres personnages.

³⁰ Il s'agit du prénom du fils de la poétesse, Natsuki, qui signifie littéralement « arbre d'été ».

望郷

ゆりかご 揺籃はいまも揺れる南風^{みなみかぜ}に
あした^{あし}葦の笛 夜夜^{よよ}の夢を語り
嘆きとほいあの頃も時の酒に
涵されて色を移す無限の玻璃

我は歌ふ 昨日^{きの}の歌 黄金^{きん}の光
母の黒髪^{くろかみ}の匂ひ 石の胸に
薔薇^{ばら}を飾る少女去り月^{めづ}は廻り
忘却^{わすれ}の河を越えゆく鐘^{かね}の音に

雲は湧き雲は流れ空の果に
舟はゆき舟はかへり海^{うみ}の果に
鷗飛^{とを}ぶ十^{みどりさか}の街は緑盛り

花^{ひら}は展き花は眠り天の絵に
人は生れ人は涙^{なみだ}び地の館^{たて}に
ああ 故郷^{ふるさと}を離れ旅の終り^{はつ} 31

³¹ Daté de 1944, le sonnet présente une métrique de 17 syllabes (mores) par vers, à l'exception du vers 14, qui en comporte 16. Le schéma des rimes est : ABAB BABA AAB AAB. Dans l'édition la plus récente de Suiseisha (2004), on relève une coquille au vers 2 : « 誇り » est imprimé à la place de « 語り », qui est la leçon authentique.

MATINÉE POÉTIQUE ET LES SONNETS D'AKIKO HARAJO

NOSTALGIE

Dans le vent du sud où le berceau oscille encore maintenant
Au matin la flûte de roseau conte les songes des nuits égrenées
Et pleure aussi les jours lointains dans l'eau de vie du temps
Plongés qui la colorent cristal limpide de l'éternité

Laissez-moi chanter les chants d'autrefois la lumière dorée
Le parfum des cheveux noirs de ma mère son sein de pierre s'ornant
D'une rose épinglée la fillette s'éloigne la lune continue de tourner
Et franchit le fleuve d'oubli d'une cloche le tintement

Les nuages se forment les nuages filent au bout du firmament
Les bateaux s'en vont les bateaux reviennent au bout de l'océan
Les mouettes survolent maintes villes richement arborées

Les fleurs éclosent les fleurs s'endorment dans la fresque du firmament
Les hommes naissent les hommes périssent dans l'édifice de la terre immense
Ah séparée de mon pays natal mon voyage s'est achevé

春の歌

堇は空に融けて秋凋む日に
音もなく翅をたたんだ白い蝶
光忘れて眠れば窓の外を
低く過ぎる樹のさやぎ塔に死に

春はくるかしら いつどこからか また
永遠の夜を展く思ひ出よ
ぶらんこの少女^{せうじょ} 花の挿し^{かざ}享けよ
陽炎にその身揺らせ 望む彼方

ごらん 黄金^{きん}の青春 硝子の靴の
シンデレラ ほら かなしみの名付け子の
でも 駈者よ 鞭鳴らせ 王子待ちながら

今宵 晴^{はれ}の装ひ 時刻^{とき}の響き
おお 天使 索漠と天の風吹き
消えてゆく お前達 愛の扉から³²

³² Daté de 1947, le sonnet présente une métrique de 17 syllabes (mores) par vers, à l'exception des vers 4, 6, 11, 12 et 14. Les vers 4, 6 et 12 en comptent 16, tandis que les vers 11 et 14 en comptent 18. Le schéma des rimes est : ABBA CDDC EEF GGF.

MATINÉE POÉTIQUE ET LES SONNETS D'AKIKO HARAJO

CHANT DE PRINTEMPS

Les violettes se fondent dans l'azur en ce jour flétri d'automne
Où sans faire de bruit le papillon blanc a replié ses ailes
Quand oubliant la lumière il s'endort derrière la fenêtre plus bas qu'elle
Passe le murmure des arbres expirant aux tours atones

Dis-moi le printemps viendra-t-il quand donc d'où cela
Ô souvenir qui fait encore s'ouvrir une nuit d'éternité
Jeune fille sur la balançoire reçois cette fleur pour l'épingler
Laisse ton corps trembler dans le mirage le regard vers l'au-delà

Regarde ta jeunesse filée d'or ta pantoufle de verre
Cendrillon vois filleule de la tristesse amère
Mais cocher ! fais claquer ton fouet dans l'attente du prince toujours

Cette nuit parée de beau temps l'horloge sonne
Oh anges le vent divin souffle monotone
Et vous vous en allez tous par les portes de l'amour

秋の歌

明るい光さす季節の流れ
笛を吹く子供の唇青く
あの水と雲と樹樹の葉と遠く
みかへる瞳はやい夏に別れ

ひそかに^{ひる}昼下り 沈黙にこもり
花は咲きさかる^き黄の色さやかに
そのかみ廻りきて^{めぐ}運命の旗に
琥珀揺れ 波に帆に愛の薰り

ああ ^{こがね}黄金の髪 ^{いずう}の Yseult よ いつか
^{かんむり}冠 きららかに ^{ひら}悲しみふかく
再びの夢に燃え花展くか

^{しかばね}屍 は腐り ^{たま}魂は遙か飛び
^{さち}幸の望み褪せて いまはむかし
秋風 陽のダリヤ かたみに偲び³³

³³ Daté de 1946, le sonnet présente une métrique de 16 syllabes (mores) par vers, à l'exception du vers 13, qui en comporte 15. Le schéma des rimes est : ABBA CDDC EFE GHG. Le vers 10 (« fukaku ») ne rime pas avec le vers 12 (« Mukashi »). Dans les *Œuvres poétiques complètes* d'Akiko Harajō (Shoshi Yamada, 2004), le sonnet porte le sous-titre : « Tristan et Iseult ».

MATINÉE POÉTIQUE ET LES SONNETS D'AKIKO HARAJO

CHANT D'AUTOMNE

Passe la saison de la vive clarté
L'enfant souffle dans une flûte les lèvres bleues
Et l'eau et les nuages et les feuilles des arbres et vers l'horizon enfui
Tournés les yeux disent adieu à un trop court été

Au secret du midi qui décroît le silence est un recours
Les fleurs s'épanouissent d'un jaune éclatant
Les jours passés reviennent le pavillon du destin battant
L'ambre dans la voile sur la mer fragrances d'amour

Ah Yseult aux cheveux d'or ce jour est-il à venir
Où la couronne étincelante le chagrin profond
Tu brûleras de l'ancien rêve qui te verra refleurir

La charogne se décompose l'âme s'envole au loin
L'heur espéré s'étiole il a été une fois
Vent d'automne dahlia solaire chacun de l'autre se souvient

夜の歌

月光はとざす 花の藍の蕊^{しべ}
耀く夜を待ち果てて この頃^{ころ}
めざめる妖精たち 不思議の岸辺
に 集^{つど}ひ列^{つらな}つて 想ひはそぞろ

ごらん あれは 昼には見えない鳥
風見の雞^{とり}は告げる 昨日の船出
旗は靡き 空に飛ぶ 炎の波間
花粉熟れて ひそかな交^{まじは}り奏で

行かうか わたくしも この窓を越え
人生は風うたふ子守唄^{いくひ}に
眠りたい 眠りたい 幾日数へ

ああ わたくしを待つ幼ななじみに
流れる星の憂ひの縁飾り
いまはない童話の世界ひろがり³⁴

³⁴ Daté de 1947, le sonnet présente une métrique de 16 syllabes (mores) par vers, à l'exception des vers 3, 7 et 8. Les vers 3 et 8 en comptent 17, tandis que le vers 7 en compte 18. Le schéma des rimes est : ABAB CDCD EFE FGG.

MATINÉE POÉTIQUE ET LES SONNETS D'AKIKO HARAJO

CHANT DE LA NUIT

Le clair de lune fait se clore les fleurs aux étamines bleues
En vain attendaient-elles la nuit scintillante enfin
Les fées s'éveillent sur les rivages mystérieux
Et là se rassemblent en cortège sentiments incertains

Regarde là-bas l'île qu'on ne peut voir de jour dans la clarté
Le coq de la girouette annonce le départ du bateau de la veille
Le pavillon flotte vole dans le ciel au creux des vagues enflammées
Le pollen est mûr s'élève l'union secrète harmonieuse merveille

Irais-je donc moi aussi passant par la fenêtre de l'autre côté
La vie est une berceuse chantée par le vent
Je veux dormir dormir au fil des jours comptés

Ah pour mon ami d'enfance pour celui qui m'attend
De mélancoliques météores forment le feston et l'ourlet
Où contes du temps passé viennent se déployer

TEIJI TORIYAMA & MARIE-NOËLLE BEAUVIEUX

Traduction de la Préface et des « Notes » de *Matinée poétique*

GLOIRE DU LONG
DÉSIR,
IDÉE.....³⁵

PRÉFACE³⁶

RÉVOLUTIONS POÉTIQUES : À PROPOS DES POÈMES À FORMES FIXES DE LA « MATINÉE POÉTIQUE »

La poésie lyrique japonaise a connu jusqu'à présent trois révolutions, et chaque fois elle a retrouvé sa beauté en se renouvelant.

La première eut probablement lieu à l'époque de la cour d'Ōmi, lorsque, du chaos des formes variées résultant de combinaisons diverses de vers de cinq et de sept syllabes, naquit la forme du *tanka* en 5-7-5-7-7 syllabes. Celle-ci surpassa aussitôt les formes précédentes et devint presque l'unique forme de poésie lyrique, engendrant de nombreux génies qui la perfectionnèrent et dont les œuvres ont formé la majeure partie du Man'yōshū.

La deuxième eut lieu à l'époque Sengoku [du milieu du XV^e siècle jusqu'au milieu du XVI^e siècle]³⁷, lorsque le *tanka* se scinda en deux segments, de 5-7-5 et de 7-7 syllabes, donnant naissance au *renga*, lequel fut ensuite fixé sous la forme du *haiku* par les grands maîtres de l'époque Genroku [1688-1704].

La troisième eut lieu juste après la Restauration de Meiji [1868], au moment où notre littérature moderne s'apprêtait à prendre son essor sous l'influence d'une littérature occidentale encore inconnue. C'est alors qu'en imitant les formes brèves de la poésie européenne, on créa le *shintaiishi* (poème de style nouveau). Tōson [Shimazaki] montra les potentialités de cette nouvelle forme, et Kyūkin [Susukida] et Ariake [Kambara] établirent avec succès un lyrisme d'inspiration moderne. Cette forme a aujourd'hui trouvé sa place aux côtés du *tanka* et du *haiku*, et prospère comme l'une des trois formes principales de la poésie japonaise contemporaine.



³⁵ Cette épigraphe, en français, figure au seuil du recueil, entre la page de titre et celle de la préface. Elle est tirée de « Prose (pour des Esseintes) » de Mallarmé. C'est un vers octosyllabique, où le mot « Idées » apparaît au pluriel dans le texte original.

³⁶ La préface, restée anonyme, est de la main de Shin'ichirō Nakamura. Elle a été publiée dans la revue *Kindai Bungaku* (*Littérature moderne*), n° 13, en septembre 1947.

³⁷ Les ajouts entre crochets sont du traducteur.

MATINÉE POÉTIQUE ET LES SONNETS D'AKIKO HARAJŌ

Dans le domaine de la poésie lyrique, la révolution littéraire de Meiji a non seulement inventé le *shintaiishi* mais a aussi ressuscité le *tanka* et le *haiku*. Ces trois genres ont évolué parallèlement et sont devenus les chantres de l'esprit de Meiji, forgeant une langue nationale nouvelle. C'est cette langue, de style classique (*bungo*), qui s'est imposée comme langue poétique. Elle s'est élevée jusqu'à trouver une place singulière grâce à Tōson, mais également grâce à Shiki [Masaoka] et Takuboku [Ishikawa].

Cependant, cette langue de style classique (*bungo*) cachait en elle-même une faiblesse. La langue née sous Meiji constitue la meilleure expression de sa révolution sociale, en ce qu'elle contient par nature des éléments archaïques réhabilités. Les efforts de Kyūkin et d'Ariake furent consacrés à une résurgence de la langue ancienne, à travers un retour assumé vers l'âge classique de notre littérature. Mais cette orientation atteignit bientôt, avec Hakushū [Kitahara], une contradiction tragique : plus ses poèmes tendaient vers la perfection formelle, plus ils s'éloignaient de la modernité, se rapprochant des chansonnettes (*kouta*) de la fin de l'époque d'Edo. La volonté révolutionnaire des poètes qui essayaient de mettre en pratique un lyrisme moderne grâce à l'étude de la poésie de l'Occident était sur le point de s'éteindre. C'est alors que Sakutarō Hagiwara, poète rebelle, tenta à nouveau de moderniser notre poésie lyrique et brisa la perfection conservatrice de Hakushū. Pour ce faire, il adopta la nouvelle langue orale (*kōgo*) en cours d'élaboration chez les romanciers de l'époque. C'est ainsi que vit le jour *Le Chat bleu* (*Aoneko*), résultat d'une quête de modernité poétique à laquelle il sacrifia la forme et qu'il mena avec des moyens extrêmement primitifs.

Cependant, l'éloquence romantique de Sakutarō ne fut en fin de compte qu'une première atteinte entraînant le mouvement poétique vers un effondrement inéluctable du vers libre au poème en prose. L'absence d'une forme fixe prestigieuse capable de créer une résistance à cet effondrement facilita d'une manière catastrophique la décomposition de la poésie, menant à la perte de l'esprit poétique lui-même. Pendant ce temps, les lecteurs de poésie, se détournant des débordements des diverses écoles nouvelles, cherchèrent leur satisfaction esthétique exclusivement dans la poésie occidentale, feignant d'ignorer l'existence des poètes de leur propre pays. Dans cet état d'anarchie, les véritables héritiers de Sakutarō que furent Chūya Nakahara et Michizō Tachihara achevèrent leur brève existence en la consacrant à un désir de classicisme et de restauration formelle. Et c'est alors que la guerre déferla, anéantissant totalement la fragile modernité de l'esprit japonais.



Le mouvement de la poésie de style nouveau (*shintaiishi*) qui commença en 1868 visait à fonder une poésie moderne par l'imitation de la poésie occidentale. Cela reve-

nait à renier l'esprit et les procédés du *tanka* et du *haïku* au profit de l'introduction de l'esprit poétique et des méthodes des romantiques occidentaux, de Byron à Shelley et de Lamartine à Hugo. C'est-à-dire qu'il s'agissait d'exprimer une subjectivité lyrique : le poète projetait ses émotions ou ses pensées sur un paysage extérieur pour en faire un tableau à décrire. En Occident, cette méthode a été poussée à l'extrême par l'école parnassienne, jusqu'à incarner une attitude d'objectivisme pur, insensible et impassible capable de décrire « une tempête immobile³⁸ », et elle a fini par se soumettre à une prose picturale.

À ce moment-là, la Muse préparait, chez Baudelaire, un tout nouveau développement. Le poète des *Fleurs du mal*, à la croisée de Poe et de Novalis, changea radicalement le destin de la poésie moderne. S'ouvrit alors le siècle du symbolisme où « la poésie reprend à la musique son bien³⁹ ». Ce mouvement s'approfondit théoriquement sous la main de Mallarmé et, de son laboratoire aux longues nuits blanches, fleurirent les grands poètes dominants de notre époque : Valéry, Claudel, George, Rilke.

Ici, la poésie n'est plus, comme chez les romantiques ou les parnassiens, une description extérieure des idées, des pensées, des sentiments ou des sensations du poète (dans ce cas-là, les mots, comme dans la prose, ne seraient qu'un simple moyen de représentation, opposé au contenu qu'ils décrivent). La poésie consiste à « écrire avec des mots⁴⁰ », c'est-à-dire à libérer le langage de sa fonction de simple signe conceptuel, pour découvrir, à partir de la totalité de ses fonctions originelles, une vision et une musicalité des mots. Et par un arrangement inédit de ces éléments (non selon une nécessité logique ou psychologique, mais uniquement selon une nécessité esthétique), elle suscite un monde

³⁸ La référence n'est pas claire.

³⁹ Il s'agit de la citation de Paul Valéry qui écrit : « Ce qui fut baptisé : le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de « reprendre à la Musique leur bien » » (*Avant-propos à La Connaissance de la déesse*, in *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 212 ; *Œuvres*, éd. Michel Jarrety, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche / La Pochothèque », 2016, t. I, p. 759). Voir également le passage de « Crise de vers » de Stéphane Mallarmé : « Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien » (Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 212).

⁴⁰ Valéry rapporte cette parole que Mallarmé adressa à Degas : « Mais Degas ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots. » (« Souvenirs Littéraires », *Œuvres*, éd. Hytier, t. I, p. 784 ; éd. Jarrety, t. I, p. 1686). Comme Jarrety le note, l'anecdote est aussi rapportée dans *Degas Danse Dessin* et dans « Poésie et pensée abstraite ».

poétique encore inconnu. Non une soumission à la nature, mais la création d'un univers inconnu. —

Dans ce cas, la conviction fondamentale qui sous-tend le travail du poète est que le sujet connaissant du poète est un microcosme contenant le reflet de l'univers tout entier, incluant le passé et l'avenir infinis — voilà la disposition qui donne naissance à la théorie des « Correspondances » de Baudelaire. Le poète ne joue pas le rôle d'un appareil photographique face à son objet, mais il est le creuset poétique où se fond le monde entier.

Dès lors, un court poème, tout en portant en lui des possibilités infinies, devient l'expression totale de l'esprit du poète, et se constitue en un « complexe d'analogies à l'état naissant⁴¹ ». Il tend à atteindre « le sens le plus profond par les visions et par les correspondances et les résonances mutuelles entre ces visions⁴² ». Ce n'est pas une construction conceptuelle, mais plutôt un état de transformation fondamental, intérieur (l'Idee au sens platonicien), que l'imagination du poète au travail capture vivant, tel quel, afin d'éveiller une sympathie dans celle du lecteur. Ainsi, la poésie devient capable d'« agir sur la totalité de l'âme » de celui qui l'écoute⁴³.



À la fin du siècle dernier, dans une petite chambre solitaire de la rue de Rome à Paris, un travail acharné reposant sur la permutation de mots a bouleversé en un demi-siècle la littérature occidentale. Il ne s'agissait pas simplement d'une question de technique poétique, mais bien de la naissance d'un mode de pensée entièrement nouveau. Ce fut la fin d'une conception de l'écrivain comme lentille optique⁴⁴ face au réel dans laquelle « l'homme n'est rien, l'œuvre tout !⁴⁵ », et elle a été surmontée grâce à une volonté

⁴¹ Citation de Valéry à propos de Mallarmé : « J'étais un complexe d'admiration, de résistance, d'intérêt passionné, d'analogies à l'état naissant, devant cette invention intellectuelle. » (Paul Valéry, « Le Coup de dés », dans *Œuvres*, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 625). L'auteur de la préface cite la traduction japonaise de *Variété II*, parue chez Hakusui-sha en 1939 (trad. Masao Yasushi et Tōru Terada), p. 167.

⁴² Citation de Toshihiko Katayama à propos du symbolisme et de Mallarmé. Voir Toshihiko Katayama, « Le symbolisme », in *Shin Bungaku-ron Zenshū*, vol. 5 : Courants littéraires, Kawade-shobō, 1941, p. 203 ; « Littérature et symbole », *Itinéraires de l'âme*, Chūōkōronsha, 1942, p. 3-4.

⁴³ La citation n'a pas pu être éclaircie.

⁴⁴ Nakamura évoque une « façon d'être à la Leica » (ライカの在り方), du nom d'une marque d'appareils photo fabriqués par l'entreprise allemande.

⁴⁵ Citation de Gustave Flaubert. L'expression figure dans sa lettre à George Sand, supposée de décembre 1875 (*Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, Paris, Charpentier, 1884, p. 272). Elle est également citée dans *Pensées de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1915, p. 81.

nouvelle de conquête du monde, tandis que le déterminisme analytique du XIX^e siècle se transformait en un réalisme de l'âme plus synthétique. L'écrivain prend pour axe central son rêve intérieur, et module selon un même rythme les diverses réalités extérieures. C'est ainsi qu'ont vu le jour *À la recherche du temps perdu*, *Le Soulier de satin*, *Chroniques des Pasquier*, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *Le Jeu des perles de verre*, ou encore *Joseph et ses frères*⁴⁶ ; et que la critique elle-même s'est mise à l'unisson de ce nouvel esprit chez Albert Thibaudet et Charles du Bos.

On ne trouve encore nulle part cette méthode de la littérature occidentale contemporaine dans la littérature japonaise. Dans un affaiblissement général proche de l'agonie, seul un relativisme sceptique d'il y a un demi-siècle continue de produire des œuvres, et ce sous la forme la plus médiocre et de manière purement réflexe.

Par conséquent, lorsque nous affirmons que la première étape vers la reconstruction de la littérature contemporaine est la fondation d'un sujet créateur, cela signifie aussi que nous devons commencer par Mallarmé.

Cependant, les poètes contemporains qui devraient assumer ce rôle d'avant-garde, de manière générale, n'ont pas encore acquis l'esprit du symbolisme ni sa technique. Les bouleversements de la théorie poétique depuis l'ère Taishō ne sont, dans leur essence, que des variations de modes vestimentaires, sans réelle avancée par rapport aux romantiques ou aux parnassiens. La poésie demeure encore enfermée dans la simple description de paysages intérieurs ; les vers sont écrits uniquement de manière logique, prosaïque, littérale et linéaire ; les mots restent figés dans leur pur rôle de signes, et personne n'a encore envisagé d'explorer un nouvel arrangement possible des mots, qui permettrait au poète de découvrir des images et des musicalités inconnues pour lui-même, ainsi que d'évoquer, à l'état vif, une danse de l'âme, qui puisse ouvrir un nouvel horizon et faire s'envoler le lecteur dans un monde nouveau. Les déclarations de Poe et les sonnets tardifs de Mallarmé restent encore totalement incompris.



C'est de là que nous partons.

Pour corriger fermement l'état d'anarchie de la langue japonaise contemporaine qui tombe dans une facilité désespérante, afin d'en faire le moyen d'expression de nouveaux univers poétiques, il n'y a pas d'autre voie que l'établissement d'une poésie à formes fixes rigoureuse. La rime (et ce quelle qu'en soit la difficulté), qui a été le rêve de nos poètes

⁴⁶ Respectivement de Marcel Proust, Paul Claudel, Georges Duhamel, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse et Thomas Mann.

MATINÉE POÉTIQUE ET LES SONNETS D'AKIKO HARAJŌ

depuis un millénaire, depuis le *Kakyō Hyōshiki*⁴⁷, va ici entamer pour la première fois une marche vers sa réalisation. Ces « sourires jumeaux⁴⁸ » qui depuis le Moyen Âge n'ont servi qu'aux formes des poètes occidentaux, nous les reprenons de nouveau de nos mains orientales pour en faire une arme de la quatrième révolution de la poésie lyrique japonaise. Cela tirera, de notre chère langue japonaise, une multitude de belles possibilités insondables. Et il sera possible de remplacer l'instabilité et l'arbitraire des vers, inévitables dans la poésie sans formes fixes, par un arrangement unique, éternel et définitif. Ici, l'image se libère de l'ordre prosaïque, et la musicalité se sépare de l'éloquence. Quand nous découvrirons, dans la poésie lyrique traditionnelle japonaise, la forme universelle qui y sommeillait en puissance, et que nous l'imposerons consciemment comme une force de résistance, la poésie acquerra pour la première fois une signification moderne.

Notre entreprise est aussi audacieuse et difficile que la quête des poètes parisiens de la Pléiade au XVI^e siècle. Elle exige le génie d'un Ronsard et l'esprit critique d'un Du Bellay.

Cependant, ce n'est qu'en passant par cette porte étroite que la nouvelle union de la raison et des sens deviendra possible, que l'âme sera réanimée par le renouveau des images, et que la révolution de l'humanité pourra s'ensuivre. Ainsi s'accomplira également le tournant de la littérature japonaise vers la direction dominante de la littérature mondiale contemporaine.

NOTES⁴⁹

La formation de la Matinée poétique remonte à l'automne 1942. Au cœur de ce tumulte de violence, de sang et de fanatisme, venant tout juste de quitter l'université où y étudiant encore la médecine, la littérature, l'économie et le droit, des poètes dans la vingtaine se réunissaient une fois par mois pour présenter leurs œuvres sous forme de lectures, cherchant ainsi à poursuivre et à comprendre le labeur qui s'impose à chacun

⁴⁷ *Kakyō Hyōshiki* est un traité japonais classique sur le *waka*, rédigé au VIII^e siècle par Fujiwara no Hamanari.

⁴⁸ L'expression est tirée d'un poème de Valéry, « Aurore » (*Charmes*) : « Salut ! encore endormies, / À vos sourires jumeaux, / Similitudes amies / Qui brillez parmi les mots ! ». Shūzō Kuki avait déjà repris ces quatre vers d'« Aurore » en épigraphe de son traité *La rime dans la poésie japonaise*, publié en 1931 dans *Nihon Bungaku* (Littérature japonaise), collection « Iwanami Kōza ». La version remaniée et définitive de ce texte, incluse dans *Bungeiron* (*Essais sur la littérature*), est parue en 1941 chez Iwanami.

⁴⁹ Ces « Notes », situées en fin de recueil, sont anonymes comme la préface, mais elles sont généralement attribuées à Kubota Keisaku, dont le nom figure au colophon en tant que représentant des auteurs.

d'eux : la *littérature*. Par la suite, avec l'évolution de la guerre, les membres se dispersèrent à travers le pays et même à l'étranger, ce qui conduisit à une suspension forcée de cette réunion vers la fin de la guerre. Cependant, elle a récemment été relancée et perdure jusqu'à aujourd'hui. Voici la liste des poètes ayant participé, dans l'ordre où ils ont rejoint le groupe :

Takehiko Fukenaga, Shin'ichirō Nakamura, Shūichi Katō, Kenzaburō Shirai, Tetsukichi Nakanishi, Keisaku Kubota, Kōtarō Yamasaki, Masataka Oyama, Akiko Harajō, Kazuo Edano.

Les œuvres présentées dans notre Matinée poétique couvrent tous les genres littéraires : poésie, roman, théâtre, essai, études, et autres. Cependant, la majeure partie en est constituée par la poésie, dont la plupart sont des poèmes à formes fixes comportant des rimes. La dégradation fatale de notre littérature, et plus encore le désordre désespérant de notre langue nationale nous ont avant tout incité à réfléchir sur la langue elle-même, réflexion fondamentale dans laquelle, en tant qu'écrivains, nous devions jouer notre vie. Ils nous ont ordonné de poursuivre la possibilité même du mot dans l'acte le plus rigoureux qu'est la *poiésis*. Nous avons commencé par la Poésie plutôt que par d'autres genres — c'est de là que l'activité de la Matinée poétique tire son sens.

Pour ce qui est de la poésie à formes fixes et rimée que nous avons tenté dans cette anthologie, Shin'ichirō Nakamura fut le premier à en proposer la possibilité ; durant la première période de la Matinée, ce furent principalement Shin'ichirō Nakamura, Shūichi Katō, Takehiko Fukunaga et Keisaku Kubota qui entreprirent cette audacieuse expérimentation, et, dans la seconde période, Akiko Harajō et Kazuo Edano les rejoignirent. Concernant la question de la rime dans la poésie japonaise, il existe déjà l'étude minutieuse du professeur Shūzō Kuki (reprise dans *Bungeiron : Essais sur la littérature*, publié en 1941 par Iwanami Shoten), mais ses poèmes restent encore à l'état d'essai. Par conséquent, dans notre pratique réelle de création, nous n'avons eu d'autres modèles à suivre que ceux des poètes européens. Parallèlement et dans une toute autre perspective, on trouve parmi les œuvres de nos membres des poèmes qui empruntent directement au lyrisme du *Nouveau Recueil de poèmes anciens et modernes* (*Shin Kokin Wakashū*⁵⁰) tant le vocabulaire que la manière de développer les idées. Ainsi, c'est en nous que le style poétique le plus raffiné et accompli de notre Moyen Âge, pour ainsi dire, le symbolisme du

⁵⁰ Le *Shin Kokin Wakashū* est une anthologie impériale de *waka* compilée au début de l'époque Kamakura (1205), huitième des huit grandes anthologies classiques. Son style, appelé *shinkokin-chō*, est considéré comme l'un des trois styles majeurs aux côtés des styles *Manyō* et *Kokin*.

*Shūi Gusō*⁵¹, doit trouver sa renaissance et sa régénération, et c'est en cela nous croyons être reliés aux racines profondes et incontestables de la tradition japonaise.

La forme poétique la plus fréquemment adoptée dans nos poèmes rimés est le sonnet. Ce modèle poétique musical sans égal, né en Italie au XIII^e siècle, a déjà séduit plusieurs de nos prédécesseurs depuis l'ère Meiji. Cependant, les essais présents dans des recueils poétiques tels que *Boteki-shū* de Kyūkin Susukida, *Dokugen Aika* d'Ariake Kambara ou *Akatsuki to Yūbe no Uta* de Michizō Tachihara⁵², qui se limitent simplement à fixer le nombre de vers à quatorze, ne révèlent finalement pas l'essence originelle du sonnet, il *sonnetto*, à savoir « le poème sonore ». Nous avons dû le reprendre afin de restaurer sa fonction la plus musicale, qui consiste à rimer aussi bien dans les quatrains que dans les tercets.

Au sens le plus strict, les deux quatrains du sonnet doivent suivre les mêmes rimes embrassées ABBA ABBA. Cependant, avec notre langue japonaise, il est extrêmement difficile de rechercher une telle perfection, et dans ce recueil, seuls quelques poèmes respectent cette règle : « Shihō (Poétique) I, II » de Shūichi Katō, « Monogatari (Conte) » et « Yoru — dai ikka (Nuit — premier chant) » de Takehiko Fukunaga, « Shōka (Ode) VIII » de Shin'ichirō Nakamura, etc. Les autres pièces adoptent aussi des rimes embrassées, mais avec des rimes différentes pour le premier et le deuxième quatrain (ABBA CDDC), et il n'est pas rare non plus d'utiliser des rimes croisées dans les deux quatrains (ABAB CDCD). Par ailleurs, parmi les formes poétiques que nous avons expérimentées figurent le rondel et l'ode, et leur longueur varie de courts quatrains à de longs poèmes, les plus étendus comportant quinze strophes de dix vers, soit cent cinquante vers au total.

Concernant la longueur des vers, des poèmes ont été composés en vers de onze, douze, treize, quatorze, quinze, seize, dix-sept et dix-neuf syllabes, mais finalement, ce sont les vers de quatorze à dix-sept syllabes qui prédominent, ce qui semble indiquer une limite de la langue japonaise. Voici quelques exemples tirés de l'anthologie.

⁵¹ Le *Shūi Gusō* est une anthologie privée de poésie du début de l'époque Kamakura (1216-1233), compilée par Fujiwara no Teika. C'est l'une des six grandes anthologies privées de l'époque.

⁵² *Boteki-shū* (*Recueil des flûtes du crépuscule*) est le premier recueil poétique de Kyūkin Susukida, comprenant ses premiers essais de sonnets en japonais, paru en 1899. *Dokugen Aika* (*Élégie à la corde solitaire*), le deuxième recueil d'Ariake Kambara, paru en 1903, inclut des traductions de sonnets anglais, notamment ceux de Dante Gabriel Rossetti. *Akatsuki to Yūbe no Uta* (*Poèmes d'aube et de crépuscule*), deuxième recueil de Michizō Tachihara, est composé de dix sonnets et a été publié en 1937.

TEIJI TORIYAMA & MARIE-NOËLLE BEAUVIEUX

vers de douze syllabes

Goran Tsuki wa Yume o egaku⁵³ (Katō Shūichi)

vers de quatorze syllabes

Too wa kuzureru itadaki ni oo⁵⁴ (Shūichi Katō)

vers de quinze syllabes

Yo no Sue no Aki no Horobi no Shizuku (Takehiko Fukunaga)

vers de seize syllabes

Akarui Hikari sasu Kisetu no Nagare (Akiko Harajō)

vers de dix-sept syllabes

Katsute, Hi ni Yami no Hata saku Kaze no shita (Shin'ichirō Nakamura)

vers de dix-neuf syllabes

Moroude ni oo taete kita Hitohi no Tsukare ! (Keisaku Kubota)

Les anciennes notions rythmiques telles que le *shichigo-chō* (7-5), le *go-shichi-chō* (5-7), ou le *hachi-roku-chō* (8-6) sont mises de côté comme étant hors de propos. Notre préoccupation s'est portée sur la manière d'agencer les mots à l'intérieur d'un vers de longueur fixe afin d'en maximiser la résonance. Plus précisément, il s'agissait de savoir comment faire varier le rythme au sein d'une même longueur de vers (par exemple, un vers de quinze syllabes peut avoir des variations rythmiques telles que 5-5-5, 5-7-3, 5-3-7, 3-5-7, 2-6-7, 3-3-3-3-3) et comment y incorporer un contenu aussi riche que possible.

En principe, la rime repose sur le partage de deux voyelles et d'une consonne communes.

Myoujou no shirusu Jigou o Hanare (are)

Boukyaku no Hai yo shizuka ni kudare (are) ... (Takehiko Fukenaga)

⁵³ Pour la transcription alphabétique, nous suivons la méthode de l'auteur de ces Notes : les substantifs sont écrits avec une majuscule, etc. En ce qui concerne la métrique japonaise, on compte chaque *more* (*mora*), et non chaque syllabe. La *more* est une unité métrique ou phonologique correspondant à une syllabe brève, mais il diffère de la syllabe en ce que la consonne *ん* (n) compte comme une *more* à part entière, équivalente à une syllabe.

⁵⁴ Les voyelles longues, comme « *ō* », constituent phonétiquement une seule syllabe, mais comptent pour deux *mores* en métrique japonaise.

MATINÉE POÉTIQUE ET LES SONNETS D'AKIKO HARAJO

Cependant, dans le cas de la rime plate, il arrive que le partage d'une seule voyelle et d'une consonne communes suffisent à produire un effet satisfaisant.

Itsuka tooi Hibi no Mahiru (ru)
No ni wa Honami Mugi no ureru (ru) (Shūichi Katō)

D'autre part, il arrive que le partage de deux voyelles et deux consonnes communes puisse produire un effet encore plus profond.

Katsute, Hi ni Yami no Hata saku Kaze no shita (shita)
Oi-semari Se o kogasu Rinne no Noroi —
Sagiri no Tsumi ni hieru Tanima o Mayoi
Ware wa Fuchi no Osore ni Ashi odora-shita ! (shita) (Shin'ichirō Nakamura)

Il y a une utilisation consciente de l'allitération et de l'assonance.

Aa Kogane no Kami no Izuu yo itsuka
Kanmuri kiraraka ni Kanashimi fukaku... (Akiko Harajō)

Hi no Waza ni Ishi to Inochi wa hisomi... (Takehiko Fukenaga)

Waga musubu Oyubi o nogare Omoi wa yurete
Manazashi no Mizu no Omote ni toke-nijimu toki... (Keisaku Kubota)

Lorsque l'allitération est employée de manière aussi régulière que la rime, le poème crée une structure rythmique et sonore encore plus complexe et subtile. Le premier quatrain de « Mahiru no Otome-tachi (Jeunes filles en plein midi) » de Shin'ichirō Nakamura possède des rimes finales selon le schéma (ABAB), tout en comportant des *allitérations* [ndt : il s'agit de rimes initiales]⁵⁵ selon le schéma (AABB). En utilisant la transcription en alphabet latin, la structure magique de cette strophe, à la manière de Swinburne, apparaît clairement.

⁵⁵ En général, l'« allitération » désigne la répétition d'une même consonne, mais ici ce terme est utilisé pour signifier une « rime initiale », qui exige la répétition d'au moins une voyelle : en l'occurrence, « Tooi » et « Tobira », ainsi que « Midarete » et « Midori », forment des rimes initiales en « To » ou en « Mi ». Le terme japonais « Tōin » (頭韻) signifie littéralement « rime initiale ».

TEIJI TORIYAMA & MARIE-NOËLLE BEAUVIEUX

Tooi Kokoro no Hora no naka
Tobira no hiraku Toki o machi
Midarete nemuru aka-hadaka
Midori no Kami no Musume-tachi... ⁵⁶

« Asa no Kaze (Vent du matin) » de Nakamura et « Mizu no Hotori (Au bord de l'eau) » de Kubota ont également été écrits dans la même intention.

De même que le mouvement symboliste en Europe peut être défini comme une tendance vers la musique, notre mouvement de la Matinée poétique est également, bien que modestement, un effort pour restaurer la musicalité. Nos poèmes, et surtout notre poétique, sont encore immatures et maladroits. Cependant, nous ne pouvons pas attendre l'avènement d'une poétique complète pour créer. Au contraire, nous croyons que c'est uniquement dans l'exécution rigoureuse de la *poiésis* que nous pouvons progressivement corriger, développer et approcher la perfection de notre poétique.

Parmi nos membres, seul Tetsukichi Nakanishi nous a déjà quitté. On dit qu'il est mort des suites de la guerre aux Philippines en mai 1945. En nous souvenant de ces six années *terribles* que nous avons partagées avec lui et endurées ensemble, nous prions pour son âme incomparable.

(Décembre 1947)

⁵⁶ Nous reproduisons fidèlement la transcription alphabétique de l'auteur de ces Notes, que nous adoptons comme référence.