



Ebisu
Études japonaises

59 | 2022
Films en miroir. Quarante ans de cinéma au Japon
(1980-2020)

TAKAMURA Kōtarō, *Poèmes à Chieko*, trad. de Nakazato Makiko avec la collaboration d'Éric Benoît

Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2021, 176 p.

Gilles Campagnolo



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ebisu/7590>

DOI : 10.4000/ebisu.7590

ISSN : 2189-1893

Éditeur

Institut français de recherche sur le Japon à la Maison franco-japonaise (UMIFRE 19 MEAE-CNRS)

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2022

Pagination : 401-408

ISSN : 1340-3656

Référence électronique

Gilles Campagnolo, « TAKAMURA Kōtarō, *Poèmes à Chieko*, trad. de Nakazato Makiko avec la collaboration d'Éric Benoît », *Ebisu* [En ligne], 59 | 2022, mis en ligne le 15 mars 2022, consulté le 12 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/7590> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ebisu.7590>

© TAKAMURA Kōtarō,
Poèmes à Chieko, trad. de Nakazato
 Makiko avec la collaboration d'Éric
 Benoît, Pessac, Presses universitaires
 de Bordeaux, 2021, 176 p.

C'est ici le recueil de l'amour conjugal et de l'amour fou à la fois : l'amour du poète et sculpteur Kōtarō pour son épouse Chieko, amour devenu légendaire où la folie a sa part. Les *Poèmes à Chieko* ou *Chieko-shō* 智恵子抄 de Takamura Kōtarō 高村光太郎 sont un recueil dont tout Japonais connaît le titre, et dont presque chacun peut citer le vers suivant du poème *Conversation enfantine* (*Adokenai hanashi* あどけない話¹) :

« Chieko dit qu'il n'y a pas de ciel à Tokyo »

Chieko wa Tōkyō ni sora ga nai to iu
 智恵子は東京に空が無いといふ

Un amour à la vie et à la mort. Un amour pour toute la vie après que Kōtarō² a arraché celle qui allait devenir son épouse à un mariage arrangé selon la tradition d'*omiai* お見合い – en porte témoignage le poème inaugural *À quelqu'un* (*Hito ni* 人に, d'abord intitulé : *À Mademoiselle N.*, pour Naganuma Chieko) qui date de juillet 1912 et qui débute par :

« Je ne supporte pas
 que vous partiez... »

Iya nan desu

Anata no itteshimau no ga

いやなんです
 あなたのいつてしまうのが

Paradoxe de la poésie d'un amour sans fin qui débuta par deux vers disant le caractère insupportable de la séparation – c'est sans doute également d'avoir arraché son aimée à un autre destin qui a contribué à lier à jamais à son épouse le poète, Tokyoïte de bonne famille (fils du sculpteur de renom à qui l'on doit notamment la statue de Saigō Takamori 西郷隆盛, dans le parc Ueno) et d'une haute éducation (études de 1897 à 1902 à l'École des Beaux-Arts de Tokyo, alors dénommée Tōkyō geijutsu gakkō 東京芸術学校).

Un amour à la vie et à la mort. Après la mort de Chieko aussi bien. Et plutôt un amour renouvelé, voire renforcé après chacune des *deux morts successives* de l'héroïne chantée, morte à la raison puis morte tout court. La sculptrice, née en 1886 à Nihonmatsu (préfecture de Fukushima) dans une famille de marchands (des fabricants de saké), venue vivre en banlieue de Tokyo (le poème daté de novembre 1912 *À une femme de banlieue* [*Kōgai no hito ni* 郊外の人に] y fait allusion) s'est formée à l'université féminine du Japon, Nippon joshi daigaku 日本女子大学), puis s'est consacrée entièrement à Kōtarō

au cours d'une vie souvent de misère, les rares moments somptueux que procura la vente d'œuvres étant vite passés. Le couple veillait à ne pas laisser l'argile geler dans l'atelier par les nuits d'hiver (poèmes *L'or* [*Kin* 金] de février 1926) et Chieko, qui gardait le « rêve médiéval de mourir de feu plutôt que de faim » (*Tous les deux dans la nuit* [*Yoru no futari* 夜の二人]), devint ensuite schizophrène. La folie envahit peu à peu une union vécue dans le dénuement dès le départ (*Un dîner* [*Ban san* 晚餐] d'avril 1914) et qui fut pour autant – et c'est la tonalité majeure du recueil nous semble-t-il – follement heureuse. Kōtarō aurait pu rêver d'une autre vie en raison de ses origines sociales, mais il avait trouvé dans son élue celle :

« qui regarde [sa] vie depuis sa racine
celle qui [le] comprend entièrement »

*Watashi no inochi o ne kara mite
kureru no wa*

*Watashi o zenbu ni kai shite kureru
no wa*

tada anata desu

私の生を根から見てくれるのは
私を全部に解してくれるのは
ただあなたです

Poème *La fontaine d'humanité* [*Jinrui no izumi* 人類の泉] de mars 1913).

Et qu'est-ce qui compte au prix de cela? Elle *sourit* et le révéla à lui-même.

Le recueil dit les enthousiasmes fulgurants de l'amour conquis et

les étreintes débordantes de passion (*Émotion obscène* [*Inshin* 淫心] d'août 1914 – on peut d'ailleurs s'interroger sur le choix du terme « obscène » en raison de sa connotation péjorative; *Des taureaux dans une course déchaînée* [*Kyōhon suru ushi* 狂奔する牛] de juin 1925, notamment). Le recueil dit aussi ce que la schizophrénie vient ultérieurement non seulement ôter à Chieko, à savoir les « tickets [d'entrée] du monde humain » (*Chieko wa mō ningenkai no kippu o motanai* 智恵子はもう人間界の切符を持たない) selon l'expression du poème *Chieko est inestimable* [*Aigataki Chieko* 価値かたき智恵子] de juillet 1937, mais ce qu'elle lui apporte aussi, aux yeux de Kōtarō dans la série de poèmes de 1935-1937 : depuis *La vie vue de loin* [*Jinsei enshi* 人生遠視] la série de cinq poèmes jusqu'à *Chieko sur le vent* [*Kaze ni noru Chieko* 風にのる智恵子] notamment, poèmes où des vers comme le suivant font trembler :
« Ma femme devient folle »

Jibun no tsuma ga kyōki ni naru

自分の妻が狂気になる

Après sept années de schizophrénie évolutive vers un état démentiel, Chieko décède (le 5 octobre 1938). Le recueil montre cet accompagnement dans la folie et jusqu'à la mort, et au-delà de la mort : Kōtarō allait survivre à Chieko jusqu'en 1956 en se retirant, dans le Nord, dans le département d'Iwate, et continuer d'écrire « pour

elle ». Il allait écrire qu'il vaut mieux avoir connu le désir et ne plus l'éprouver pour travailler dans les meilleures conditions, à condition seulement d'être accompagné par l'aimée : elle est dans sa chair même (*Monologue dans une nuit de tempête de neige* [*Fubuki no kaze no dokuhaku* 吹雪の風の独白] d'octobre 1949, qui renvoie aux premières nuits froides que leur amour réchauffait de sa flamme). Les poèmes du recueil vont ainsi de 1912 à 1952, les poèmes écrits longtemps après la mort de Chieko n'ayant évidemment pas figuré dans l'édition originale de 1941.

Les débats entre responsables des éditions successives sont brièvement évoqués par la traductrice dans une préface claire et bien sentie, tout en évitant d'être pointilleuse sur les détails afin de restituer les enjeux des 47 poèmes, 6 *tanka* 短歌 et de l'écrit en prose « La vie de Chieko », ajouté ici pour composer ce volume bilingue de grande qualité. Le grand chef-d'œuvre de poésie amoureuse est restitué modestement et délicatement, en fin de compte merveilleusement pour le lectorat francophone. La préface exprime d'ailleurs l'engagement personnel de la traductrice, Makiko Nakazato (maîtresse de conférences en langue et littérature françaises à l'université Iwate de Morioka, docteur de l'université de Toulouse), dans l'entreprise qu'elle

a poursuivie durant dix ans : il faut saluer tant cette ténacité que le résultat que chacun(e) lira sans doute avec des yeux différents, selon sa propre expérience de l'amour.

La préface est complétée par une introduction bienvenue du spécialiste de poésie qu'est le collaborateur français de la traductrice, Éric Benoît (professeur de littérature à l'université de Bordeaux). Il présente limpide-ment les « trois temps d'un amour » marqué par les départs successifs que l'on a mentionnés, à savoir : malgré les oppositions sociales (poème *Le clan des hiboux* [*Fukurō no zoku* 梟の族] d'octobre 1912 notamment), Chieko quitte un destin tout tracé pour une vie passionnée avec Kōtarō (période 1912-1914); la passion règne, la vie dure sous le ciel sombre, et Chieko quitte peu à peu (*Tu es de plus en plus belle* [*Anata wa dandan kireini naru* あなたはだんだんきれいになる]), puis définitivement le monde des humains (période 1923-1938) pour vivre *exclusivement* dans cette autre réalité que Kōtarō trouve, à son image, *plus belle* jusqu'à la forme pure, nue que Chieko atteint aux yeux de Kōtarō une fois qu'elle a délaissé la vie (poèmes *La forme nue* [*Ragyō* 裸形] et *Chieko à l'état élémentaire* [*Genso Chieko* 元素智恵子] d'octobre 1949, quand Kōtarō demeure seul à chanter son aimée disparue (soit la période 1938-1952).

Les deux textes préliminaires constituent de la sorte un appareil léger et assez explicite à la fois qui remplit sa tâche en éclairant d'emblée le lectorat. On soulignera la qualité de la traduction (y compris là où l'on pourrait penser à d'autres expressions que celles retenues) qui permet même à qui ne serait pas familier du Japon de sentir l'enjeu *vital* de l'amour sous l'emprise de la folie et de la *mort*. Le poème *Élégie (le citron)* [*Lemon aika* レモン哀歌] de février 1939, alors que le décès vient à peine d'être vécu, marque un apex du recueil. Ici et là, quelques notes explicatives quand il en est besoin sont également bienvenues.

Parmi les multiples dimensions ouvertes par les poèmes de Kōtarō, accompagnant la progression de la folie et de l'amour vers son essence, l'ode à la nature sous-tend l'acheminement vers la forme apurée. Il s'agit de beaucoup plus que du « goût » pour la nature qui intriguait Kōtarō, enfant de la capitale, chez Chieko qui y avait déjà accès et répugnait au ciel manquant à la ville; il s'agit de la pureté de l'enfant, qu'elle est redevenue, folle, *en parlant aux oiseaux*, des pluviers en l'occurrence, sur la plage de Kujūkuri (*Chieko jouant avec des pluviers* [*Chidori to asobu Chieko* 千鳥と遊ぶ智恵子]). C'est le monde que Kōtarō finit par rejoindre en renonçant à la capitale (une fois Chieko disparue) qui porte le contraste et, en même temps, vient

compléter la progression de la folie de Chieko. Celle qui déniait qu'il y eût un ciel dans la grande ville (là où Kōtarō s'interroge explicitement pourquoi *lui* croyait en voir un) avait en l'âme les grands ciels de Fukushima, leur bleu sur le mont Atatara et la rivière Abukuma (poème *Tous les deux sous les arbres* [*Juka no futari* 樹下の二人] de mars 1923 qui trouve l'écho de *Tous les deux au pied de la montagne* [*Sanroku no futari* 山麓の二人] de juin 1938). Le prix qu'il fallut payer pour l'amour fou fut de perdre la communication avec le monde des humains (ces « tickets [d'entrée] du monde humain » mentionnés *supra*); Chieko gagne l'accès à un au-delà où elle :

« voit ce qui ne se voit pas,
entend ce qui ne s'entend pas »

*Chieko wa mienai mono o mi
kikoenai mono o kiku.*

智恵子は見えないものを見
聞こえないものを聞く
(Poème *Chieko est inestimable*
[*Ataigataki Chieko* 値ひかたき智恵子]).

Les responsables du volume ont eu l'inspiration heureuse d'insérer des photographies (obtenues du « comité pédagogique de la ville de Nihonmatsu » auquel il est fait crédit) : l'une montre le mont Atatara couronné de neige et d'autres des portraits du couple à Hakone (été 1927), à Shiobara (en 1933, dans la préfecture de Tochigi). Le portrait des deux amants en couverture est une simple

juxtaposition de deux photos d'identité, séparées par un liséré blanc : juste l'identité de ces deux-là qui s'aimaient tant. C'est très bien trouvé. Les photos des pages intérieures montrent des périodes de bonheur, car est-il besoin de faire voir autre chose ? Kōtarō reste sobre sur ce qu'ils endurèrent tous deux, l'épouse qui ne reconnaît plus, ni lui ni elle-même, sauf à de rares intervalles, et lui, qui prit soin d'elle : les vers sont rares qui disent ce qu'il a vécu, comme :

« Sans rien dire, je fixe mon regard sur l'image de ma femme qui se retourne pour la dernière fois depuis la frontière de la conscience et se cramponne à moi »

Watakushi wa damatte tsuma no sugata ni miuru

Ishiki no oku kara zengoni furikaette Watakushi ni sugaru

わたくしは黙つて妻の姿に見入る
意識の憶から前後にふり返つて
わたくしに縋る

(Poème *Tous les deux au pied de la montagne*)

Ou :

« Déjà six ans que Chieko est folle. Les épreuves de la vie ont rendu mes cheveux blancs »

Chieko kuruite sudeni rokunen Jinsei no shiren binpatsu tame ni shiroi

智恵子狂ひて既に六年
人生の試練鬢髮為に白い

(Poème *Une petite remarque dans la journée* [Aru hi no ki 或る日の記])

d'août 1938).

Chieko allait alors bientôt décéder – en octobre de l'année 1938, on l'a rappelé.

Il y aurait, en parallèle de ce qui concerne la présence de la nature, également à mener la réflexion sur une urbanité conçue comme le réseau des règles auxquelles la passion échappe ; ce qui propulse le couple dans un inconnu toujours plus obsédant, c'est ce qui les *repousse* tous deux dans le double sens du terme : d'une part, par l'horreur que Kōtarō ressent pour « le monde » et, d'autre part, en raison des besoins pratiques qui rendent la vie difficile, tout ce qui les conduit graduellement aux limites de leur résistance. À ce second aspect fait, par exemple, allusion la feuille d'impôts « rouge » de l'incipit du poème de mars 1931 *Celui qui met la beauté en prison* (*Bi o kankin ni tewatasu mono* 美の監禁に手渡すもの). Quant au premier aspect, transgressif, il est inaugural, et s'ancre dans la rupture avec les us, qui permet leur union, notamment les codes qui régissaient encore officieusement, sinon toujours officiellement, au tournant 1900, les rapports selon les origines sociales : une époque révolue étendait encore son influence contre les deux amants, et les racontars sur leur aventure amoureuse ne pouvaient manquer d'aller bon train dès ses débuts. C'est ce que le poème *Le clan des hiboux* illustre,

entre autres textes, parmi ceux de la période inaugurale du recueil. Une explication de l'onomatopée créée par Kōtarō « boro-suke-bō-bō » peut être tentée (qui aurait pu être développée dans le livre), à savoir que le « hō hō » (devenu « bō bō ») mêle au hululement du hibou (selon les *giongo* 擬音語 animaux japonais) un « boro-suke » suggestif à une oreille japonaise des chuchotis malveillants qui se faisaient entendre à l'encontre des deux amants – y aurait-il en outre l'évocation du terme « boro boro » pour désigner leur mauvais état, le statut louche d'artistes en loques? Quoi qu'il en soit de cette dernière hypothèse, l'arrière-plan socioéconomique de leur histoire est présent. C'est pourquoi si la figure légendaire du couple Kōtarō-Chieko peut certes conduire à évoquer « Héloïse et Abélard, Tristan et Iseult, Orphée et Eurydice », comme l'indique justement Éric Benoît, dès l'incipit de son introduction – et on y reviendra –, ce serait laisser de côté un aspect fondamental des destins croisés de cet amour nippon, qu'écarter ce qui fait des deux amants des *modernes*.

Non seulement l'histoire du Japon figure en toile de fond – par exemple, pour le poème *Larmes* (*Namida* 涙) d'août 1912 qui porte un double sens en rapport à la disparition de l'empereur Meiji le 30 juillet 1912 et au deuil national qui s'ensuivit,

ou bien, à l'autre extrémité de la trajectoire, les *Compte-rendu* (à Chieko) (*Hōkoku* [Chieko ni] 報告[智恵子に]) et *Compte-rendu* (*Hōkoku* 報告), respectivement de juin 1947 et de novembre 1959, les deux derniers poèmes du recueil, qui disent combien « le Japon a complètement changé ». On pourrait peut-être citer ici Elsa Triolet telle qu'elle apparaît dans les vers de Louis Aragon, à la même époque et quoique les personnalités diffèrent totalement, d'une part parce que l'époque moderne compte en effet, d'autre part, parce qu'au même moment le mouvement surréaliste (auquel Aragon participa) entrecroisait amour, folie et modernité, et puis l'art plastique, notamment la peinture, dans ce qui établit en somme un parallèle entre les deux pays dans une dimension inattendue. Jusqu'à l'analyse stylistique qui pourrait être convoquée (même s'il convient de se garder d'extrapoler à cet égard), car l'on pourrait aborder sous cet angle un poème comme la *Chanson d'une poupée mécanique* (*Karakuri uta* からくりうた) d'août 1912, dont la rythmique emprunte au mécanisme du spectacle tout neuf à cette époque qu'offre le théâtre mécanique *karakuri* からくり et formule certainement à nos oreilles françaises un refrain quasi dadaïste, là où par ailleurs six *tanka* traditionnels concluent à leur tour le volume, manifestant de la sorte une tension

que la modernité rend à la fois possible et *insupportable*.

S'il semble d'abord qu'il n'y ait pas de rapport direct apparent, il convient également, tout particulièrement pour une recension dans la revue *Ebisu*, de noter la relation du poète à la France. Kōtarō avait fait le voyage d'Occident; il avait séjourné en France et fut influencé par le mouvement symboliste : par exemple, sous un nom de plume, il avait publié en 1921 un poème sur Notre-Dame de Paris (*La Cathédrale battue par la pluie*) que Makiko Nakazato reproduit dans sa préface, en présentant à bon droit cette dimension qui transparaît certes moins dans les poèmes dédiés à Chieko. Cependant, même dans le présent recueil, des références à l'Occident surgissent que l'on peut relever, telle celle-ci, à la peinture du Titien (dans *À quelqu'un*), ou cette autre, à la religion chrétienne (au fleuve Jourdain et au « cœur de Jean baptisant le Christ », en parallèle à la vision d'horreur fugitive de la tête du même Baptiste serrée contre son cœur par Salomé, qui la fit couper, dans *Le réveil du matin d'hiver* [*Fuyu no asa no mezame 冬の朝のめざめ*]). Une référence à la poésie de Verhaeren concernant son épouse Marthe est justement rappelée par les présentateurs du volume pour ce recueil d'amour *conjugal*, si ce n'est qu'au-delà du couple, la beauté de l'expression poétique amoureuse se

sent d'autant plus profondément chez Kōtarō que l'épouse s'affole au sens littéral du terme, au fil d'un recueil au nombre total de textes assez limité – et le volume serait encore plus mince, s'il n'y avait la pagination double bienvenue de l'édition bilingue et une mise en page sobre, mais qui laisse respirer chaque texte sur sa propre page. Ce que l'on entend souligner ici, c'est que le contraste entre la minceur de la production et l'ampleur de la passion est sans doute ce qui crée l'effet le plus poignant, d'un cri strident dans la nuit d'hiver qu'évoquent plusieurs poèmes tout au long du recueil (*Le cœur d'une nuit* [*Aru yoru no kokoro* 或る夜のこころ], *Une soirée* [*Aru yoi* 或る宵], *Le réveil du matin d'hiver*, déjà cité, *La neige de minuit* [*Shin.ya no yuki* 深夜の雪], *Tous les deux dans la nuit* pour citer seulement des titres). Un éclat bref dans la nuit du monde pour un amour qui dure pourtant quarante ans au-delà des morts à la raison et à l'être même, car il n'a pu être vécu qu'en se fracassant contre ces temps modernes, où l'on ne se suicide certes plus selon la grande tradition du « suicide à deux » *shinjū* 心中, mais où le heurt au décor contemporain suscite la folie, dès lors que les conditions en sont réunies – ce qui le fut pour ces deux-là, car ce fut là que leur passion se déploya.

C'est donc la passion qui déborde tout ce que l'on pourra dire des *Poèmes*

à *Chieko*, l'amour fou encore et toujours, son débordement qui n'est un excès qu'aux yeux de ceux qu'effraie la liberté qu'ouvre cette passion – avec les portes de la folie également. Ici, elle affleure peu à peu pour se manifester hors de toute camisole, et elle n'est point horrible, cependant, non : elle est comme sur la plage où les pluviiers disent leur « Chi, chi, chi » en écho à *Chieko*. C'est seulement parce que *Kōtarō* a tenu la plume en assistant et en nourrissant, au fond, ce tragique que des lecteurs peuvent avoir la chance d'envisager son art comme une médecine, pour comprendre ce qui a pu arriver à ces deux condamnés-là. C'est pourquoi ne pouvait avoir d'égal à la folie qui envahit *Chieko* que la tonalité majeure de ces poèmes de *Kōtarō*, que l'on lit avec saisissement – et peut-être pour certains en s'y reconnaissant, si l'on sent assez ces choses, du moins, ce qui, après tout, est affaire de nature personnelle idiosyncrasique, et sans doute conditionné par elle. Toute autre dimension disparaît derrière la passion de l'union de ces deux-là, vient loin après leur amour, comme celui-ci s'est apuré au fil du temps seulement, jusqu'à, nous le disions précédemment, sa « forme nue ».

Aussi cette œuvre a-t-elle marqué non seulement l'esprit national du Japon, mais encore et plus largement la littérature à titre général : si la littérature est elle-même une

grande histoire d'amour, le recueil à la dimension des deux pauvres hères qui la vécurent jusqu'au bout, dans la folie et la production d'une œuvre à sa mesure, constitue l'une de ces miniatures qui atteignent à la taille des légendes – oui, certes, d'Héloïse et Abélard, Tristan et Iseult, Orphée et Eurydice... et d'un lointain à l'Orient extrême, *Kōtarō et Chieko*. D'où l'importance de donner la version française d'un tel recueil, encore plus que simplement en raison de sa place dans la civilisation japonaise – voilà ce dont les lecteurs pourront être reconnaissants aux responsables de l'édition, tout en conseillant cordialement à tout un chacun de se procurer à son tour ce petit grand ouvrage, un tombeau et un hymne à la fois.

Gilles CAMPAGNOLO

Directeur de recherche au CNRS,
chercheur à l'IFRJ-MFJ

1. Nous donnons le texte dans la graphie d'origine de 1928 (といてふ pour といてう), respectée dans ce volume bilingue où, pour chaque poème, la page de gauche porte le japonais, et celle de droite sa traduction, donnée par Makiko Nakazato avec la collaboration d'Éric Benoît.

2. Nous appelons par leurs prénoms, selon l'usage qui les a rendus familiers, l'écrivain *Kōtarō* et l'épouse *Chieko* que les Japonais n'appellent plus qu'ainsi tant leur légende s'est ancrée dans la culture.