

Kunio TSUKAMOTO (1920-2005), l'une des figures les plus importantes dans l'histoire du *tanka* moderne et contemporain, opéra un changement profond et radical dans la notion et la pratique du genre, tout en choisissant le thème du mal comme terrain de prédilection dans sa création littéraire. Baudelaire constitue un anneau de ce qu'il appelle « la chaîne du mal » d'écrivains occidentaux, et il ne cessa de manifester son admiration pour le poète du mal en plusieurs endroits dans ses écrits en prose. Cela nous ferait penser que la notion baudelairienne du mal ait aussi fonctionné dans l'économie de sa poésie, alors que, en réalité, la référence explicite à Baudelaire est assez rare dans ses ouvrages de *tanka*. Quelle relation spirituelle et poétique Kunio noua-t-il avec la poésie du mal de Baudelaire ? Nous tenterons de définir ce que Kunio entend par *mal*, afin de voir plus clairement la part réelle de l'héritage de Baudelaire sur son œuvre.

### Le *tanka* visionnaire

Depuis le septième siècle, la forme poétique régulière appelée *tanka* ou *waka*<sup>1</sup> occupe une place centrale et noble dans la poésie japonaise. Il y a à peu près cent ans, il connut une grande réforme et prit pour principe esthétique la notion de 'shasei' qui signifie *l'objectivité du croquis sur le vif d'après nature*. Or, cette objectivité, qui consiste en la notation d'instantanés poétiques et singuliers saisis dans la vie quotidienne, requiert, par définition, l'identité du « je » du poème avec le « je » du poète, ce qui ne permet pas au *tanka* d'être d'une conception fictive. C'est contre cette poétique que se révolta Kunio Tsukamoto avec ses *tanka* avant-gardistes qu'il commença à faire connaître au public japonais après la deuxième guerre mondiale.

Il publia son premier recueil intitulé *Roman de l'immersion funéraire* en 1951<sup>2</sup>, qui porte en épigraphe la citation de phrases de Rimbaud tirées de « Adieu » d'*Une saison en enfer*. C'était une citation en français, accompagnée de la traduction japonaise. « J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. » Pour la traduction japonaise, Kunio se servit de celle de Hidéo Kobayashi, grand critique littéraire japonais et traducteur de Rimbaud. En la citant, il apporta une modification apparemment minime, mais en fait très significative. Pour désigner la première personne du singulier en français, Kunio choisit le pronom « *watashi* » au lieu du « *oré* »<sup>3</sup> qu'avait choisi Kobayashi, ce qui a pour effet d'investir le « je » du poème d'un caractère plus raisonnable qu'émotif et éclaté. Et c'est sous l'égide de Rimbaud, non du Rimbaud de Kobayashi qui assumait une certaine brutalité, mais d'un Rimbaud rendu plus conscient, que Kunio déclara la nécessité de l'invention d'un nouveau langage poétique dont la réalisation serait sa quête poétique.

Dans la postface du recueil, Kunio tentait de justifier la méthode qu'il prétendait avoir inventée et appliquée à la création de ses poèmes. En relatant de façon métaphorique son projet de faire renaître le *tanka* conçu avec son ami Kazushi Sugihara, mort depuis quelques années, il le comparait à la construction d'un palais.

Lui et moi, nous avons autrefois dessiné le premier plan d'un palais qui aurait des fenêtres splendidement claires et des lignes fraîches. [...] Aucune glace dans chaque chambre ne serait ternie ni souillée de lyrisme, et tous les escaliers auraient des marches au nombre juste de trente-et-un<sup>4</sup> ; chaque étage serait bien revenu de l'ivresse métrique et les lampes sur les murs brilleraient de la lumière

<sup>1</sup> Le sens littéral de *waka* est « chant japonais », alors que *tanka* veut dire « chant bref ».

<sup>2</sup> Il avait alors trente et un ans, mais comme l'éditeur d'une revue prestigieuse de *tanka* voulait créer l'image d'une jeunesse révoltée dans le monde du *tanka*, il décida, probablement avec l'accord du poète, de rajeunir le poète de deux ans en le faisant naître en 1922 alors qu'il était né en 1920. L'année 1922 est toujours donnée comme celle de la naissance de Kunio Tsukamoto dans la chronologie du tome supplémentaire de ses *Œuvres complètes* en 15 volumes avec un supplément publiées de 1998 à 2001 chez Yumani Shobo, donc du vivant du poète (il est mort en 2005). Sauf indication contraire, les références des citations de Kunio Tsukamoto renvoient à ces *Œuvres complètes* que nous désignons par le sigle de OC suivi du numéro de tome et de page.

<sup>3</sup> Dans l'usage moderne du japonais, « *watashi* » employé par un sujet masculin connote un sens sociolinguistique de politesse, tandis que « *oré* » comporte un sens de familiarité et de désinvolture.

<sup>4</sup> Le nombre de 31 se réfère au nombre total des syllabes 5-7-5-7-7 qui composent un *tanka*.

d'une ironie critique et d'une sagesse dénuée de sentimentalisme ; une musique qui y coulerait parlerait doucement de l'épique ressuscité et d'une invitation au romanesque.

Bannissant ainsi le lyrisme et le sentimentalisme trop subjectifs, il essaya de caractériser la nouveauté de son recueil en la faisant contraster avec les tendances poétiques en vogue de son temps.

[Mon palais] s'élève bien au-dessus de ceux qui sont marqués par le modernisme japonais à la fois dogmatique et imitateur du modernisme occidental, par le lyrisme appuyé sur le mysticisme et la foi en l'inspiration, et par l'humanisme applicable seulement à une cité de Dieu. Quelques yeux perspicaces doivent y percevoir et y reconnaître le feu interne de l'intelligence.<sup>5</sup>

Cette postface montre bien où réside la conscience poétique de Kunio Tsukamoto. La mention de l'« épique » et du « romanesque » que sa poésie doit contenir révèle l'intention du poète de s'éloigner de l'esthétique du *croquis sur le vif* de la réalité extérieure, en vue de créer un monde de fiction dans lequel une autre réalité plus vraie puisse être saisie. Pour cela, il repousse toutes les conceptions (romantique, moderne, mystique, etc.) qui risqueraient d'obscurcir sa lucidité critique.

À titre d'exemple, je voudrais citer deux *tanka* du premier recueil afin de montrer à quoi ressemble son écriture. Le poème liminaire est celui-ci : « Appuyé par un parolier de chansons révolutionnaires, le piano graduellement se liquéfie<sup>6</sup>. » Il nous donne l'impression de lire un poème mêlé de surréalisme et d'imagisme. On peut interpréter ce poème comme une image allégorique qui connote la dissolution d'une fausse musique qui devrait se cristalliser si elle était vraie, dissolution qui est causée par le désir d'une parole visant à être chantée par la masse avec un sentimentalisme politique.

Et voici le second : « Passent les jours où se vendent des lys sur le port, et quand un noyé est repêché, des dames et des prêtres suivent la foule qui se précipite pour le voir<sup>7</sup>. » Dans ce *tanka*, le lys qui se vend sur le port symbolise la Prostitution, et juxtaposée à cette allégorie de l'amour vénal, s'étale une scène de la Curiosité suscitée par un noyé, sans distinction de classes sociales. L'invention d'un tel monde poétique marqué par l'intention du *fictif*, était ce que Kunio essayait de réaliser dans le genre du *tanka*. C'était un monde radicalement différent de celui qui se répétait dans la pratique des autres poètes de *tanka* de l'époque.

### « Sur le mal », section dans *Cadenza*

Cinq ans après, en 1956, son deuxième recueil, *Cadenza*, fut publié. Il comporte neuf sections dont les titres sont fortement chargés de sens judéo-chrétien, et la première s'intitule « Sur le mal »<sup>8</sup>. Dans le poème qui vient en tête, la maladie et la solitude caractérisent le « je » du poème : « Là, un jeune garçon en sueur à la Fête de Mai. Moi, malade, je m'en tiens séparé avec ma solitude semblable à du feu. » Ce poème établit une distinction entre un homme actif et sain qui croit en la bonne volonté sociale et un sujet qui s'isole. L'herméneutique serait sollicitée pour comprendre ce que signifie ce « feu », mais on pourrait dire du moins qu'il symbolise un espoir ardent que le sujet ne peut pas partager avec tout le monde comme le ferait cet homme à la Fête de Mai. Quel espoir ? Nous y reviendrons plus tard.

Dans la même section se trouve un autre *tanka* qui a trait directement au sujet du mal. « Éphémère qui pond des œufs sur l'eau, je te dis que j'ai encore devant moi toute une vie à faire le mal. » Kunio nous donne sa propre vision apparemment provocatrice du devoir du poète. Opposé à un insecte qui n'a qu'un jour de vie en tant qu'*imago* et dont le but final est la génération, le « je » du poème possède une vie de nature différente, marquée par le caractère

<sup>5</sup> OC VIII, 81-82.

<sup>6</sup> Poème liminaire et qui se trouve dans la section « Sur la paix » du chapitre « L'Histoire du futur ». OCI, 29.

<sup>7</sup> Poème dans la section « Annonce des disparus » du chapitre éponyme du recueil *Roman de l'immersion funéraire*.

<sup>8</sup> Parmi ces neuf sections, on en trouve qui connotent, ainsi que le *mal*, des notions chrétiennes comme « Vendredi saint », « Apocalypse », « Chants spirituels » et dans lesquels le nom du Christ est disséminé.

métaphysique, le *mal*. Cependant Kunio laissa inexplicé ce qu'il voulait entendre par cette notion, ce qui causa une réaction peu favorable chez Ôoka, poète de style occidental, avec qui eut lieu un débat<sup>9</sup>.

Ôoka était sceptique sur la nécessité d'exprimer le mal à la manière de Kunio. Il avoua qu'il n'arrivait pas à bien comprendre quel sens « subjectivement profond » pût porter l'expression « faire le mal » dans ce poème. Il regretta d'ailleurs que la lecture de la section de « Sur le mal » ne lui apportât aucune révélation sur ce que pourrait signifier l'idée du mal. Ôoka voyait un certain « fétichisme » dans l'utilisation d'images de Kunio à qui étaient chers des mots comme « canal souterrain », « parapluie noir », « pente verte sombre », « os vert sombre » ainsi que des mots comme « plaie », « angoisse », « corrosion ». Il considérait que ce devait être pour satisfaire ce fétichisme verbal que Kunio se servait du mal en tant que notion ou, si l'on reprend l'expression d'Ôoka, des « mots de *mal* ou de *vice* » qui peuvent embrasser tout ce que dégagent ces images sombres<sup>10</sup>. Selon Ôoka, le mal fonctionnait ici comme un prétexte pour que Kunio dépeignit des objets sinistres de sa prédilection. Sans pouvoir enfin attester aucune révélation sur le mal dans la section, Ôoka retenait seulement « l'attitude de M. Tsukamoto assis et immobile qui fait fermenter en lui la pensée sur le mal »<sup>11</sup>. C'est donc une poésie plutôt conceptuelle, et cette pensée sur le mal paraissait, aux yeux d'Ôoka, moins philosophiquement sincère que ludique, poétiquement trop embellie et faite seulement pour satisfaire le goût du poète.

Ôoka prétendait que la poétique de Kunio ne constituait qu'« un monde circulaire et fermé », auquel il ne voulait pas concéder le titre de vérité poétique. Contre l'esthétique de Kunio, il invoqua Rimbaud avec sa formule célèbre : « Je est un autre », qui exige des poètes, d'après Ôoka, l'action de « s'éloigner sans cesse des images déjà acquises<sup>12</sup> ». En partant de l'altérité rimbaldienne, Ôoka évoquait dans la même lignée la *révolution* des Surréalistes, la *métamorphose* de Supervielle, l'*exorcisme* de Michaux, en ce sens qu'ils nous engagent à agir en sortant d'un monde où le *je* reste toujours un *je* identique et est content de décrire ce qu'il aime voir.

Répondant au reproche d'Ôoka, Kunio essaya de se justifier en ce qui concerne l'utilisation symbolique des mots. Il soutenait que des images sombres représentaient en fait « la *mort* dont l'ombre gagn[ait] du terrain de jour en jour plus étendu au fond de [sa] conscience ». Et il déclara : « Dans ce recueil, je n'ai cessé de chanter la vie à travers la mort en moi, en chantant en même temps la mort avec une clairvoyance que j'ai portée sur mon propre corps au fond duquel elle réside »<sup>13</sup>.

Cette conception de la mort représentée dans son œuvre nous fait penser à la poétique de Baudelaire qui essaya avant tout « d'extraire le beau du mal », et qui, comme Bonnefoy le suppose, « a choisi la mort, et que la mort grandisse en lui comme une conscience, et qu'il puisse connaître par la mort<sup>14</sup> ». On s'étonnera du fait que, bien que quelques années les séparent, les

---

<sup>9</sup> Le débat se poursuivit dans des numéros de *Tanka Kenkyû* (*Études de tanka*), Nippon Tanka Sha, 1956. Les articles d'Ôoka se trouvent dans les numéros de mars, avril et juin ; ceux de Kunio dans les numéros de mars, mai et août. Les articles de ce dernier sont repris, avec le résumé de l'argument d'Ôoka par Kunio, dans *Sur la forme poétique visionnaire*, Jin-bun Shoïn, 1972 (*OC VIII*, 138-180).

<sup>10</sup> Makoto ÔOKA, « Sortir du monde circulaire », *Tanka Kenkyû* (*Études de tanka*), Nippon Tanka Sha, juin 1956, p. 124-129.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Kunio Tsukamoto, « Un chant simplement tel quel », *Tanka Kenkyû* (*Études de tanka*), Nippon Tanka Sha, août 1956, p. 28-34. Il écrivit : « Des mots comme « noir » ou « parapluie noir » que l'on a qualifiés de fétichisme verbal ne sont pas, au moins pour moi, un attachement fétichiste pour des choses particulières ni pour des idées reçues. L'image du mouillé et du noir représente en fait la mort dont l'ombre gagne du terrain de jour en jour plus étendu au fond de ma conscience. D'ailleurs je me suis beaucoup servi du mot même de « mort » dans mes tanka. La mort, selon ma conception, en passant par des images funeste comme « tuyau d'eau », « tuyau de gaz », tous les deux sous le sol, « canal souterrain », « balançoire », devait répondre, vivement en contraste, avec la vie [mot en français dans le texte], représentée par des images comme « l'été », « un jeune homme », « une jeune fille » et « le tournesol » ».

<sup>14</sup> Yves Bonnefoy, « Les Fleurs du Mal », *L'improbable*, Mercure de France, 1959, p.42.

deux poètes, l'un à travers l'interprétation des *Fleurs du Mal*, l'autre par l'analyse de sa propre poésie, évoquent d'une façon pour ainsi dire interférente, une attitude spirituelle de même nature par rapport à la mort. La tentation me vient d'imaginer que Kunio ait pu se l'approprier en puisant dans la poésie de Baudelaire, sans que je puisse le prouver objectivement.

Lors de sa critique envers l'attitude de Kunio, Ôoka signala, en citant sept poèmes sur trente de la section « Sur le mal », qu'ils se rapportaient tous au sujet qui dit « je ». Cette remarque se fit en s'appuyant sur l'identification du « je » du poème avec le « je » de Kunio en personne, car le *tanka*, comme nous l'avons dit, est censé exiger le même sujet à la fois dans le poème et dans la vie réelle de l'auteur.

Parmi les sept poèmes du choix d'Ôoka contenant « éphémère » déjà cité, je voudrais en reprendre trois, qui ont pour thème respectivement la haine, l'ironie nihiliste et le péché.

Une tige de rose en forme d'os vert sombre pousse dans ma vie soutenue par la haine. (« Sur le mal »)

N'ayant pas Jésus que je puisse vendre, je m'endors en m'ensevelissant profondément dans ma couverture de couleur de renard. (« Blessure de la Terre »)

Le canal souterrain laisse furieusement couler de l'eau sale... Que moi, fils d'un prêtre, j'aime la fureur ! (« Chapitre de chants d'exil »)

Citant ce dernier poème, Ôoka se demandait pourquoi Kunio-énonciateur aurait pu être fils d'un prêtre catholique, en doutant que ce sujet ne fût plutôt un être fictif. L'ironie est que c'est plutôt Kunio qui jouait avec ses « je » pluriels inventés, contre Ôoka qui avait pourtant prêché l'importance de l'altérité rimbaldienne dans le sujet. Kunio affirma qu'il s'agissait évidemment d'une fiction dans laquelle le prêtre qui avait engendré un fils symbolisait le Péché, notion que l'expression « furieusement couler de l'eau sale » ne manquerait pas d'évoquer. Son fils, lui-aussi, était ainsi déjà marqué par le mal depuis sa naissance.

À dire vrai, il faut prendre en considération l'ambiguïté de la désignation du sujet : davantage que la langue latine, la langue japonaise permet de ne pas désigner le sujet de la parole ou de l'action. Ainsi peut-on traduire le poème en question en lui donnant comme sujet la première personne à l'instar de l'interprétation d'Ôoka, mais on peut également prendre pour sujet un personnage à la troisième personne. Ce qui donnerait la traduction : « Que lui, fils d'un prêtre, il aime la fureur ! »

Kunio était conscient de cette ambiguïté et lança un défi à Ôoka en lui répondant qu'il utilisait ici « une première personne fonctionnant comme une troisième personne » et en affirmant : « cette troisième personne est mon *alter ego* qui habite à l'intérieur de moi ». Et il alla jusqu'à se plaindre de l'insistance d'Ôoka sur la nécessité de l'identité entre le personnage dans la fiction et la personne dans la réalité historique de l'auteur<sup>15</sup>. Cependant la remarque d'Ôoka sur le statut du sujet n'est pas sans importance. Si l'on relit le premier recueil de Kunio de plus près, on s'aperçoit que le « je » explicitement désigné par le déictique n'apparaît qu'une fois<sup>16</sup>, alors que la présence du « je » explicitement désigné est partout dans le deuxième recueil. La différence semble nous indiquer que Kunio voulait s'éloigner du monde trop imaginaire et trop visiblement fictif de son premier recueil, pour s'approcher cette fois d'une réalité d'une autre nature, plus proche de sa propre vie<sup>17</sup>. L'utilisation plus fréquente de la première personne en donne l'impression.

L'ouverture du deuxième recueil par la section « Sur le mal » devient alors significative. C'est maintenant le « je » qui entre en relation avec le thème du mal et de la mort sans l'intermédiaire d'une feinte trop « épique » ou « romanesque ».

<sup>15</sup> Kunio Tsukamoto, « Un chant simplement tel quel », article cité.

<sup>16</sup> Il s'agit d'un *tanka* : « Ah, mon père et ma mère, j'avais alors sept ans et comme la fleur de gourde qui me toucha la main sentait la viande crue et sanguinaire ! »

<sup>17</sup> Dans la postface de *Cadenza*, Kunio l'affirme lui-même. « J'ai essayé de m'éloigner le plus vite possible du monde du *Roman de l'immersion funéraire*. »

### La lecture de Baudelaire par Kunio

Comme nous l'avons dit plus haut, il est difficile de retracer de façon objective l'influence de Baudelaire sur Kunio en ce qui concerne sa conception de la mort. Curieusement d'ailleurs, le nom de Baudelaire n'apparaît, à ma connaissance, qu'une seule fois dans l'œuvre poétique entière de Kunio, qui, adorateur de la littérature occidentale, parsemait ses ouvrages poétiques de beaucoup de noms propres d'écrivains occidentaux.

Le seul *tanka* en question est celui-ci : « Elle a cru entendre Boat Race quand je parlais de Baudelaire. Oh, le début d'été de Mademoiselle Nanae Hoshikura. »<sup>18</sup> Dans toute son œuvre, il aurait pu utiliser le nom de Baudelaire autrement, étant donnée son admiration pour ce dernier. Si ce poème d'un ton apparemment cocasse est le seul cas où il l'insérât d'une façon explicite, ce n'est pas un signe d'indifférence, mais un mutisme qui doit dissimuler une relation plus discrète et non moins profonde que celle du poète avec Rimbaud, à tel point qu'elle aurait dû interdire à Kunio l'emploi facile du nom de Baudelaire.

La juxtaposition de « Baudelaire » et « le début d'été » nous amène obliquement à « Chant d'automne » des *Fleurs du Mal*. En fait, au lieu de l'emploi direct du nom de Baudelaire, Kunio tissa l'intertextualité entre son œuvre et celle de Baudelaire. Par exemple, dans son quatrième recueil, *La Légende mercurielle*, on lit : « Adieu, clarté de mon été court ! Il est temps de me faire couper court les cheveux d'ascèse chez le coiffeur. »<sup>19</sup> À peu près trente ans après, Mademoiselle Hoshikura, (*Hoshikura* signifie « grenier plein d'étoiles », *Nanae* « sept fois »), qui va jouir de sa jeunesse, fait écho au *moi* ascète de Kunio pour qui l'été est déjà fini.

Nous pouvons en revanche attester l'influence de Baudelaire de façon plus exacte en examinant des traces de la lecture de Baudelaire inscrites par Kunio dans ses textes de prose et de *tanka*. Il faut tout d'abord signaler qu'il était autodidacte en français. À l'en croire, il lisait Baudelaire en français en s'aidant des traductions japonaises. En parlant d'un disque de Léo Ferré chantant des pièces des *Fleurs du Mal*, il révéla sa façon d'aborder la poésie baudelairienne.

Les douze pièces célèbres [chantées par L. Ferré] comme « L'Invitation au voyage », « Le Léthé », « La Mort des amants », « Harmonie du soir », « La Vie antérieure », etc., sont des pièces difficiles et compliquées sans doute même pour un Français ordinaire, d'autant plus pour nous autres Japonais. Chacun de nous doit d'abord essayer de mémoriser tout un texte, puis le traduire avec beaucoup de peine, apporter à sa propre traduction des retouches en se référant à de belles traductions existantes faites par des érudits comme Shintaro Suzuki ou Kikuichiro Murakami, avant d'arriver à saisir un tout faible contour de ce que veut dire le texte original.<sup>20</sup>

Je ne sais si ces textes sont tellement difficiles à comprendre pour un Français ordinaire ; j'ai plutôt l'impression que l'accent est mis trop fort sur l'imperméabilité du texte, que la notion de difficulté est déplacée. Mais je ne veux pas entrer ici dans le problème de l'herméneutique du texte. Nous allons plutôt voir comment Kunio utilisa sa lecture de Baudelaire dans sa création. Le recueil *La Légende mercurielle* publié en 1961 comprend la section « Archipel aromatique ». Kunio en expliqua la conception.

Je suis convaincu que la pièce de « L'Invitation au voyage » [de Baudelaire] sert de modèle au chant de la nature et du voyage. À l'instar d'elle, j'ai essayé de chanter mon « Archipel aromatique ». Il faut tout de suite préciser que ce que j'entends par nature, *Natura*, ne se trouve nul part dans le climat spirituel du Japon depuis longtemps. J'ai voulu donc bâtir une nécropole [*necropolis* dans le texte] qui se

<sup>18</sup> Clair, 1988, OC IV, 369.

<sup>19</sup> Dans la section « Jardinier du Paradis perdu » de *La Légende mercurielle*, 1961, OC I, 216. Le recueil contient les noms d'artistes, d'écrivains et de musiciens comme Dali, Redon, Klee, da Vinci, Gaudi, Sade, Rousseau, Valéry, plusieurs fois Rimbaud et Verlaine, Poe, Saint-Exupéry, Bach, Mozart, Wagner, sans compter ceux de personnes historiques comme Alexandre le grand, Néron, Saint-François, etc., et de personnages fictifs comme Ondine, Alice, Horatio et d'autres.

<sup>20</sup> Kunio Tsukamoto, *Sur la forme poétique visionnaire*, « *The Desert Land* et *Les Fleurs du Mal* », troisième chapitre dans la section « La forme poétique de la couronne d'épines », 1972, OC VIII, 45-46.

situé au bout de la nature et du voyage. Ce que je chante constitue un moyen de transport qui nous y amène.<sup>21</sup>

Le rôle exact de « L'Invitation au voyage » en tant que modèle dans la construction des chants « de la nature et du voyage » imaginaires n'est pas si clair, à moins qu'il ne s'agisse du thème commun de *l'ailleurs* dans la pièce de Baudelaire et dans la section en question. Il est intéressant de noter que dans l'« Archipel aromatique », ce n'est pas « L'Invitation au voyage » mais le « Chant d'automne » qui y est évoqué et utilisé d'une façon visiblement intertextuelle : « L'amygdale, dont l'amande est mûrie en or. Oh, j'ai tant vécu. Hier c'était l'été, voici l'automne. »<sup>22</sup> L'intérêt de Kunio envers Baudelaire semble consister avant tout à établir une correspondance intertextuelle basée sur une appréciation esthétique, à tel point qu'un jour, son adoration formelle lui fit, dans son recueil *Réveille-toi en fleur*, faire de quatorze tanka un pseudo-sonnet. La versification de Baudelaire servait alors de modèle. Kunio en expliqua la composition : « Les *tanka* de notre recueil reprennent la forme et la rime du sonnet : quatorze tanka (vers) se divisent en deux quatrains et en deux tercets, en imitant, par exemple, la forme poétique d'un chef-d'œuvre de Baudelaire « La Vie antérieure », pour composer les rimes ABBA BAAB CDD CEE »<sup>23</sup>. Nous pouvons également constater son amour pour Baudelaire dans le choix de son premier essai littéraire qui s'intitule *Harmonie du soir*. Dans la postface, il explique : « C'est au début de l'été 1962 que je me suis décidé, non sans quelque orgueil, à écrire un essai audacieux sur Saigyô en lui donnant comme titre « Harmonie du soir », emprunté à celui du plus beau poème des *Fleurs du Mal* de Baudelaire. »<sup>24</sup> Dans un article repris dans cet essai, Kunio accoupla deux poèmes, un de Baudelaire : « L'Invitation au voyage » et un *waka*<sup>25</sup> de Yoshitsuné Fujiwara, un grand poète contemporain de Saigyô, en vue de les faire correspondre dans le thème du voyage.<sup>26</sup>

Dans cet article, Kunio définit la vocation du *tanka* en ces termes : « Quelle vocation le tanka peut-il avoir sinon celle d'avoir une vision ?<sup>27</sup> ». Pour lui, le caractère visionnaire l'emporte sur le réel de l'expérience vécue<sup>28</sup>. Et il voulait que cette fonction visionnaire s'exerçât dans la lucidité, parce que, à ses yeux, c'est le *visionnaire* qui nous révèle la vérité de l'homme. On peut suivre sa pensée dans un article où il argumentait à propos de l'idée de la poésie chez des poétesses de *tanka* de son temps. Il critiqua, comme toujours, la nature trop *biographique* qui transperçait dans leurs poèmes bien qu'ils assumassent parfois un air moderniste et fictif. Il caractérisa leur poésie de sempiternelle confession personnelle au sujet de la condition et de la sexualité féminines, alors qu'elles auraient dû chanter l'Homme et l'Amour. Il jugea que leur poésie n'avait pas encore atteint la vérité universelle. Mais qu'est-ce qu'il attendait d'une écrivaine ? Ici s'introduit le thème du mal. Il conclut son article par ce souhait adressé aux femmes écrivains : « N'existe-t-il pas une sorcière, qui, lucide elle-même, invite le lecteur à un monde d'un autre ordre que le nôtre, et lui fasse voir à vue d'oiseau le mal universel par un trou

<sup>21</sup> Note de l'auteur pour « Archipel aromatique », *OC I*, 640.

<sup>22</sup> *OC I*, 248. L'étymologie de amygdale est *amygdala* (amande).

<sup>23</sup> *OC IV*, 249. De plus, c'est un acrostiche.

<sup>24</sup> Kunio Tsukamoto, « Le Ton troublé de l'aube » (postface de *l'Harmonie du soir*), *OC IX*, 288. Saigyô est un poète de *waka* (1118-1190).

<sup>25</sup> *Waka* est une ancienne appellation de *tanka*.

<sup>26</sup> La citation de « L'Invitation au voyage » reprit la traduction de Kikuichiro Murakami que Kunio préférait. Par méprise, il manifesta son mécontentement en ce qui concerne l'interprétation du mot « hyacinthe » auquel Murakami rendit par « jaune rougeâtre », tandis que Kunio osa proposer la couleur « violette » ou « mauve » en croyant que l'« hyacinthe » désignait ici la plante *jacinthe*. En réalité, il s'agit de la couleur de la pierre fine. Et Kunio développa, à partir du mauve, sa théorie des couleurs du symbolisme occidental et japonais. K. Tsukamoto, « Feuilles rouges d'automne absentes », *Harmonie du soir*, *OC IX*, 27-28.

<sup>27</sup> « Feuilles rouges d'automne absentes », *Harmonie du soir*, *OC IX*, 31.

<sup>28</sup> Dans un article éponyme « Harmonie du soir », Kunio fait dire à Shunzei (1114-1204), grand poète et théoricien du *waka*, que Saigyô « semble être fier de son expérience immédiate qu'il met plus haut que l'expérience poétique ». (« Harmonie du soir », *Harmonie du soir*, *OC IX*, 49.

de kaléidoscope ?<sup>29</sup>»

Ce rôle que Kunio souhaitait attribuer à une véritable poétesse devrait s'adapter également au poète masculin. Ce que Kunio se faisait un devoir de représenter dans sa poésie, ce n'était rien d'autre que l'aspect universel de la condition humaine. Et c'est le mal qui en occupe le centre. Mais d'où cette conception de la poésie vient-elle ? Il nous semble qu'elle provient de la distinction que Kunio maintenait entre la nature et la culture ou civilisation humaine, distinction assez rare chez les poètes de *tanka*, parce que c'est normalement la fusion de la nature extérieure avec le sentiment intérieur que chante le *tanka*.

La distinction se manifeste dès son début. Dans son premier recueil *Roman de l'immersion funéraire*, il écrivait : « Quand j'aurai passé cet endroit, je serai dans la ville des hommes. Je note dans mon œil de charmantes épingles de chiens sauvages »<sup>30</sup>. Dans ce poème, le poète passe du domaine de la nature à celui de la culture. En deçà, ce qu'il voit est pur de la souillure de signification, mais le poète sait que tout va bientôt assumer un sens et une connotation, ici néfaste, dans le système humain des valeurs. À la fois sensible et lucide vis-à-vis de la nature, Kunio est ainsi un héritier de Baudelaire et de Rimbaud<sup>31</sup>.

Nous avons vu plus haut que c'est la poétique de Rimbaud que Kunio revendiqua pour sa création contre la poétique dominante du *tanka* de son temps. Mais dans son débat avec Ooka, il invoqua aussi Baudelaire pour se défendre sur la nécessité de l'art, au sens d'« habileté », dans la création entraînée par l'imagination. Il cita une phrase de *L'Œuvre et la vie de Delacroix* de Baudelaire : « Il est évident qu'à ses yeux l'imagination était le don le plus précieux, la faculté la plus importante, mais que cette faculté restait impuissante et stérile, si elle n'avait pas à son service une habileté rapide, qui pût suivre la grande faculté despotique dans ses caprices impatients. »<sup>32</sup> Ainsi Kunio retenait-il le côté conscient et technique, c'est-à-dire l'importance suzeraine de l'art au sens premier dans la création sous le règne de l'imagination, cette *reine des facultés*.

La connaissance de la poésie occidentale, entre autres baudelairienne et rimbaldienne, permit à Kunio de prendre conscience de l'état du *tanka* de son temps, lequel paraissait sclérosé à ses yeux. Peut-être avec un rappel sous-jacent de « L'Albatros » de Baudelaire, il déplora :

[Après une enfance passée dans la joie naïve de jouer avec les mots pour composer des *tanka*], lorsque, avec un retard bête je pris conscience de son état, mes yeux dessillés découvrirent que le *tanka*, l'unique forme poétique que j'avais moi-même choisie, jadis un coq couronné, désormais vieux et devenu prisonnier dans sa cage plombée, agitait ses ailes avec laideur, au milieu des huées et des insultes des spectateurs qui l'entouraient.<sup>33</sup>

Son idée sur le *tanka* était alors double et contradictoire. D'un côté, il était désespéré de l'hégémonie de la vieille poétique du *tanka* qui lui inspirait de la haine. De l'autre côté, ce désespoir n'aurait pu naître sans l'amour du *tanka* et l'aspiration à son renouveau. L'amour et la haine s'affrontaient en lui envers ce genre. Ainsi Kunio manifesta-t-il, dans la postface de son deuxième recueil publié pendant le débat avec Ôoka, sa résolution de prendre le parti de la solitude et de la haine, d'un ton plus ou moins pathétique et dans un style métaphorique : « Afin de finir par inscrire un vers nouveau de vérité sur le verso blanc du cruel « certificat de la présence » du *tanka* contemporain, j'accepte de continuer à vivre dans la solitude. La sombre

<sup>29</sup> Kunio Tsukamoto, « L'Absence de sorcières », *Harmonie du soir*, OC IX, 176.

<sup>30</sup> OC I, 80.

<sup>31</sup> Pour Baudelaire, voir « Confiteor de l'artiste ». Pour Rimbaud, voir entre autres la lettre du mai 1873 à Ernest Delahaye où il écrivait : « la contemplotate de la Nature m'absorculant tout entier. » Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, 2009, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 370.

<sup>32</sup> Le texte de Baudelaire se trouve in : Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1976, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p.747. Le texte japonais donné par Kunio atteste qu'il l'a lu dans la traduction par Masaaki Sato, probablement dans l'édition des *Œuvres complètes de Baudelaire* (traduites en japonais), t.6, « L'art romantique (1) », Kawade Shobo, 1947. Kunio, OC VIII, 153.

<sup>33</sup> Kunio Tsukamoto, « Dédicace à Gulliver », in *Études de tanka (Tanka Kenkyū)*, Nippon Tanka Sha, mars 1956, p. 24-31. L'article est repris dans *Sur la forme poétique visionnaire* (1972), OC VIII, 142. « La cage plombée » symbolise la forme traditionnelle du *tanka*.

passion que j'éprouve n'a pour source que mon infinie haine envers le *tanka*. »<sup>34</sup> « La sombre passion » et « la haine » évoquées ici nous ramènent aux deux poèmes qu'on a vus plus haut, qui parlaient de la « solitude semblable à du feu » et d'«une vie à faire le mal».

Reprenons une question que nous avons laissée ouverte. Confrontées au manifeste de la position que Kunio décide de prendre, les expressions comme « ma solitude semblable à du feu » et « toute une vie à faire le mal » semblent avoir une signification moins existentielle et morale que poétique. Le *mal* mentionné ici veut dire la pratique du *tanka* telle que Kunio la conçoit, c'est-à-dire avant-gardiste et révolutionnaire, et qui risque d'être considérée comme *le mal* par l'esthétique dominante du genre et qui se considère et veut demeurer comme *le bien*.

L'erreur d'Ôoka consista à prendre l'expression « faire le mal » pour un acte de foi de méchanceté. Dans le climat japonais non loin de la fin de la deuxième guerre mondiale, une telle déclaration aurait été scandaleuse. En réalité, Kunio voulait faire un acte de foi poétique<sup>35</sup>.

Pourtant, comme le nom de la section « Sur le mal » le montre bien, il n'était pas indifférent au mal sur le plan moral. Kunio ne devait pas ignorer le texte de Baudelaire sur Théodore de Banville, dans lequel se trouve le constat baudelairien qu'il y a un « Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain<sup>36</sup> ».

### « Sur le mal », articles dans la revue

Peu avant le débat avec Ôoka, notre poète publia un article qui s'intitulait, lui-même comme la section du recueil, « Sur le mal »<sup>37</sup>. Il y avait retracé son expérience littéraire du mal, laquelle commença par la lecture de la pièce d'Oscar Wild *Salomé*, traduite en japonais, qu'il ne cessa de relire sous les bombardements pendant la deuxième guerre mondiale. Wild fut suivi par d'autres écrivains que Kunio qualifiait de « chaîne du mal » constituée par E. A. Poe, Baudelaire, Huysmans, Pierre Louÿs, Rimbaud, Lautréamont, Sade et Dostoïevski. Il expliqua ce qu'il cherchait dans la lecture de ces livres du mal.

Au coin d'une ville dévastée du Japon menacée de fin sous les sirènes funestes, je me tenais haut, soutenu par l'amour de ces œuvres, contre le totalitarisme dérisoire qui n'arriverait jamais à contraindre mon âme. Et une nuit, le bombardement américain les réduisit toutes en cendre d'un seul coup. Je me demande de quelles couleurs étaient ces cendres en lesquelles furent mis les fragments de l'esthétique du mal où je m'étais connu.<sup>38</sup>

Le mal rayonnait ainsi dans le monde intérieur du poète contre la justice militaire et politique de quel côté qu'elle fût. C'était un synonyme de la liberté spirituelle. Ce que Kunio voyait dans l'acte littéraire de ces écrivains, c'est un « dur travail de créer le beau en approfondissant la connaissance de leur propre vie sous le nom du mal<sup>39</sup> ». Opter pour le mal veut dire donc, comme disait Rimbaud, « sa propre connaissance, entière<sup>40</sup> », et la prise de conscience du mal y

<sup>34</sup> Postface du *Cadenza*, OC I, 130.

<sup>35</sup> On peut penser, par exemple, à un poème de Kôichi Iijima, intitulé « Entente » qui se trouve dans son premier recueil de poèmes *Le Ciel comme un autre* (1953), et qui porte comme exergue un vers d'Eluard : « Vivre, c'est partager ». Iijima n'en indiqua pas la source, mais on sait que ce vers se trouve dans *Poèmes politiques*, et le vers dit : « Vivre c'est partager je hais la solitude ». Bien que « Entente » décrive l'indifférence, la haine et l'incommunication entre les gens, la parole d'Eluard reste pour Iijima un idéal de conduite humaine. Le *tanka* de Kunio l'aurait heurté. (Kôichi Iijima était un poète ami de Ôoka, dont le premier recueil de poèmes *Le Ciel comme un autre* (1953) fit date dans l'histoire de la poésie japonaise moderne.)

<sup>36</sup> Baudelaire, « Sur mes contemporains : Théodore de Banville », *Œuvres complètes* (t. II), *op.cit.*, p. 168.

<sup>37</sup> Kunio Tsukamoto, « Sur le mal », in *Tanka Kenkyû (Études de tanka)*, Nippon Tanka Sha, janvier 1956, p. 31-35. L'article est repris dans *Jo-ha-kyû-kyû (Introduction, développement, conclusion concluante)*, 1972), OC VIII, 282-289.

<sup>38</sup> Kunio Tsukamoto, « Sur le mal », in *Tanka Kenkyû (Études de tanka)*, Nippon Tanka Sha, janvier 1956, p. 31-35 (la citation se trouve à la page 32).

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Rimbaud, lettre du 15 mai 1871, adressée à Demyen.

semblait occuper une place telle que Baudelaire exprimait dans « L'Irrémédiable » des *Fleurs du Mal*:

Un phare ironique, infernal,  
Flambeau des grâces sataniques,  
Soulagement et gloire uniques,  
— La conscience dans le Mal !

Qu'est-ce que cette option signifiait dans le contexte littéraire du Japon ? Kunio en donna la précision : « Celui qui veut se construire et découvrir le beau en se servant d'un tel monde du mal est doublement, triplement misérable dans le climat et la tradition [littéraire] du Japon.<sup>41</sup> » Et il en expliqua la cause : « dans le climat [culturel] où nous avons été élevés, on n'a eu que des beautés endormies dans l'absence de Dieu. J'ose dire que dans notre religion un Dieu qui s'oppose au mal n'a jamais existé. » Selon Kunio, le beau japonais n'est qu'une production de l'art qui vit une vie végétale entièrement assujettie à la nature, et ce beau a vécu et vit toujours « dans un monde fade d'où l'homme est exclu »<sup>42</sup>.

Cette optique nous révèle la notion du beau chez Kunio. Pour lui, le beau japonais n'est pas humain parce qu'il ne connaît pas le dieu qui s'oppose au mal. Cela revient à dire que le beau ne doit pas être dans la fusion avec la nature, mais être avec la vérité humaine et la connaissance de soi, lesquelles sont, de leur part, inséparable de la prise de conscience du mal auquel s'oppose Dieu. Ainsi Kunio repousse-t-il la notion du beau transmis par la tradition japonaise appuyée sur un nihilisme religieux, en regrettant que « même à la notion du beau [chez les Japonais] s'accrochent le bien bouddhiste et la morale confucianiste de façon opiniâtre comme des coquilles d'huître. » Et en vue de démontrer la différence entre une littérature qui a pour colonne vertébrale le Christianisme et celle qui est imprégnée du Shintoïsme, Kunio invoqua Baudelaire contre Saigyô, Dostoïevski contre Raïsansyô<sup>43</sup>. Ainsi Kunio reprocha-t-il aux poètes du *tanka* leur attitude de n'avoir « jamais considéré le *tanka* comme le moyen d'approfondir la connaissance de leur propre vie ».

### Signification du mal

Nous sommes maintenant en mesure de repérer la signification du mal dans la poésie de Kunio. Chez lui, la notion du mal comporte deux sens. D'un côté, c'est la révolution poétique contre la tradition qui se considère comme le *bien*. Dans ce sens, le choix d'une nouvelle esthétique se situe du côté du mal. L'expression « faire le mal » désigne donc un acte poétique. Il est apparemment funeste parce qu'il entrainera la mort de la forme et du fond traditionnels du genre, afin de les ressusciter.

De l'autre côté, le mal relève par définition de la pensée religieuse. Dans ce cas, il importerait moins de « faire le mal » que d'y réfléchir. La section du recueil et l'article dans la revue qui s'intitulent tous les deux « Sur le mal » l'attestent. Au moyen du *tanka*, il pense sur le mal. Ce n'est pourtant pas une dénonciation du mal ni son affirmation dans des actes criminels. S'il y a affirmation, c'est toujours de l'ordre esthétique, et tout mal digne de l'éloge doit être représenté et sublimé dans une œuvre littéraire et artistique. C'est avec la conviction que le mal est inhérent à la condition humaine que Kunio proclame la nécessité de la prise de conscience du mal, en vue de rendre le *tanka* véritablement humain.

Pour le côté esthétique, l'influence de Rimbaud fut définitive. Pourtant, si l'on prend en considération le fait que chez Kunio, c'est toujours le beau qui le hantait, et que notre poète conserva la forme rigoureusement régulière du *tanka*, alors la pensée baudelairienne d'« extraire le beau du mal » ne devait pas lui être indifférente, non moins que la définition personnelle du beau par Baudelaire pour qui l'idéal du beau masculin était le Satan de Milton<sup>44</sup>.

Pour le côté moral, ce n'est pas seulement Baudelaire mais bien d'autres écrivains qui l'influencèrent. Cependant comme l'ordre moral va de pair avec l'ordre esthétique chez Kunio, la pratique poétique de Baudelaire dut l'aider à se positionner en tant que poète devant le destin humain.

<sup>41</sup> Kunio Tsukamoto, « Sur le mal », in *Tanka Kenkyû* (*Études de tanka*), article cité.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Raïsansyô est un philosophe, historien et peintre à l'ère d'Edo (1780-1832).

<sup>44</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 658.

Pour conclure, reprenons une notation de Marcel Ruff qui dit de Baudelaire : « Plus il avance dans la vie et dans la connaissance de lui-même, plus il lui apparaît que le destin de l'homme se ramène à une lutte contre le Mal, dans laquelle l'homme ne peut jamais se proclamer vainqueur. »<sup>45</sup> La lutte contre le Mal ne signifie pas nécessairement la proclamation de la suprématie du Bien, mais plutôt une lutte qui nous ramène à une intelligence plus profonde du destin humain où puiser la richesse poétique. Ainsi Kunio s'approchait-il de Baudelaire quand il introduisit le mal et le mit au centre de sa création du *tanka* en faisant de celui-ci un moyen d'approfondir sa connaissance de la Vie.

---

<sup>45</sup> Marcel Ruff, *L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, Slatkine Reprints, 1972 (1955), p. 222-223.