



HAL
open science

Le papillon, la cloche et la poupée.

Emmanuel Lozerand

► **To cite this version:**

Emmanuel Lozerand. Le papillon, la cloche et la poupée.: Résonances politiques d'une chanson populaire. Cipango - Cahiers d'études japonaises, 2004, 12. hal-01297519

HAL Id: hal-01297519

<https://hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-01297519>

Submitted on 4 Apr 2016

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives | 4.0 International License

**Le papillon, la cloche et la poupée —
Résonances politiques d'une chanson populaire
(à paraître dans la revue *Cipango*, n° 12, automne 2004)**

Emmanuel Lozerand

Les prunelles de Butterfly ne sont plus noires comme celles des femmes japonaises. Il semble qu'elle ait passé tant de jours à contempler la mer que ses prunelles en sont devenues bleues.
Mishima Yukio, *Chôchô*, 1948

31 décembre 1957 : le clou d'un spectacle

Lors du 8e grand concours de chanson annuel, qui se déroula sur la chaîne de télévision nationale NHK le 31 décembre 1957, la championne de l'équipe des filles fut Misora Hibari 美空ひばり. Elle interpréta ce soir-là « Nagasaki no Chôchô-san » 長崎の蝶々さん (Petit papillon de Nagasaki), une variation sur la figure de Madame Butterfly¹. Les paroles étaient de Yoneyama Masao 米山正夫, la musique de Fukuda Masashi 福田正.

La chanson de variété (l'*enka*), après avoir pris son essor dans la deuxième moitié de l'ère Meiji, était devenue — en particulier avec le développement de la radio dans les années 1920 — un art populaire majeur du Japon moderne². A titre d'exemple, dans les années 1930, on comptait une moyenne d'au moins soixante nouveaux disques par an³. Une décrue s'était amorcée à partir de 1940 et, pour des raisons que chacun imagine, il ne fut édité que huit disques de chansons en 1945. Et pas n'importe lesquelles ! « Kakute shinpû wa fuku » かくて神風は吹く (Ainsi souffle le vent divin), « Raigeki-tai shutsudô no uta » 雷撃隊出動の歌 (Le chant des torpilleurs envoyés au front), « Otoko chiru nara » 男散るなら (Quand les hommes tombent), « Firippin-oki kessen no uta » フィリッピン沖決戦の歌 (Chant des combats décisifs au large des Philippines), « Taiwan-oki no gaika » 台湾沖の凱歌 (Chant de triomphe au large de Taiwan), « Shinpû tokubetsu kôgeki-tai no uta » 神風特別攻撃隊の歌 (Chant des bataillons d'attaque exceptionnels du Vent divin), « Hisshô-ka » 必勝歌 (Chant de l'inévitable victoire). Tous datent des premiers mois de cette terrible année, et de mars à décembre, aucun nouveau disque de chanson ne fut édité au Japon.

Il fallut attendre janvier 1946 pour que la chanson de variété retrouve droit de cité. La firme Columbia produisit alors un 78 tours (SP) intitulé « Ringo no uta » リンゴの歌 (Le chant des pommes), avec des paroles de Satô Hachirô サトウ・ハチロウ sur une musique de Majome Tadashi 万城目正. Interprétée par Namiki Michiko 並木路子, elle connut un immense succès et reste définitivement attachée à l'image de la renaissance du pays après la fin de la guerre. C'était en réalité la chanson phare du premier film produit dans le Japon occupé, avec l'aval des autorités américaines, *Soyokaze* そよ風 (Vent tiède), qui sortit dès octobre 1945, seulement deux mois après la capitulation. A travers l'image de la pomme rouge, appétissante, « à croquer », à laquelle est comparée une charmante jeune fille, « Ringo no uta » proposait aux spectateurs du film, puis aux auditeurs enthousiastes, une sorte d'hymne à la vie :

歌いましょうかりんごの歌を	Le chanterons-nous, le chant des pommes ?
二人で歌えばなおたのし	C'est encore mieux de le chanter à deux
みんなで歌えばなおなうれし	Et encore bien mieux de le chanter tous ensemble !

Les trois autres titres parus en janvier montrent à eux seuls que l'armée d'occupation était bel et bien arrivée avec sa musique dans les fourgons : « Ai no suingu » 愛のスイング (Swing de l'amour), « Nyû Tôkyô songu » ニュートーキョーソング (New Tôkyô song) et « Jîpu hashiru » ジープは走る (Roulent les jeeps). Dès lors la chanson retrouva rapidement et massivement le cours de son immense popularité.

Mais revenons à ce grand concours télévisé, le « Enu Etchi Kê kôhaku utaawase gassen » NHK 紅白歌合戦, soit, mot-à-mot, « Concours de chanson NHK entre les Blancs et les Rouges »)1. Le rituel en avait été instauré à la radio en 1951, puis poursuivi à la télévision dès ses débuts au Japon en 1952, et il a perduré sans interruption jusqu'à aujourd'hui, formant avec la « première visite au sanctuaire ou au temple » un des deux piliers essentiels des rituels de changement d'année du Japon contemporain. Les taux d'audience de l'émission, qui avoisinent encore les 40 à 50 %, atteignaient de 70 à 80% jusqu'au milieu des années 1980 quand s'amorça une légère décline.

En 1957, le concours opposait ainsi deux équipes, les filles en rouge, les garçons en blanc, composée chacune de vingt-cinq interprètes. Le modèle mythique de cet affrontement (*gassen* 合戦) est bien sûr l'opposition des Taira 平 et des Minamoto 源 dans le *Heike monogatari* 平家物語, inlassablement déclinée au fil des siècles sur un mode ludique. Bien qu'il soit difficile de comprendre précisément la procédure exacte de sélection des « équipiers » de chaque camp, effectuée par une commission *ad hoc*, il est vraisemblable qu'elle s'effectue sur la base d'une sorte de compromis entre des critères strictement liés au succès commercial et d'autres plus subjectifs, « politiques » au sens large, liés à la stature et à l'aura des artistes. Ce qui est certain en tout cas, c'est que les chanteurs, intervenant à tour de rôle, étaient classés en fonction d'une hiérarchie très précise et, en particulier, que celui qui avait l'honneur d'intervenir en dernier pour son camp bénéficiait d'une sorte de titre officieux de « N° 1 de la chanson au Japon pour l'année écoulée ». Dans sa catégorie ... sexuelle, du moins ! La valorisation liée à l'ordre de passage vient entre autres du monde des *yose*, les théâtres où se produisent les conteurs populaires. Ces derniers y interviennent les uns après les autres, en fonction de leur célébrité, le spectacle se terminant par l'entrée en scène du *tori* 取り, le meilleur, en quelque sorte le « clou » du spectacle1.

Hibari : une chanteuse nationale

Misora Hibari fut à nouveau *tori*, championne de l'équipe des filles, en 1958 et en 1959, avant de retrouver cette position de 1963 à 1972, sans interruption. Cette distinction honorifique treize fois obtenue, performance demeurée sans égale, constitue un des symboles les plus éclatants du règne sans partage qu'elle exerça sur la chanson japonaise pendant les années 30 et 40 de l'ère Shôwa, les années de la Haute croissance. Voilà l'image que garde de la chanteuse le dictionnaire courant *Kôji-en* dans sa 5e édition de 1998 :

Célèbre chanteuse de l'après-guerre. De son vrai nom, Katô Kazue. Née à Yokohama. Ses chansons « Kanashiki kuchibue » (Triste sifflet), « Tôkyô kiddo » (Le Kid de Tôkyô), « Ringo oiwake » (La ballade des pommes), par exemple, ont été tour à tour de grands succès, comme les films où elle joue le rôle principal. Autres chansons : « Yawara » (Tendre), « Kanashii sake » (Vin triste) (1937-1989).

第二次大戦後の代表的流行歌手。本名、加藤和枝。横浜生れ。「悲しき口笛」「東京キッド」「リンゴ追分」など、主演映画とともに次々にヒット。ほかに「柔」「悲しい酒」など。(1937～1989)

On le devine, même si elle se trouve décalée d'une génération par rapport à Edith Piaf (1915-1963), et même s'il faudrait s'appesantir sur d'autres différences majeures qui les distinguent, elle incarne également la figure de la grande chanteuse populaire nationale (comme Oum Kalsoum en Egypte, Fairouz au Liban, ou Amalia Rodriguez au Portugal).

En 1957, Katô Kazue a donc 20 ans, mais elle a déjà une longue carrière derrière elle. C'est encore enfant en effet, dès l'automne 1945, qu'elle a commencé à se produire dans une formation familiale, sous le nom de Misora Kazue, et elle a participé à un premier radio-crochet de la NHK, le *Nodo jiman shirôto ongaku-kai* のど自慢素人音楽界, en décembre 1946. Sans succès.

Cela ne l'empêche pas de poursuivre ses tentatives, ni de fixer très tôt, dès 1947, son nom d'artiste : Misora Hibari 美空ひばり, « L'alouette dans le ciel radieux ». Elle connaît son premier grand tube en juillet 1950, à 13 ans, avec la chanson « Tôkyô kiddo » (Le Kid de Tôkyô), qui sert aussi de titre à un film à succès où elle obtient son premier rôle à l'écran, fixant ainsi d'emblée son image de « enfant prodige ». Elle enregistre son premier disque personnel en février 1954, « Misora Hibari no hitto songu-shû »

美空ひばりのヒットソング集, et reçoit alors une forme de reconnaissance en participant pour la première fois cette année-là au concours de chant annuel de la NHK où elle interprète « Hibari no madorosu-san » ひばりのマドロスさん (Le marin de Hibari).

La chanson « Nagasaki no chôchô-san » n'est sans doute pas restée dans la conscience collective comme une des plus célèbres de la grande chanteuse. Mes maigres investigations personnelles à ce sujet sont en effet recoupées par les indications données dans la gigantesque chronologie *Shôwa day by day* qui l'ignore, alors qu'elle retient pour 1957 quatre autres titres de chansons de variété :

— « Ore wa matteru ze » 俺は待ってるぜ (J't'attendrai), en mars, qui marqua les grands débuts dans la chanson d'Ishiwara Yûjirô 石原裕次郎(1934-1987), devenu célèbre depuis son rôle dans le film tiré du célèbre roman de son frère aîné, Ishihara Shintarô 石原慎太郎 en 1955 : *Taiyô no kisetsu* 太陽の季節 (La saison du soleil) ;

— « Banana-bôto » バナナ ボート (Banana boat) de Hamamura Michiko 浜村美智子, qui fut vendue à plus de 150 000 exemplaires en deux jours au mois d'avril et qui incarne la percée au Japon des rythmes caribéens, et en particulier du calypso ;

— « Chanchiki O-Kesa » チャンチキおけさ, en septembre, grande réussite d'un transfuge du monde des ballades *naniwa-bushi*, Minami Haruo 三波春夫 ;

— « Yûraku-chô de aimashô » 有楽町で逢いましょう (Rendez-vous à Yûraku-chô) enfin, en novembre, interprétée par Furanku (Frank) Nagai フランク永井 pour participer au lancement de nouveaux grands magasins. C'est la chanson que fredonneront les gamins qui partent à l'école au début du film d'Ozu *Ohayô* お早う (Bonjour) en 1959.

Misora, présente dans l'index de *Shôwa day by day* pour de nombreux titres, ne l'est pas pour « Nagasaki no chôchô-san ». Pour autant, il est inconcevable que cette chanson ait été chantée en clôture du concours de 1957 (d'ailleurs remporté par les filles) si elle n'a pas eu un grand succès à l'époque. Et si elle n'avait aucun titre à passer à la postérité, elle ne figurerait pas non plus à côté de « Kanashiki kuchibue » ou « Tôkyô kiddo », dans la compilation spéciale (*tokusen-shû* 特選集) de seize chansons parmi les plus célèbres de Misora Hibari, intitulée *Kanashii sake*, éditée par Nippon Columbia en 1996, où je l'ai découverte par hasard.

Mais peut-être est-il temps de donner le texte en entier, faute de la musique.

« Nagasaki no Chôchô-san » 長崎の蝶々さん : le texte et sa traduction

肥前長崎 港町	Hizen Nagasaki minato-machi
異人屋敷の たそがれは	Ijin yashiki no tasogare wa
何故かさびしい 振袖人形	Nazeka sabishii furisode ningyô
恋の絵日傘 くるくると	Koi no ehigasa kurukuru to
蝶々さん 蝶々さん	Chôchô-san Chôchô-san
桜の花が 咲く頃に	Sakura no hana ga saku goro ni
お船がかえって 来ると言う	O-fune ga kaette kuru to iu
花のロマンス	Hana no romansu
長崎 長崎 長崎 港町	Nagasaki Nagasaki Nagasaki minato-machi

風は南の 夢の町	Kaze wa minami no yume no machi
晴れた天主の 丘の上	Hareta kurusu no oka no ue
背伸びして見る はるかな海よ	Senobi-shite miru haruka na umi yo
三本マストは 未だ見えぬ	Sanbon masuto wa mada mienu
蝶々さん 蝶々さん	Chôchô-san Chôchô-san
花が咲いても 開いても	Hana ga saitemo hiraitemo
恋しいお方に 逢うまでは	Koishii o-kata ni au made wa
花のロマンス	Hana no romansu
長崎 長崎 長崎 夢の町	Nagasaki Nagasaki Nagasaki yume no machi

鐘がなるなる 恋の町	Kane ga narunaru koi no machi
広い屋敷に ただ一つ	Hiroi yashiki ni tada hitotsu
君が形見の アメリカ人形	Kimi ga katami no Amerika ningyô
碧い瞳の なつかしさ	Aoi hitomi no natsukashisa
蝶々さん 蝶々さん	Chôchô-san Chôchô-san
長いまつげも うつとりと	Nagai matsuge mo uttori to
今日もあなたの 夢を見る	Kyô mo anata no yume wo miru
花のロマンス	Hana no romansu
長崎 長崎 長崎 恋の町	Nagasaki Nagasaki Nagasaki koi no machi

Essayons à présent d'en proposer une traduction relativement littérale :

Petit papillon (Chôchô-san) de Nagasaki

Le port de Nagasaki, dans le pays de Hizen
 Dans une résidence occidentale, au crépuscule
 Triste, sans savoir pourquoi, une poupée aux longues manches
 Fait amoureusement tourner sa jolie ombrelle
 « Petit papillon », « Petit papillon »
 Quand écloront les fleurs de cerisiers
 Son navire reviendra, dit-on
 Romance d'amour sous les fleurs
 A Nagasaki, Nagasaki, dans le port de Nagasaki

Le vent y vient du sud, ville des rêves

Il fait beau en haut de la colline, près du Christ en croix
Debout sur la pointe des pieds, elle regarde la mer immense
Pas encore de trois mâts à l'horizon
« Petit papillon », « Petit papillon »
Quand les cerisiers écloront, s'épanouiront
J'attendrai toujours mon bien-aimé
Romance d'amour sous les fleurs
A Nagasaki, Nagasaki, Nagasaki la ville des rêves

L'heure vient, la cloche sonne, ville d'amour
Dans la vaste résidence
La poupée américaine que tu as laissée
Elle me manque, la prunelle bleue de tes yeux
« Petit papillon », « Petit papillon »
Tes longs cils qui m'enchantent
Aujourd'hui encore je te vois en rêve
Romance d'amour sous les fleurs
A Nagasaki, Nagasaki, Nagasaki la ville de l'amour

Une romance d'amour

« Nagasaki no Chôchô-san » m'a un jour arrêté il y a trois ou quatre ans, à première écoute, par quelques moments insistants, quelques inflexions : son ouverture enlevée (Hizen Nagasaki minato-machi), l'appel répété (Chôchô-san, Chôchô-san), la triple répétition rapide de « Nagasaki » à chaque fin de strophe. Et, plus largement peut-être, par une sorte de gaieté colorée, qui me retint inexplicablement.

A première vue, la chanson ne semble pas cependant mériter une grande attention. Elle paraît n'être qu'une simple variation sur la figure mélodramatique de Madame Butterfly, une prolongation pittoresque de la thématique de l'attente amoureuse à travers la mise en scène du personnage de la femme séduite et abandonnée qui attend indéfiniment son bien-aimé. On connaît en effet la trame de *Madama Butterfly* : grossièrement résumée, il s'agit de l'histoire d'une Japonaise qui tombe amoureuse d'un officier de marine américain. Ils se marient, il s'en va, elle attend longtemps son retour qui s'avérera tragique.

Et dans la chanson, on retrouve les éléments centraux de ce qui est devenu une sorte de cliché. Dans le décor pittoresque du port de Nagasaki, la première strophe campe l'héroïne dans l'espoir du retour de l'aimé ; l'attente se fait plus forte, plus pressée, dans la deuxième ; elle se poursuit dans la déraison du rêve dans la troisième.

Que Nagasaki soit un port (*minato*) est une évidence géographique, mais la chanson le redit pourtant d'emblée : « Nagasaki minato-machi ». Pourquoi ? Parce que le port est le lieu privilégié de la rencontre, mais surtout de la séparation (*wakare* 別れ), thématique essentielle de la chanson d'amour, au Japon comme ailleurs¹. A titre d'exemple, sur les seize chansons retenues dans notre compilation de Misora Hibari, quatre autres chantent un univers portuaire. En outre, s'inscrivant dans la lignée de l'opéra de Puccini, qui d'emblée situe son décor : « Nagasaki, il mare, il porto », la chanson ne lésine pas pour convoquer toute l'imagerie de « Nagasaki en Hizen ». C'est-à-dire une géographie : celle du sud-ouest du Japon, ouvert sur l'extérieur, aux vents du large, aux influences venues du sud, sur la mer que l'on contemple depuis les hauteurs de la ville ; mais aussi une histoire, bien sûr, implicite dans le terme ancien « Hizen », qui commence après l'arrivée des barbares ... du sud (*nanban* 南蛮) à

Kyûshû au xv^e siècle, se poursuit avec les premières conversions au christianisme, les martyres², l'odyssée des chrétiens cachés (*kakure kirishitan* 隠れ切支丹), l'installation de Dejima qui servit de sas vers l'Occident, puis l'ouverture du port de Nagasaki décidée dans le traité « d'amitié » nippon-américain de 1858 (Nichibei shûkô tsûshô jôyaku 日米修好通商条約), la réinstallation des Occidentaux — devenus « étranges étrangers » (*ijin* 異人) — à la fin du *bakufu*, la réapparition des chrétiens cachés, l'ouverture au monde, à Pierre Loti par exemple — qui y séjourne pendant l'été 1885 avant d'y situer l'intrigue de *Madame Chrysanthème* — ou à l'imaginaire de ... Puccini.

L'exotisme de Nagasaki en fait donc par excellence non seulement un port, mais la ville japonaise exotique par excellence, pour les Japonais comme pour les Occidentaux paradoxalement, celle où rencontres et ruptures amoureuses entre autochtones et étrangers sont possibles.

Le vocabulaire de l'amour-passion (*koi*), et singulièrement de l'absence de l'être aimé, est omniprésent dans une chanson qui étire la formulation du manque : « *sabishii* » (douleur diffuse de l'objet absent), « *koishii* » (douleur brûlante du désir insatisfait), « *natsukashii* » (douleur lancinante du passé perdu), du « pas encore » (*mada*). Nous sommes bien, comme cela est assumé, dans le monde de la « *romansu* », de la romance amoureuse.

Cette thématique de l'attente est d'ailleurs d'autant plus forte que la chanson se réfère directement au grand air du début de l'acte 2 de l'œuvre de Puccini, « *Un bel di vedremo* », souvent connu en français sous le titre « Sur la mer calmée », et en japonais comme « *Aru hareta hi ni* ».

Entre la deuxième et la troisième strophes d'ailleurs, on entend très nettement une citation musicale du début de ce grand air :

Un bel di, vedremo (Sur la mer calmée)

<i>Un bel di, vedremo</i>	Un beau jour, nous verrons
<i>levarsi un fil di fumo sull'estremo</i>	Une fumée se lever
<i>confin del mare.</i>	Aux confins de la mer.
<i>E poi la nave appare.</i>	Et puis le navire apparaît.
<i>Poi la nave bianca</i>	Et puis le navire blanc
<i>entra nel porto, romba il suo saluto.</i>	Entre dans le port, tonne son salut.
<i>Vedi? È venuto!</i>	Regarde donc ! Il arrive.
<i>Io non gli scendo incontro. Io no. Mi metto</i>	Je n'ose pas aller à sa rencontre. Mais
<i>non, je reste là,</i>	
<i>là sul ciglio del colle e aspetto, e aspetto</i>	Au sommet de la colline, et j'attends,
<i>j'attends</i>	
<i>gran tempo e non mi pesa,</i>	Longtemps, et elle ne me pèse pas
<i>la lunga attesa.</i>	Cette longue attente.
<i>E... uscito dalla folla cittadina</i>	Il est sorti de la foule,
<i>un uomo, un picciol punto</i>	Un homme, comme un petit point,
<i>s'avvia per la collina.</i>	Qui gravit la colline
<i>Chi sarà? chi sarà?</i>	Qui est-il ? Qui est-il ?
<i>E come sarà giunto</i>	Et comme il arrive,
<i>che dirà? che dirà?</i>	Que dira-t-il ? Que dira-t-il ?
<i>Chiamerà Butterfly dalla lontana.</i>	Il appellera de loin « Butterfly ».
<i>Io senza dar risposta</i>	Sans y répondre, je resterai cachée.
<i>me ne starò nascosta</i>	Un peu par plaisanterie,
<i>un po' per celia e un po' per non morire</i>	Un peu pour ne pas mourir
<i>al primo incontro, ed egli alquanto in pena</i>	A la première rencontre ; et lui, chagriné

*chiamerà, chiamerà:
Piccina mogliettina
olezzo di verbena,
i nomi che mi dava al suo venire.
donner.*

*Tutto questo avverrà, te lo prometto.
Tienti la tua paura, io con sicura
fede l'aspetto.*

Clamera, clamera :
« Ma petite femme
Au parfum de verveine ! »
Doux nom qu'il avait l'habitude de me

Tout ceci arrivera, je te le promets
Sois sans peur. Avec une confiance sûre,
Je l'attends.

Plusieurs éléments textuels issus de ce passage sont directement repris dans la chanson de Misora : la belle journée (*hareta / Un bel di*), le navire (*funne / la nave*), le sommet de la colline (*oka no ue / sul ciglio del colle*), la mer immense (*haruka na umi / sull'estremo confin del mare*), l'attente infinie bien sûr (*au made wa / la lunga attesa, e aspetto, e aspetto*). Mais le plus important, sans doute, est l'appel du nom : la répétition dans le refrain de la chanson japonaise de l'élément « Chôchô-san » ne fait-il pas écho au rêve d'être « appelée de loin » exprimée ainsi dans le texte italien : « *Chiamerà Butterfly dalla lontana* » ? Appelée, appelée...

Ce morceau de bravoure de *Madama Butterfly* est assurément le nœud psychologique de l'opéra, le point focal où se cristallise la passion d'une héroïne qui exprime alors sur le mode de l'hypotypose sa vision imaginaire du retour de « son mari ». En s'y référant avec autant d'insistance, la chanson de Misora se place donc délibérément sur le terrain amoureux. Toutefois on remarque quand même d'emblée certains décalages entre la trame de l'opéra et celle de la chanson. En effet, un point essentiel que cette dernière passe complètement sous silence est le retour de Pinkerton accompagné de son épouse légitime. Ils viennent chercher l'enfant que l'Américain a eu avec la Japonaise. Celle-ci le leur cède et se suicide. Cette occultation incite à une lecture comparée plus précise des deux œuvres.

De « Madama Butterfly » à « O-Chô-fujin »

Qu'est-ce donc exactement que cette *Madama Butterfly* de Puccini, *tragedia giapponese*, qui constitue à l'évidence la référence dont la chanson de Misora n'est qu'une variation ? Autrement dit, en termes de *kabuki*, l'« univers » (*sekai*) dont « Nagasaki no Chôchô-san » n'offrirait qu'un « tour particulier » (*shukô*)¹. Et, au delà, quelle est la valeur très particulière de cet opéra au Japon ?

L'œuvre est née dans le grand courant fantasmagorique que leva en Occident l'imagerie de la femme japonaise². A cet égard le roman *Madame Chrysanthème*, de Pierre Loti en 1887 constitue sans nul doute une référence obligée, mais il ne faut pas oublier de replacer également l'opéra de Puccini dans une veine de japonaiseries de scène, inaugurée apparemment dès 1872 avec l'opéra-comique de Camille Saint-Saëns, *La Princesse jaune* (livret de L. Gallet, « fantaisie nippo-hollandaise »)³. Le récit de Loti lui-même sera transposé musicalement de diverses manières, en particulier par André Messager, *Madame Chrysanthème* (livret de Georges Hartmann et André Alexandre). En outre, les opérettes *The Mikado* de Gilbert et Sullivan en 1885, puis *The Geisha* de Sydney Jones en 1893, remportent d'immenses succès à Londres⁴.

Le personnage de Madame Butterfly elle-même — nouvelle, mais aussi anti-Chrysanthème — naquit, semble-t-il, dans un récit de John Luther Long paru en 1895. Ce dernier fut adapté à la scène en 1900 par l'auteur à succès David Belasco⁶, non sans modifications, et la « splendide interprétation d'Evelyn Millard en Cio-Cio San parv[int] à véritablement toucher les cœurs »⁷. Puccini, qui se trouvait à Londres pour des répétitions de *Tosca*, au début de l'été 1900 est ému par la pièce. Dès son retour en Italie, il engage de longues et coûteuses

négociations avec Belasco sur les droits, et c'est en septembre 1901 qu'il se lance dans l'écriture de son opéra, avec la collaboration des librettistes Luigi Illica, pour les passages en prose, et Giuseppe Giacosa, pour les vers.

Le compositeur se documenta très sérieusement, rencontrant ainsi la femme de l'ambassadeur du Japon à Rome ou la danseuse Sada Yacco (Kawakami Sadayakko)⁸ qui avait triomphé à Paris, présentée par Loïe Fuller, dans le cadre de l'Exposition Universelle de 1900, Mais, malgré un travail considérable, entrecoupé par un accident d'automobile, le compositeur déjà célèbre connut un échec retentissant lors de la première, le 17 février 1904 à la Scala de Milan (à peine 10 jours après l'ouverture des hostilités entre la Russie et le Japon, soit dit en passant¹) ! Le second acte fut rendu quasi inaudible par les sifflets et les huées. Puccini modifia la structure de son œuvre et, lors d'une nouvelle représentation à Brescia, le 28 mai de la même année, celle-ci connut un succès triomphal, jamais démenti depuis. Résumons plus précisément à présent la trame de l'œuvre.

Premier tableau : L'Américain Pinkerton séjourne provisoirement au Japon. Afin de passer agréablement le temps jusqu'à son départ, il projette d'épouser Cio-Cio San², jeune geisha qui le fascine. Goro, l'entremetteur, a tout arrangé. Il présente à Pinkerton ses futurs domestiques lorsque Sharpless, le consul des Etats-Unis, fait son entrée, premier convive de la noce.

Assurant à Pinkerton que Cio-Cio San prend leur relation très au sérieux, il lui recommande de ne pas briser la vie de la jeune fille pour une simple passade. Vient la mariée, entourée de cinq compagnes. Peu après, arrivent ses parents et amis. Deux fonctionnaires déclarent Cio-Cio San et Pinkerton unis par le mariage. La fête est interrompue par l'oncle de Cio-Cio San, un bonze. On lui a appris que celle-ci s'est convertie au christianisme ; il la bannit de la famille et de la société. Les hôtes suivent son exemple. A présent seuls, Pinkerton et Cio-Cio San s'avouent leur amour et gagnent la chambre nuptiale.

Deuxième tableau : Quelques années ont passé. Pinkerton est depuis longtemps retourné aux Etats-Unis. Cio-Cio San a donné naissance à un fils. Seule avec lui et sa fidèle servante Suzuki, elle attend le retour de son mari. Le consul lui rend visite. Pinkerton lui a écrit : il se rendra prochainement au Japon, accompagné de son épouse américaine, et l'a chargé de préparer Cio-Cio San à sa venue. Mais celle-ci, l'interrompant sans cesse, ne le laisse pas lui annoncer la nouvelle. Yamadori, un riche prince, la prie de lui accorder sa main. Elle refuse, se sentant légalement mariée à Pinkerton. Le consul tente à nouveau de lui lire la lettre. Cio-Cio San ne saisit qu'une chose : son époux va être de retour au Japon. Le consul perd alors patience : et si Pinkerton ne revenait jamais plus ? Cio-Cio San est comme touchée à mort. A la tombée de la nuit, un coup de canon annonce l'arrivée du bateau de Pinkerton. Folle de joie, Cio-Cio San décore la maison de fleurs et attend toute la nuit sa venue. En compagnie de son épouse américaine, Pinkerton se présente le lendemain chez Cio-Cio San pour lui demander son enfant, mais il évite toute rencontre avec elle. Seules, ses deux épouses se retrouvent face à face. Réalisant enfin la situation, Cio-Cio San se suicide.

On le voit à ce simple regard plus attentif sur l'intrigue de l'œuvre : *Madama Butterfly* n'est pas qu'une tragédie amoureuse. L'œuvre révèle en effet, avec une virulence étonnante, l'arrogance de l'impérialisme américain que l'image par trop « chromo » de la geisha en pleurs tend souvent à faire oublier.

Ni les japonisants, ni les amateurs d'opéra n'en sont peut-être toujours très conscients, mais le personnage de Pinkerton est explicitement posé comme un butor cynique qui n'hésite pas à expliquer « franchement » son programme, comme le prouve la lecture édifiante du livret :

Pinkerton (con franchezza) :
Dovunque al mondo lo Yankee vagabondo
vagabond
si gode e traffica sprezzando i rischi.

Pinkerton (avec franchise) :
Partout dans le monde le Yankee
S'amuse et trafique méprisant les risques.

<i>Affonda l'ancora alla ventura.</i>	Il jette l'ancre à l'aventure.
<i>(s'interrompe per offrire da bere a Sharpless)</i>	<i>(S'interrompant pour offrir à boire à Sharpless)</i>
<i>Milk-Punch o Wisky?</i>	Milk-Punch ou whisky ?
<i>(riprendendo) Affonda l'ancora alla ventura</i>	Il jette l'ancre à l'aventure
<i>finché una raffica</i>	Jusqu'à ce qu'une rafale
<i>scompigli nave e ormeggi, alberatura.</i>	Emporte vaisseau, mâture, amarres
<i>La vita ei non appaga</i>	Et la vie ne le contente pas
<i>se non fa suo tesor</i>	S'il n'amasse son trésor
<i>i fiori d'ogni plaga...</i>	Des fleurs de chaque plage.
<i>Sharpless : È un facile vangelo...</i>	Sharpless : C'est un évangile facile...
<i>Pinkerton (continuando) :</i>	Pinkerton (sans s'interrompre) :
<i>... d'ogni bella gli amor.</i>	L'amour de chaque belle...
<i>Sharpless :</i>	Sharpless :
<i>.. è un facile vangelo che fa la vita vaga</i>	C'est un évangile facile... Qui rend la vie
<i>charmante</i>	
<i>ma che intristisce il cor...</i>	Mais attriste le cœur.
<i>Pinkerton :</i>	Pinkerton :
<i>Vinto si tuffa, la sorte racciuffa.</i>	S'il prend un plongeon, il se raccroche au
<i>sort.</i>	
<i>Il suo talento fa in ogni dove.</i>	Il agit partout selon son plaisir.
<i>Così mi sposo all'uso giapponese</i>	Ainsi je me marie à la mode du Japon
<i>per novecento-novanta-nove anni.</i>	Pour neuf cent quatre-vingt dix-neuf ans,
<i>Salvo a prosciogliermi ogni mese.</i>	Sauf à chaque mois me libérer.
<i>Sharpless : È un facile vangelo.</i>	Sharpless : C'est un évangile facile...
<i>Pinkerton (si alza, toccando</i>	Pinkerton (se lève, choquant
<i>il bicchiere con Sharpless) : America forever!</i>	son verre contre celui de Sharpless) :
<i>America for ever !</i>	
<i>Sharpless : America forever!</i>	Sharpless : America for ever !

« *America for ever!* » : Comment les Japonais ont-ils pu percevoir une œuvre qui pose de manière si crue, à travers un exemple si cruel, la question de leur rapport à l'Amérique ? De l'attitude mutuelle des deux pays l'un vers l'autre ?

On doit à Michel Wasserman une subtile analyse du statut singulier, éminent et paradoxal, de *Butterfly* au Japon. Dans l'après-guerre en effet, il y eut un engouement du public japonais en faveur de cet opéra. Pour les Japonais, l'héroïne n'était pas seulement une femme touchante, « dans sa confiance naïve pour celui qui l'a séduite et abandonnée »¹. Non contente en effet de tomber éperdument amoureuse (à la différence de Madame Chrysanthème), elle se convertit au christianisme, est reniée par son oncle bonze — pour qui elle a commis un outrage (*Abominazione*) — et se considère comme une Américaine (*mio paese*). Bref, remarque Wasserman, « elle a cherché à s'occidentaliser »².

Elle qui avait souffert de la dureté de sa propre civilisation (c'est une fille de haute naissance devenue courtisane), elle croit trouver en Pinkerton non seulement la respectabilité, mais le représentant d'une culture supérieure. Elle ira d'ailleurs jusqu'à faire l'éloge de la législation américaine.

Ainsi le couple Butterfly-Pinkerton fournit-il aux spectateurs japonais une image extrêmement flatteuse d'eux-mêmes : ils ne seraient que les victimes d'un suivisme aveugle. *Madama Butterfly* serait donc l'opéra de l'amour sans retour, non partagé (*kata-omoi* 片思い), pour l'Occident. Et la fin de l'œuvre, si tragique soit-elle, n'en est pas moins rassurante puisqu'elle voit l'héroïne renouer avec des valeurs propres en recourant au suicide « traditionnel »³.

En outre, les rôles de Cio-Cio San et de sa domestique Suzuki ont été très tôt chantés en japonais (dès 1930), et le texte entier en a été vite traduit (en 1936). Or, comme le souligne justement Wasserman, « l'utilisation d'une traduction japonaise a pour conséquence une extraordinaire identification du public à l'action dramatique »⁴. Un des aspects de celle-ci d'ailleurs, que j'ajoute ici en guise de complément à cette remarque, est que la variété des noms de l'héroïne dans l'opéra de Puccini se trouve complètement écrasée dans les versions japonaises, qui ne la connaissent plus que comme « Chôchô-san »⁵, alors qu'elle bénéficie dans l'œuvre de Puccini d'un traitement beaucoup plus subtil.

Dans le livret original en effet, l'héroïne n'est « Cio-Cio San » que pour sa famille (c'est l'oncle bonze qui s'adresse à elle ainsi le premier : « *Cio-Cio San Abominazione !* »). Elle est « *la bella Butterfly* » ou « *Madama Butterfly* » pour Pinkerton, ou ceux qui se mettent de son côté. Ils aiment en effet à la comparer à un « papillon » (*qual farfaletta*) en remotivant sémantiquement son nom, dans des développements toujours cruels¹. Dans l'intimité amoureuse, Pinkerton la couvre apparemment de surnoms énamorés : « *pisccina mogliettina olezzo di verbena* » (Ma petite femme au parfum de verveine !), mais elle-même n'a qu'un désir, formulé véhémentement : être appelée « *Madama B. F. Pinkerton* ».

Quand on songe par ailleurs à ce que devient le « papillon » en anglais : « *butter fly* », étrange mot dont la douce sonorité fait oublier le sens littéral, on comprend mieux la dimension ludique, cruellement ironique, du titre-même de Puccini, « *Madama Butterfly* », aussi féroce à sa manière que le « *Madame Bovary* » de Flaubert².

Or cet être écartelé entre ses nominations dans la tragédie plurivoque de Puccini, les Japonais le considèrent sous l'appellation unique et pathétique de Chôchô-san. Cette réduction des noms dans la traduction et l'interprétation japonaises, cette « univocité », supposent une empathie, une absence de distance critique objectivante, autrement dit toute une forme de mésinterprétation de l'œuvre, puisque l'auditeur se trouve placé sans recul possible du côté de l'héroïne, en une sorte de « nous autres Japonais » qui inclut sentimentalement l'héroïne. L'écoute en devient nationale.

Une Butterfly native : Miura Tamaki

Si *Madama Butterfly* est ainsi devenu un « opéra japonais », c'est aussi par le biais de son interprétation précoce au Japon, grâce en particulier à un croisement avec le destin de la grande cantatrice Miura Tamaki. Là encore, c'est Michel Wasserman qui me sert de guide pour souligner ce parcours singulier³.

Dépassant les prévisions de Puccini, *Madama Butterfly* fut chantée en effet par une Japonaise, Miura Tamaki, dès 1915, à Londres, en italien. Par la suite, la chanteuse japonaise est censée avoir chantée plus de 2000 fois le rôle dans une carrière qui s'acheva en 1946. Le cas est sans doute unique de cette identification d'une cantatrice « native » à un rôle « exotique », avec ce que cela implique de troubles, et de troubles identifications, de chaque côté des océans.

Née en 1884, Shibata Tamaki — qui sera connue sous le nom de son second époux — participe étroitement à l'histoire de la musique occidentale au Japon. Entrée en 1900 à l'École de musique de Tôkyô, fondée en 1887, elle chante en 1903 dans la première représentation d'opéra par des chanteurs japonais au Japon : une mise en scène d'*Orphée* de Gluck, sous la direction de Noël Péri, où elle interpète le rôle d'Eurydice. En 1911, quand ouvre le Théâtre impérial, Tamaki est engagée comme cantatrice et professeur.

En 1914, elle part pour l'Europe. Le 24 octobre, « Madame Miura, Japanese Prima Dona », chante deux mélodies japonaises (« Sakura » et « Hotaru ») à l'Albert Hall de Londres. En 1915, on l'a vu, le 31 mars, elle donne son premier *Butterfly* — dans le rôle de Cio-Cio San

évidemment, en italien — au London Opera House. En octobre, ce sera la première à Chicago. Commence alors une incroyable série de tournées à travers les Etats-Unis, puis le monde entier, organisées par l'impresario Max Rabinoff, et brièvement entrecoupées de deux retours au Japon, en 1922 et 1932. La légende veut qu'elle ait donné sa « 1000e Butterfly » à Chicago en 1925, et sa « 2000e » à Palerme en 1935. A *Madame Butterfly*, elle va joindre peu à peu *Iris* de Mascagni, la *Madame Chrysanthème* de Messager, *Namiko-san* de Franchetti. Elle grave des disques en 1917 pour la Columbia américaine, d'autres au Japon aussi lors de ses séjours. Son plus grand titre de gloire est sans doute d'interpréter le rôle devant Puccini en avril 1920. Il l'aurait assurée qu'elle était « la Butterfly qu'il avait conçue au fond de son cœur ». Elle rentre définitivement au Japon en 1935.

Mais *Madama Butterfly* était déjà célèbre dans l'archipel. L'œuvre, en réalité un deuxième acte tronqué, avait été chantée pour la première fois en 1914 au Théâtre impérial, avec Takaori Sumiko, élève de Geraldine Farrar, dans le rôle-titre. En 1923 est donné le premier *Butterfly* intégral au Japon, par une troupe italienne en tournée. En 1930 Yamada Kôsaku 山田耕筰 (1886-1965) propose à Tôkyô une *Butterfly* multilingue, où Butterfly et Suzuki se parlent en japonais.

C'est en 1936 que le premier *Butterfly* intégralement en japonais est donné au Kabuki-za, avec Miura Tamaki en Cio-Cio San. Pendant la guerre, en 1942, l'œuvre, considérée sans plus de réflexion comme « musique ennemie » (*tekisei ongaku* 敵性音楽), sera interdite. Elle sera rejouée rapidement après la défaite¹. Et, selon Wasserman, elle est reprise depuis presque une fois par an, au point de constituer « l'opéra le plus populaire du répertoire », de « faire figure d'opéra national »².

Miura Tamaki mourut le 26 mai 1948. Le 21 mars 1946, malade, elle avait donné un dernier récital. Dans les bis, elle chanta son dernier « Aru hareta hi ni » (*Un bel di*). Mishima Yukio, présent dans la salle, fit de ce concert la matière d'une nouvelle, « Chôchô » 蝶々, qui parut dans le n° 7 de *Hana* 花 (Fleurs) en juillet 1948, juste en même temps que *Kamen no kokuhaku* 仮面の告白 (*Confessions d'un masque*).

En l'incarnant dans leur langue et dans la voix d'une compatriote, le Japon et les Japonais ont adopté « Cio-Cio San » : « O-Chô-san » est devenue une des leurs, et plus encore l'incarnation d'un idéal, d'une fantasmagorie d'eux-mêmes, qui satisfont certains de leurs désirs intimes.

Mais *Madama Butterfly*, pour être la plus attendue des citations musicales de la chanson de Misora Hibari, n'en est pas pour autant la seule.

« Ce-ri-siers, ce-ri-siers »

Dans l'intermède musical entre la première et la deuxième strophe de « Nagasaki no Chôchô-san », un autre extrait mélodique est donné à entendre : il provient d'une des plus célèbres chansons japonaises pour enfants : « Sakura » さくら (Cerisiers en fleurs).

Incarnation de la « japonité » en chanson, au point que dans les débats récurrents sur l'hymne national certains la proposent parfois pour remplacer le « Kimi-ga-yo » 君が代, « Sakura » est en réalité une œuvre dont l'histoire même est extrêmement complexe.

Il semble qu'elle tire son origine de l'époque d'Edo, mais elle ne fut mise en forme que dans le cadre de l'introduction de la musique occidentale au Japon. Une première version moderne fixée (pour le texte comme pour la musique) en fut publiée en effet en 1878, an 11 de l'ère

Meiji, par le Bureau d'inspection musicale (Ongaku torishirabe-gakari 音楽取調掛) sous la forme d'une seule strophe :

さくら さくら	Sakura sakura
やよいの空は 見わたすかぎり	Yayoi no sora wa miwatasu kagiri
かすみか雲か 匂いぞいづる	Kasumi ka kumo ka nioi zo izuru
いざや いざや 見にゆかん	Iza ya iza ya mi ni yukan

Cerisiers, cerisiers

Le ciel de Yayoi à perte de vue

Est-ce brumes, est-ce nuages ? Leur fragrance s'élève.

Allons, allons, allons les voir.

Mais une nouvelle version de la chanson fut publiée en ... 1941 dans un ouvrage intitulé *Uta no hon* ウタノホン (Le livre des chansons). La deuxième strophe correspond alors à l'unique ancienne, mais la première strophe y est nouvelle. C'est aujourd'hui la plus connue :

さくら さくら	Sakura sakura
野山も里も 見わたす限り	Noyama mo sato mo miwatasu kagiri
かすみか雲か 朝日ににおう	Kasumi ka kumo ka asahi ni niou
さくら さくら 花ざかり	Sakura sakura hanazakari

Cerisiers, cerisiers

Dans la plaine, au village, à perte de vue

Est-ce brumes, est-ce nuages ? Parfumant le matin

Cerisiers, cerisiers, aux fleurs écloses

« Nagasaki no Chôchô-san » ne se contente pas de citer musicalement « Sakura », elle en propose aussi quelques échos textuels. Elle comporte en effet une sorte de refrain : « Hana no romansu » qui figure dans les trois strophes, faisant des fleurs de cerisiers (*hana*) un arrière-plan constant de la chanson. D'autre part, leur floraison est ouvertement mentionnée dans les deux premières strophes où elle sert de point de repère temporel pour l'arrivée attendue de l'aimé¹.

La chanson « Sakura » était déjà citée musicalement dans l'œuvre de Puccini, puisque le compositeur — qui en avait eu connaissance par l'intermédiaire de Sada Yacco — l'y utilise pour donner de la couleur locale à sa mélodie². Toutefois, elle n'y a pas exactement la même fonction de référence temporelle que dans la chanson.

En effet, Pinkerton ne mentionne pas les cerisiers pour parler du moment de son retour :

Tornero colle rose	je reviendrai avec les roses
Alla stagion serena	à la saison sereine
Quando fa la nidiata	lorsque le rouge-gorge
Il pettirosso	fera sa nichée.

En revanche, comme il arrive au moment de leur floraison, Cio-Cio San demande à Suzuki de l'aider à décorer la maison pour l'arrivée de son « mari » :

Scuoti quella fronda di ciliegi	Secoue ces branches de cerisiers
---------------------------------	----------------------------------

E m'innonda di fior

Et couvre-moi de fleurs.

Les cerisiers qui auraient dû être le décor de leurs retrouvailles seront celui de la mort de l'héroïne, conformes ainsi d'ailleurs — involontairement chez Puccini ? — à leur symbolisme de « brièveté de la vie » et « acceptation de la mort »¹.

Quel sens attribuer au choix fait par Yoneyama Masao, le parolier de « Nagasaki no Chôchô-san », de placer sa chanson sous le signe insistant des fleurs ? S'agit-il d'un simple clin d'œil en forme d'hommage à Puccini ? D'un prêté pour un rendu ? Ou au contraire, par le biais d'une chanson pour enfants aussi connue que « Sakura » et d'un thème aussi balisé que celui des cerisiers, d'une japonisation hyperbolique de l'histoire d'O-Chô-san ? Celle-ci se retrouve en tout cas sertie — loin du rouge-gorge de Pinkerton — dans une imagerie on ne peut plus « nationale » (même si son authenticité est douteuse), et par le truchement le plus sentimental, on a presque envie de dire le plus racoleur, que l'on puisse imaginer.

Il est troublant en tout cas d'entrer dans un tel vertige de citations et d'influences croisées, superposées et intriquées. « Un bel di », « Sakura » : cette double citation musicale n'incite-t-elle pas à approfondir l'intertextualité d'une chanson qui se place si explicitement dans une dimension de référence à d'autres œuvres ?

N'était-il pas dès lors tentant, sinon légitime, de se mettre à l'écoute du texte même de la chanson comme s'il renfermait d'autres échos, parfois moins audibles ? L'entreprise est toujours hasardeuse, certes, qui de Saussure à Bloch vise à lire sous un texte, ou entre ses lignes, autre chose que sa lettre, mais elle est séduisante. Il m'a ainsi semblé, même si l'hypothèse en demeurera toujours fragile, que deux points précis du texte de cette chanson résonnaient étrangement pour peu que l'on ose y prêter l'oreille. Ils constituent en effet le point de départ d'associations textuelles et contextuelles qui viennent se superposer à une interprétation strictement sentimentale et mélodramatique de cette chanson, pour peu, évidemment, qu'on accepte de les laisser développer leurs harmoniques.

A côté d'une lecture, d'une écoute naïves de « Nagasaki no Chôchô-san », ne peut-on en proposer une approche plus retorse ?

Des poupées aux yeux bleus

Dans *Chôchô* (Le Papillon), la nouvelle qu'il écrivit en 1948 autour de l'ultime concert de Miura Tamaki, Mishima prête à son héros, Kiyohara, absorbé dans la musique, de bien étranges pensées :

Les prunelles de Butterfly ne sont plus noires comme celles des femmes japonaises. Il semble qu'elle ait passé tant de jours à contempler la mer que ses prunelles en sont devenues bleues¹.

C'est en partie sans doute un écho détourné de la description du fils — métis donc — de Pinkerton et de Cio-Cio San dans *Madama Butterfly* :

Chi vide mai a bimbo	A-t-on jamais vu un enfant
di Giappon occhi azzurrini ?	Du Japon avec des yeux d'azur ?
E il labbro ?	Et ces lèvres ?
E i ricciolini d'oro schietto ?	Et ces boucles blondes ?

On retrouve un motif proche dans la chanson qui m'intéresse avec l'évocation de « la prunelle bleue » (碧い瞳) et des « longs cils » (長いまつげ) qui hantent la résidence de l'héroïne. Toutefois ce motif des « yeux bleus » y est sensiblement plus complexe et ses résonances, on va le voir, sont troublantes, en particulier quand on les articule à l'imagerie de la poupée. Un élément singulier en effet de la chanson de Misora Hibari est l'apparition récurrente de l'image de la poupée. Dès la première strophe, la figure féminine qui semble devoir être identifiée à l'héroïne est décrite comme une « poupée aux longues manches » (振袖人形)²,

qui « fait amoureusement tourner sa jolie ombrelle » (恋の絵日傘くるくると)³. Le thème revient dans la troisième strophe, un peu plus difficile à appréhender, avec l'évocation de « la poupée américaine que tu as laissée en souvenir » (君が形見のアメリカ人形). Simple objet, celle-ci sert peut-être aussi — dans le contexte de l'univers référentiel de *Madama Butterfly* — de figure pour désigner le fils de Pinkerton et d'O-Chô-san. Et c'est à lui qu'appartiendraient donc « prunelles bleues » et « longs cils » mentionnés juste après, à moins que ces deux éléments ne caractérisent métonymiquement le ... père, l'officier américain, puisque la grammaire des paroles ne permet pas de trancher.

Il faut sans doute relativiser, pour un lecteur occidental non prévenu, ce que cette représentation de personnages par le biais de poupées peut avoir d'incongru et de dévalorisant. De manière un peu caricaturale, rappelons qu'« en Occident » la « poupée » est avant tout partie prenante d'un univers enfantin. Ne serait-ce qu'étymologiquement puisque le terme viendrait du latin populaire « *puppa* », de *pupa* qui signifie probablement « sein, mamelle », d'où l'idée première de « tétine », « poupée de chiffon » ... à suçoter. Au Japon en revanche, elle est « animée » et appartiendrait ainsi originellement au monde du religieux, constituant donc, comme le précise Gérard Martzel un « réceptacle » divin (*shintai* 神体)¹. D'ailleurs, la dimension religieuse de la « poupée » japonaise apparaît bien dans la lecture indigène, anciennement usitée, des deux caractères chinois qui servent à la désigner : *hitogata* 人形, soit une « forme humaine ». Et c'est tout le destin des figurines, dans les pratiques religieuses comme au théâtre, qui s'est développé à partir de là.

D'une certaine manière donc, en contexte japonais, la transformation d'O-Chô-san et de son fils en poupées n'a rien en soi de très significatif : c'est un peu comme s'ils devenaient des marionnettes de théâtre, des personnages de *jôruri*, sans déréalisation particulière. Au contraire.

Le thème de la poupée n'était pas absent de *Madama Butterfly* : Pinkerton qui voit en elle « une figure de paravent » (*figura da paravento*), s'enthousiasme pour « ses manières de poupées » (*fare di bambola*) qui l'enchantent quand elle ouvre la bouche (*quando parla m'infiamma*). Il est visiblement séduit et excité par le fait qu'elle ait l'air — à ses yeux ! — d'un jouet à peine humain... « Dire qu'un petit jouet comme elle est ma femme » (*Pensar che quel giocattolo é mia moglie !*).

Et comme un signe qu'il ne comprend pas le prix de la figure humaine au Japon, un autre passage dit son incompréhension face aux *statuette* qu'a apportées avec elle Cio-Cio San. Elle explique : « *Gli Ottoké* » (les Hotoke 仏 : les morts), et lui de répliquer : « *Quei pupazzi ?* » avant de s'incliner quand elle précise : « *Son l'anime degli avi* » (L'esprit des ancêtres).

Entre le moins d'humanité que représente la « poupée » pour Pinkerton, et à laquelle il lui plaît de réduire Butterfly, et le plus d'humanité qu'incarnent ces figures des ancêtres dont il n'imaginait pas l'existence, *Madama Butterfly* dresse une antithèse étonnante. Puccini aurait-il ressenti le contraste entre le traitement des figures humaines en Occident et au Japon ?

Quoi qu'il en soit, dans l'opéra, « poupée » et « yeux bleus » demeurent deux éléments dissociés. Or il m'a semblé qu'ils s'étaient parfois associés, non sans lourdes connotations, dans la culture japonaise moderne, de sorte que le thème de « la poupée aux yeux bleus », loin d'être anodin, en était venu à cristalliser une part de l'ambivalence du rapport du Japon à l'Occident.

La naissance du thème est — dans l'état actuel de mes recherches — sans doute littéraire. Le plus ancien exemple repéré date de 1911. Cette année-là, le jeune Kitahara Hakushû 北原白秋 publie dans *Omoide* 思ひ出 (Souvenirs) un poème intitulé « *Ningyô tsukuri* » 人形つくり (La fabrique de poupées)¹, qui offre une manière de description d'un atelier de fabrication de poupées vu par les yeux d'un enfant. Le texte commence de manière surprenante pour qui s'intéresse à « *Nagasaki no Chôchô-san* » par la répétition

obsessionnelle du terme « Nagasaki » — qui sera ensuite repris comme une litanie au début de chacune des trois strophes —, puis par l'évocation de leurs yeux de verre ... bleus :

長崎の、長崎の

A Nagasaki, à Nagasaki

人形づくりはおもしろや。

Les poupées que l'on construit, qu'elles sont

amusantes

色硝子……青い光線の射すなかで

Le verre coloré... Dans les rayons bleus
qui dardent leur lumière.

On ne peut s'arrêter ici sur l'ensemble de ce long poème riche en images surprenantes, sinon pour souligner d'abord l'insistance avec laquelle le poète s'arrête à la cruauté de la naissance des poupées².

ころころと転ぶお面を

Le masque qui tombe en roulant

わかい男が待ち受けて、

Un jeune homme le saisit

青髯の、銀のナイフが待ちうけて、

A la barbe bleue, un couteau d'argent le saisit

まぶた、まぶた、薄う瞑つたまぶたを突いて、きゅつと抉ぐつて両眼あける。

Perce les paupières, les paupières, les paupières minces
et fermées, qu'il évide d'un coup sec, et les deux yeux
s'ouvrent.

La constitution de l'étrange regard vide de ces artefacts à figure humaine est ensuite décrite précisément :

その眼玉もうつろの眼玉、

Ces yeux sont vides eux aussi, ces yeux

面よく見て、後をつけて、合はぬ眼玉はちよと弾き、

Regardez bien leur visage, suivez-les, tirez les yeux qui
ne leur vont pas

ちよと弾ちき、

Jetez-les

嵌めた、嵌めたよ、両眼嵌めた……

Ils sont enfoncés, ils sont enfoncés, les deux

yeux sont

enfoncés

露西亜の女郎衆が、女郎が義眼をはめるよに、

Comme ceux des prostituées, des prostituées russes
qui incrustent un œil de verre.

Une forme de compassion naît, pour ces poupées vivent dans la douleur :

赤い夕日にくわと噎ぶ。

Dans le soleil rouge du soir, ouin, elles sanglotent.

くわと噎ぶ。

Ouin, elles sanglotent.

Et bien qu'elles fassent peur, l'envoi final du poème finit par en dresser un portrait fort douloureux :

人形、人形、口なし人形、

Poupées, poupées, poupées qui ne parlez pas

みんな寒かる、母御も無けりや、賭博うつよな父者もないが、

Vous devez avoir froid — N'avez-vous pas de maman,
ni de papa qui joue gros jeu

白痴か、狂気か、不具か、啞か、

Etes-vous idotes ou folles, êtes-vous infirmes ou

muettes

墮胎薬を喫まされた女郎の児どもか、胎毒か……

abortif
Ou enfants d'une prostituée à qui on a fait boire un
ou syphilitiques de naissance

長崎の、長崎の
人形づくりはいぢらしや、
émouvantes
いぢらしや。

A Nagasaki, à Nagasaki
Les poupées que l'on construit, qu'elles sont
Emouvantes1.

Le poème de Hakushû introduit ainsi en fanfare dans la poésie japonaise un motif inhabituel, ambivalent, une imagerie étrange, colorée et dérangeante. Il marque apparemment l'acte de naissance des « poupées aux yeux bleus » dans l'imaginaire japonais². Elles vont y connaître avatars et anamorphoses.

Dès 1921 en effet, Noguchi Ujô 野口雨情 (1882-1945) publie simultanément deux poèmes, « Akai kutsu » 赤い靴 (Les chaussures rouges) et ... « Aoi me no ningyô » 青い眼の人形 (La poupée aux yeux bleus), qui, mis en musique par Motoori Nagayo 本居長世, conquerront une grande célébrité, jamais démentie.

Aoi me no ningyô 青い眼の人形 (La poupée aux yeux bleus)

青い眼をしたお人形は
アメリカ生まれのセルロイド

La poupée aux yeux bleus
Celluloïde née en Amérique

日本の港へついたとき
いっばいなみだをうかべてた
わたしは言葉がわからない
迷子になったらなんとしょう

Quand elle est arrivée dans un port japonais
Elle pleurait de toutes ses larmes
Je ne comprends pas ce qu'ils disent
Quand je serai perdue, que vais-je faire ?

やさしい日本の嬢ちゃんよ
なかよくあそんでやっどくれ
なかよくあそんでやっどくれ

Gentille petite fille japonaise
Joue gentiment avec moi
Joue gentiment avec moi

Ici, la poupée n'est pas fabriquée dans les ateliers de Nagasaki, c'est un objet d'importation. Toutefois, celui-ci s'humanise et, tout américain qu'il est, souffrant, il cherche à entrer en contact avec une altérité japonaise.

Akai kutsu 赤い靴 (Les chaussures rouges)

赤い靴 はいてた
女の子
異人さんに つれられて
行っちゃった

Elle avait des chaussures rouges
La petite fille
Quand elle est partie
Emmenée par un étranger

横浜の はとばから
船に乗って
異人さんに つれられて
行っちゃった

De la jetée de Yokohama
Elle a pris le bateau
Quand elle est partie
Emmenée par un étranger

今では 青い目に
なっちゃって
異人さんの お国に
いるんだろう

Aujourd'hui, ses yeux
Sont devenus bleus
Elle vit sans doute
Au pays de l'étranger

赤い靴 見るたび
考える
異人さんに 逢うたび
考える

A chaque fois que je regarde des chaussures rouges
Je réfléchis
Quand je croise un étranger
Je réfléchis

Dans « Akai kutsu », on n'est plus directement en présence de l'artefact de la poupée, mais l'on se trouve malgré tout en face d'une version inversée de la scène évoquée dans le précédent poème. Il ne s'agit plus d'une poupée qui arrive d'Occident et qu'il faudrait adopter, mais d'une petite Japonaise, « séduite » par un étranger, qui part, l'accompagne au delà des mers, au risque de voir changer la couleur de ses yeux bleus, de devenir Occidentale, autre. Au risque, même si ce n'est pas dit explicitement, de devenir une poupée ? Ce qu'elle aurait commencer à faire en glissant une « chaussure rouge » à son pied...

Les poèmes de Noguchi s'inscrivent dans le contexte historique du durcissement des politiques d'immigration américaine, sur fond de poussée raciste. Certes, depuis l'ouverture forcée du Japon sous la menace des canonières en 1854, suivie de la signature de traités inégaux qui resteront en vigueur jusqu'au début du xxe siècle, en dépit des efforts constants des différents gouvernements japonais, en particulier dans les années 1880, le racisme sous-jacent à l'attitude américano-occidentale par rapport au Japon avait été patent. Mais il prit peut-être un tour encore plus cruel après la Première guerre mondiale, quand il se mit à perdurer et à se manifester sous d'autres formes, alors même que le Japon faisait partie des alliés qui avaient vaincu l'Allemagne.

On sait que dès 1908 les Etats-Unis avaient limité l'immigration d'origine nipponne en adoptant conjointement avec le Japon un *Gentlemen's agreement* (Nichibeï shinshi kyōyaku 日米紳士協約), mais on ignore trop souvent qu'en 1919, lors de la signature du Traité de Versailles, l'Australie — soutenue finalement par les Etats-Unis du Président Wilson — avait obtenu qu'il ne soit pas répondu favorablement à la demande japonaise d'inscrire l'égalité des races dans les clauses négociées. Et en 1924, point d'orgue d'une série de mesures coercitives allant crescendo, les lois américaines allaient interdire toute naturalisation de Japonais (*Oriental Exclusion Act*)¹.

Ce contexte ne jette-t-il pas une lumière différente sur les deux poèmes de Noguchi ? La poupée aux yeux bleus venue d'Amérique, comme la petite fille japonaise aux souliers rouges quittant son pays au risque de changer la prunelle de ses yeux, ne forment-elle pas un diptyque d'images de recours face à l'exacerbation des tensions nippo-américaines ?

Inversement, côté américain, se produisit un événement étonnant qui n'a sans doute qu'une valeur anecdotique, mais qui traduit bien la confiance — peut-être dérisoire — que certains accordent aux poupées pour conjurer les mauvais présages. En 1927, honteux des mesures de rejet prises par les autorités de son pays à l'égard des Japonais, et inquiet de la détérioration des rapports nippo-américains, le pasteur Sidney Gullick (?) organisa avec une sorte de candeur à la Frank Capra un mouvement populaire pour témoigner de l'amitié de son pays pour le Japon : celui-ci déboucha sur l'envoi de 12000 « poupées aux yeux bleus » dans l'archipel. Souvent détruites au travers des vicissitudes des années 1930 et 1940, elles sont aujourd'hui activement collectionnées et rassemblées dans plusieurs musées locaux.

« La poupée aux yeux bleus » est donc susceptible d'être investie de valeurs variées : emblème provocateur et dérangeant chez Kitahara, elle devient, dans les deux poèmes de Noyama, véhicule d'une étrangeté souffrante à apprivoiser, mais aussi icône du risque et de la peur d'une dénaturation de soi, qui viendrait frapper le corps même qui s'y abandonne. Et c'est cette dernière image qui — évidemment — m'intéresse le plus du point de vue de la lecture de « Nagasaki no Chôchô-san ». S'abandonner à la séduction fascinante de l'Occident(al), c'est se laisser entraîner par une attraction si étrange, si puissante et si dangereuse, qu'elle représente un risque à courir

Dans la chanson de Misora Hibari, les yeux bleus semblent être ceux de l'homme aimé, et c'est l'enfant du couple qui est assimilé à une poupée ; mais à l'origine comme à l'horizon de la passion de l'héroïne on retombe donc, par association de ces éléments, sur cette dimension d'aliénation de soi dont la composante physique, « raciale » en quelque sorte, est prégnante. On touche là — on le sent — à des problématiques troubles et enchevêtrées qui concernent véritablement la représentation du « corps national », au sens véritable et non métaphorique du terme¹. Un dossier serait ainsi à ouvrir sur les différentes dimensions d'un complexe physique apparu avec l'arrivée occidentale du xix^e siècle, son arrogance, son hygiénisme, son eugénisme et son racialisme. Il faudrait, à titre d'exemple, y faire une place à des éléments d'apparence aussi disparates que l'assimilation intellectuelle de ces discours, l'adoption des coiffures² et costumes occidentaux³, l'évolution des mœurs et des bonnes manières⁴, le développement du sport, de l'hygiène publique, l'histoire de la mode, des cosmétiques, les concours de beauté⁵, en accordant une place centrale à l'histoire des représentations des corps et des visages, dans les différents media comme la photographie et la peinture, jusque aux bandes dessinées ou aux films d'animation contemporains.

Parmi les composantes secrètes des relations nippo-occidentales au xx^e siècle, la perturbation de « l'idéal du corps national »⁶, associée à une fascination mêlée de répulsion pour le risque du métissage, vient surdéterminer peu à peu l'amour unilatéral que chantait *Madama Butterfly*.

Or en 1957, dans un Japon qui subissait comme le reste du monde la déferlante du grand cinéma américain des *fifties*, avec ses insolents canons de beauté, où les métis nés de l'occupation étaient souvent mal considérés, le fantasme de la perte de soi s'incarnait avec bonheur dans cette image du bleuissement des noires prunelles nationales. Mishima ne l'ignore pas. « Nagasaki no Chôchô-san » n'est-elle pas, plus discrètement, travaillée des mêmes pulsions imaginaires ?

L'enfant-poupée de la chanson ne rassemble-t-il pas les deux valeurs du motif, l'ambivalence du rapport à l'Occident ? Il est à chérir comme don de l'aimé, il incarne la perte de l'héroïne. Prise dans un double lien, Cio-Cio San n'avait pas d'autre choix que d'abandonner son enfant à la femme américaine (pas gênée par le métissage, elle !) et de mourir. Or dans la chanson de Misora, on le reverra, rien n'est dit de cette double issue tragique. Seule est réaffirmée, envers et contre tout, la passion amoureuse : « Aujourd'hui encore je te vois en rêve »

今日もあなたの夢を見る. Dans ces conditions, l'enfant-poupée aux yeux bleus ne constitue-t-il pas une sorte d'objet transitionnel qui permet l'échappée dans l'imaginaire, le « rêve » (夢) ? L'issue apportée par la chanson à cette situation impossible n'est pas de l'ordre du réel.

Chez Mishima, le risque de dénaturation de soi allait plus loin encore. Jusqu'à la mort, comme le montre la citation complète du passage mentionné de *Chôchô* :

Quand cette femme chantait « Un bel di », la couleur de la mer se manifestait à lui distinctement. L'esprit même de la vraie mer se posait alors à la surface de la pauvre mer représentée sur la toile du fond. Les prunelles de *Butterfly* ne sont plus noires comme celles des femmes japonaises. Il semble qu'elle ait passé tant de jours à contempler la mer que ses

prunelles en sont devenues bleues. Et puis, comme mue par un pressentiment, Butterfly jette un regard extasié sur la mer étincelante du plein midi, avant la tragédie du dernier acte où c'est son visage lui-même qui prend la couleur de la mer. Ce que le bateau, que Butterfly a convié de ses prunelles au bleu limpide, apporte, c'est la tragédie. Ce n'est pas Pinkerton qu'elle attend. C'est la tragédie. C'est la mort¹.

La « cloche de Nagasaki » : « Oggi il mio nome e Dolore »¹

La mort, on va la rencontrer dans « Nagasaki no Chôchô-san », mais par un détour, par le biais d'un autre élément, plus ténu encore sans doute que la « poupée aux yeux bleus », mais sans doute plus décisif.

La troisième strophe commence en effet sur un vers d'apparence anodine : « Kane ga narunaru koi no machi » 鐘がなるなる恋の町. J'ai traduit « Kane ga narunaru » par « L'heure vient, la cloche sonne » à la fois pour imiter le redoublement de « narunaru », mais surtout pour exprimer le double sens, propre et figuré, de l'expression. C'est l'heure, bien sûr, c'est-à-dire celle de l'instant crucial.

On pourrait ne pas s'arrêter sur ce détail, d'apparence si insignifiante, dont la motivation interne, purement diégétique si l'on veut, se suffit à elle-même. Dans l'opéra toutefois, l'arrivée de l'heure décisive, de l'entrée du navire de Pinkerton dans le port, n'est pas marquée par la cloche, mais par un coup de canon (*cobo di canone*). C'est d'ailleurs ainsi que Cio-Cio San l'évoquait dans son grand air, imaginant le vaisseau de guerre « tonner son salut » (*romba il suo saluto*)².

Mais il y a plus encore : l'association « cloche + Nagasaki » a dans le Japon d'après-guerre, et jusqu'à aujourd'hui encore, un pouvoir évocateur immédiat qui dépasse une simple valeur métaphorique instrumentale et introduit un autre intertexte dans l'œuvre. La « cloche de Nagasaki » en effet ne peut pas être une cloche ordinaire, innocente. Elle évoque directement l'explosion nucléaire du 9 août 1945 et possède donc un immense pouvoir de condensation et de relais imaginaires.

A l'origine de cette valeur, il y a l'histoire tragique d'un survivant de l'explosion de Nagasaki, un médecin, Nagai Takashi 永井隆. Il a perdu sa femme dans l'événement et lui-même, irradié, mourra le 1er mai 1953.

L'histoire de Nagai Takashi noue étroitement les deux facettes de Nagasaki : ville chrétienne et victime de la bombe atomique. Ces deux dimensions se retrouvent étroitement associées dans l'évocation du quartier d'Uragami 浦上, proche de l'épicentre de l'explosion et où vivait une grande part de la communauté catholique de la ville, et plus précisément encore, on va le voir, dans sa cathédrale, le Tenshu-dô 天主堂, et ses cloches.

Né en 1908, Nagai, jeune étudiant en médecine à Nagasaki, connaît vers 1931 une grave crise spirituelle qui l'amène à lire Pascal, puis à décider de découvrir le christianisme de l'intérieur. Il choisit alors de loger chez une famille chrétienne de la ville, les Moriyama 森山. Sadakichi 貞吉, le chef de famille, est descendant de chrétiens cachés installés au nord de la ville depuis le xv^e siècle. De 1790 à 1867, ce quartier d'Uragami subit des descentes de police régulières — dite *Uragami-kuzure* 浦上崩れ — visant à disperser les chrétiens cachés qui y subsisteraient en dépit de la politique officielle. Son père Kichizô, septième chef de la communauté, était ainsi mort sous la torture en 1856.

Chaque matin, Nagai est réveillé par les cloches de la cathédrale, qui sonnent également les prières de midi et du soir. Il la visite un jour de 1932. Ce bâtiment de 70 m de long, le plus grand édifice catholique d'Extrême-Orient à l'époque, a été construit par les fidèles de 1895 à 1917 en haut d'une colline. Il est l'héritier d'un terrible passé récent. En 1864 en effet, le père

Petitjean avait eu la charge du Tenshu-dô d'Ôura, église construite dans un quartier du sud de la ville, au milieu des résidences des « étrangers » (les *ijin-san*), là où est située l'action de *Madama Butterfly*. Elle était interdite aux Japonais, mais des membres de la communauté cachée d'Uragami s'y risquèrent en cachette. Démasqués par les autorités, ils subirent une terrible répression en 1867. Tous furent arrêtés, y compris vieillards et enfants, puis déportés en diverses régions du Japon où certains furent parfois torturés à mort. Sur les 3414 déportés, 20% moururent en captivité. Quand les survivants revinrent en 1872, après que le nouveau gouvernement eut finalement autorisé le christianisme, ils s'efforcèrent, bien que spoliés de leurs biens, de bâtir leur propre église, au cœur de leur quartier historique. Après avoir ainsi réussi à acheter la maison du gouverneur qui dominait le quartier, ils édifièrent une première église en bois, puis, on l'a vu, une cathédrale à partir de 1895.

Après divers épisodes, en particulier une première campagne militaire sur le continent lors de « l'incident de Mandchourie », puis des conversations avec le curé de la cathédrale, un autre descendant de chrétiens cachés dont le père avait été torturé à Tsuwano¹ au début de l'ère Meiji, Nagai Takashi se convertit au christianisme et se marie avec la fille de Moriyama Sadakichi, Midori 緑, en 1934. Ils auront trois enfants, Makoto, né en 1935, Ikuko née en 1937, mais prématurément décédée, Kayoko née en 1942.

En 1932, Nagai Takashi avait décidé de se consacrer à la radiologie, au péril de sa vie, car l'usage des rayons X n'était pas encore bien maîtrisé. Mais il avait été rendu partiellement sourd par une attaque méningée et l'usage du stéthoscope lui était difficile. Au printemps 1945, il est alors âgé de 37 ans, ses collègues lui diagnostiquent une leucémie incurable. Le pronostic vital est de deux ou trois ans au mieux.

Le 9 août, à 11 h du matin, la bombe atomique explosa à 500 m de la cathédrale², qui fut presque entièrement détruite, à 700 m de l'hôpital où se trouvait Nagai et où il fut gravement blessé et irradié. Sa femme mourut dans leur maison en contrebas, ainsi que 8000 chrétiens du quartier.

Début septembre, Nagai qui avait consacré le reste de ses forces à sauver les blessés, manifesta les premiers symptômes de la maladie de la bombe, mais, alors qu'il était entré en agonie, il guérit presque miraculeusement début octobre. Dès lors, il s'installa dans une cabane, au milieu des ruines¹, et décida d'écrire un livre sur la bombe A.

Les deux clochers de la cathédrale avaient été détruits. La coupole nord avait été projetée et sa cloche, fêlée, était inutilisable. La coupole sud s'était effondrée : sa cloche avait disparu dans les décombres. Le 24 décembre, Yamada, un ami de Nagai, réussit à la retrouver, à la dégager et à la soulever. Il fit ainsi retentir à nouveau l'angélus du soir pour cette soirée de Noël. « La cloche de Nagasaki », *Nagasaki no kane* : tel fut le symbole que Nagai choisit comme titre de son ouvrage², pour dire que rien ne peut détruire l'espérance. La cloche y a valeur rédemptrice et consolatrice. Que tout n'ait pas été détruit, malgré tout, que des souvenirs subsistent, voilà une raison pour que l'espoir renaisse, propose Nagai Takashi, alors même qu'il va vers la mort.

Le manuscrit, achevé le 9 août 1946, n'intéressa personne sur le moment, mais Nagai devint peu à peu célèbre par d'autres écrits³. Des admirateurs lui bâtirent un nouveau logis, le Nyoko-dô 如己堂, littéralement « Maison "Aime ton prochain comme toi-même" », et après la mort du Mahâtmâ en janvier 1948 il fut parfois surnommé le « Gandhi de Nyoko-dô ». *Nagasaki no kane* fut enfin publié en 1949 et connut d'emblée un immense succès. Des extraits en furent aussitôt insérés dans les manuels scolaires. Le livre devint un des classiques de la littérature des victimes de la bombe (*hibakusha bungaku* 被爆者文学).

Cette même année 1949, Satô Hachirô サトウ・ハチロー, s'appuyant sur le récit de Nagai Takashi, écrivit les paroles d'une chanson de titre identique, « Nagasaki no kane », Koseki

Yûji 古関祐而 en écrivit la musique. Chantée par le plus grand chanteur japonais du siècle, Fujiyama Ichirô 藤山一郎, alors au faîte de sa gloire⁴, elle remporta un immense succès. Lettres et visites affluèrent. L'empereur Shôwa lui-même fit le pèlerinage au Nyoko-dô en mai 1949. En septembre 1949 un projet de loi extraordinaire fut déposé pour honorer deux Japonais d'exception, le tout récent prix Nobel de physique Yukawa Hideki 湯川秀樹 (1907-1981) et Nagai Takashi, qui furent déclarés en décembre « héros de la nation ».

L'année suivante, en 1950, un film fut tourné par Ôniwa Hideo, sous le même titre, avec la chanson en question dans la bande-son. Ce film fut recommandé par le Monbu-shô auprès de toutes les écoles primaires,

Le 31 décembre 1951, année de la mort de Nagai Takashi, lors du premier concours annuel de chanson de la NHK, à l'époque radiodiffusé, Fujiyama Ichirô, désigné champion de l'équipe des garçons, interpréta son grand succès de l'année précédente.

En 1957, même si six ans se sont écoulés, la chanson, comme le livre et le film, comme la figure même de Nagai Takashi, n'ont pu être oubliés. D'ailleurs en 1955, Fujiyama Ichirô fut à nouveau le champion des garçons lors du concours de la NHK avec « Nikorai no kane » ニコライの鐘 (La cloche de Nikolai)¹, qui exploitait sans vergogne le filon du précédent succès. La « cloche de Nagasaki » continuait donc à porter et à transmettre ses très lourdes connotations. La chanson éponyme d'ailleurs — à la différence de « Nagasaki no Chôchô-san » — demeure extrêmement populaire, toujours aujourd'hui². Sa mélodie, l'orchestration courante, en font une sorte de messe ou cantique³. Mais peut-être est-il utile d'en regarder le texte :

長崎の鐘

こよなく晴れた 青空を
悲しと思う せつなさよ
うねりの波の 人の世に
はかなく生きる 野の花よ
なぐさめ はげまし 長崎の
あゝ 長崎の鐘が鳴る

召されて妻は 天国へ
別れて一人 旅立ちぬ
かたみに残る ロザリオの
鎖に白き 我が涙
なぐさめ はげまし 長崎の
あゝ 長崎の鐘が鳴る

つぶやく雨の ミサの音
たたえる風の 神の歌
耀く胸の 十字架に
ほゝえむ海の 雲の色
なぐさめ はげまし 長崎の
あゝ 長崎の鐘が鳴る

こころの罪を うちあけて
更け行く夜の 月すみぬ

La cloche de Nagasaki

Le ciel splendide, bleu d'azur...
Quel déchirement d'en éprouver la douleur
Notre vie, pareille à la mer houleuse,
Passe, comme les fleurs des champs
Consolation, courage, ah
Sonne la cloche de Nagasaki, Nagasaki

Rappelée à Lui, mon épouse vers le Paradis
M'a quitté, entreprenant seule le voyage
Sur les anneaux du rosaire qu'elle m'a laissé
En souvenir, coulent mes blanches larmes
Consolation, courage, ah
Sonne la cloche de Nagasaki, Nagasaki

Dans la pluie qui murmure, l'écho de la messe
Dans le vent glorieux, nos cantiques divins
Sur sa poitrine, une croix rayonnante
Sur la mer qui sourit, le reflet des nuages
Consolation, courage, ah
Sonne la cloche de Nagasaki, Nagasaki

Quand je confesse les péchés de mon âme
La lune s'éclaircit dans la nuit qui s'avance

貧しき家の 柱にも
気高く白き マリア様
なぐさめ はげまし 長崎の
あゝ 長崎の鐘が鳴る

Au pilier de ma pauvre mesure
Une image de la Vierge, noble et blanche
Consolation, courage, ah
Sonne la cloche de Nagasaki, Nagasaki

L'atmosphère est bien sûr tout à fait différente de celle de « Nagasaki no Chôchô-san ». Cependant, au delà de la simple mention d'une cloche, quelques candidats à l'intertextualité se dégagent.

D'abord, dans l'une comme dans l'autre chanson, le mot « Nagasaki » lui-même est répété de manière obsédante, comme pour en affirmer toutes les résonances. En 1957, le Nagasaki de Chôchô-san ne peut plus être seulement celui de l'époque d'Edo, de Dejima, ou de l'ouverture de Meiji, avec les résidences des étrangers occidentaux. Il est aussi celui de la bombe atomique.

D'autre part, « Nagasaki no Chôchô-san » laisse une place à la thématique des « chrétiens cachés », pourtant totalement absente de l'opéra de Puccini. N'est-ce pas une référence directe à la dominante chrétienne si prégnante de « Nagasaki no kane » ? Et elle ne lui fait pas écho de n'importe quelle manière. En effet, dans la chanson de Misora Hibari, l'héroïne est « en haut de la colline, près du Christ en croix » (天主の丘の上), mais le texte japonais de la chanson note la « croix » en lecture phonétique (*kurusu* クルス) d'une association de caractères chinois 天主 — le Seigneur — dont la lecture sino-japonaise spontanée, *tenshu*, renvoie directement au Tenshu-dô 天主堂 d'Uragami 浦上, la cathédrale située au cœur du quartier des chrétiens cachés et dont la cloche fut retrouvée sous les décombres du bâtiment après l'explosion atomique.

Un autre mot, fort peu anodin, est commun aux deux chansons : *katami* かたみ / 形見, le souvenir de l'être aimé. Si les situations de Nagai Takashi et O-Chô-san sont d'apparence fort différente, ils vivent fondamentalement la même expérience, celle de la séparation. L'être aimé s'en est allé (別れて一人 旅立ちぬ). Il s'en est allé aux « vents » (*kaze* 風) qui soufflent sans cesse sur Nagasaki, parce que c'est un port où les bateaux viennent et d'où ils repartent, un lieu accueillant et menacé, que dévasta aussi le souffle de l'explosion¹.

Dans « Nagasaki no kane » en outre, le ciel bleu (*aozora* 青空) est également « dégagé » (*hareta* 晴れた). « Un bel di » assurément que ce 9 août 1945 à Nagasaki... N'est-il pas frappant de retrouver constamment, dans les récits des victimes des deux bombardements nucléaires, cette référence à un ciel d'azur, celui qui s'étendait au dessus des deux villes de Hiroshima² et Nagasaki³ juste avant les explosions nucléaires et le voile noir, au sens le plus fort, que celles-ci jetèrent sur elles ? Put-il désormais y avoir au Japon des « belles journées » ? Des « belles journées » où la catastrophe ne risque pas de survenir ?

Plus largement encore d'ailleurs, cette thématique du « ciel dégagé » semble aussi s'étendre à toute la guerre : de l'attaque de Pearl Harbour à la déclaration impériale de capitulation, radiodiffusée le 15 août, en passant par les récits des membres des forces spéciales d'attaque (*tokkôtai* 特攻隊), les *kamikaze* 神風⁴. Toutes ces journées semblent placées sous le signe d'un soleil radieux.

La meilleure preuve de ce qui vient d'être avancé me semble venir du roman d'apprentissage fortement autobiographique, consacré explicitement aux années de guerre, que publia Katô Shûichi 加藤周一 de janvier à août 1949 sous le titre *Aru hareta hi ni* ある晴れた日に (Par une belle journée)⁵. Bien que l'œuvre ne fasse aucune référence directe à l'opéra de Puccini, il semble impossible d'imaginer que les mots même de son titre puissent venir d'ailleurs que de la traduction japonaise — réalisée dès 1936, rappelons-le¹ — du début de l'air célébrissime « Un bel di », celui-là même que Miura Tamaki venait de rechanter à Tôkyô le

21 mars 1946 avant de s'éteindre le 26 mai 1948. « Aru hareta hi ni » : les mots mêmes que portent les quelques notes citées musicalement entre les deuxième et troisième strophes de « Nagasaki no Chôchô-san ».

Le roman de Katô Shûichi se termine ainsi :

— Par une belle journée, la guerre est arrivée, par une belle journée elle s'en est allée.

—ある晴れた日に戦争は来り、ある晴れた日に戦争は去った。

De manière très claire, le jour de la fin de la guerre est pour le héros celui de la déclaration impériale de fin des hostilités :

Tsuchiya Tarô, après avoir entendu la déclaration de l'Empereur à la radio, le 15 août à midi, avait couru au dehors, et comme il n'avait pas dormi de la nuit, il fut saisi un instant de vertige. Le ciel de midi, qui s'était dégagé, était bleu, et d'énormes cumulus scintillaient.

八月十五日の正午、天皇の放送をきき終つて外へとびだした土屋太郎は、一晩を眠らずに過していたので、一瞬間めまひを感じた。晴れあがった真昼の空は青く、巨大な入道雲がぎらぎらと輝いている。193

Le jour du commencement de la guerre n'est pas désigné aussi clairement, mais c'est vraisemblablement celui de l'attaque sur Pearl Harbour, puisque Katô écrit, toujours à propos de Tsuchiya :

Il se rappela les gigantesques cumulo-nimbus² de l'après-midi qui avait suivi la fin de la guerre, il se rappela le pur ciel bleu d'hiver du matin où la guerre avait commencé. Tous deux étaient pour lui maintenant les souvenirs d'un passé très lointain.

戦争の終わった午後の巨大な積乱雲を想出し、戦争のはじまった朝の澄んだ冬の青空を想出した。何れも遠い昔の想出のやうであつた。

L'attaque sur Pearl Harbour eut lieu le 7 décembre 1941. Kobayashi Hideo écrit en mars 1942 un texte, *Sensô to heiwa*, où il se souvient de ses sensations en regardant dans le journal, le matin du Jour de l'An 1942, une photo du bombardement de la flotte américaine. Il est assis sur une chaise dans sa véranda :

Le ciel était magnifiquement clair, la mer vaste et lumineuse s'étendait sous mes yeux. [...] C'était ce même soleil qui brillait au dessus de Pearl Harbour [...]3.

Il poursuit un peu après :

Le soleil brille, la mer est bleue ; ceci ne change jamais, en temps de guerre comme en temps de paix.

On le voit, la thématique du « ciel dégagé », de la « belle journée », est plastique. Kobayashi l'utilise pour suggérer que « guerre et paix sont une seule et même chose ». Chez Katô Shûichi, dont on se rappelle la dernière phrase d'*Aru hareta hi ni*, « par une belle journée » prend quasiment le sens d'« un beau jour » : les événements historiques, si tragiques soient-ils, sont renvoyés dans un lointain passé, dans l'oubli :

La guerre avait pris fin, et à l'instant même, elle avait disparu. Elle avait disparu du moindre recoin de son âme. Elle appartenait déjà à un passé lointain, infiniment lointain. Existait l'avenir. Le présent attaché à cet avenir. Pour l'heure, il [Tsuchiya] n'était pas vivant, mais désormais il allait vivre.

戦争は終わったが、終わったときに、戦争はもうなかった。心のどんな片すみにもなかつた。もはや、戦争は、遠い、限りなく遠い過去に属していた。あるのは未来。未来につながる現在。今では生きていながつたが、これからは生きて行くのである。

193

Il ne faut pas se méprendre : je ne dis pas que l'univers de Puccini a envahi la pensée japonaise dans les années 1940-1950. Mais simplement, en l'occurrence, que la simple expression « *aru hareta hi ni* » — anodine en soi, mais comme frappée d'un poinçon par la musique de Puccini — a été reprise, décontextualisée, par un Katô Shûichi par exemple, puis

qu'après la guerre, elle s'est trouvée lestée du souvenir d'un certain nombre des événements les plus tragiques de celle-ci, de sorte que, quand on retourne à Puccini et à Chôchô-san après la guerre, « la belle journée » du retour de Pinkerton se trouve nimbée d'un ensemble de significations très lourdes de sens.

Le « *bel di* » de l'héroïne de Puccini — celui où elle attend l'arrivée du bateau ... de guerre américain de son aimé — a donc été amèrement surdéterminé par l'histoire¹. La mort, qu'apportait déjà en puissance, dans les valises de sa trahison, le *Yankee vagabondo*, est devenue palpable au travers de la guerre dans son ensemble, et singulièrement des deux journées du 6 et du 9 août 1945, où une grande part de l'élan qui avait projeté le Japon de Meiji à la rencontre de l'Occident semble être venue se fracasser. Le « ciel dégagé » de Nagasaki ou de Hiroshima ne condense-t-il pas désormais toute l'ironie de l'histoire ? Toute sa violence...

Que peut donc signifier, quels échos peut donc avoir, en 1957, une chanson dont l'héroïne, Chôchô-san « de Nagasaki », attend toujours le retour d'un Pinkerton aimé en dépit de tout, alors que sa belle Amérique a apporté entre temps la destruction nucléaire, celle qui a ravi à Nagai Takashi son épouse et l'a blessé au plus profond de sa chair, ce que rappelle discrètement le son de la cloche ? La cloche ... de Nagasaki.

1951-1957 : approfondissement et failles de l'entente nippo-américaine

En juillet 1956, un an et demi avant le concours de chanson de la NHK, le *Livre blanc sur l'économie* (経済白書) déclarait : « Ce n'est déjà plus l'après-guerre » (もはや戦争ではない).

Le contexte historique des années 1950 est très lourd. On sait qu'après la capitulation du Japon, le 2 septembre 1945, avait commencé une période d'occupation américaine, qui prit un tournant avec la Guerre de Corée (1950-1953), comme le prouve l'inflexion symbolisée en 1951 par le Traité de San Francisco, la signature du pacte de sécurité nippo-américain (日米安全保障条約), le rappel de Mac Arthur et l'arrivée de Ridgway.

Les années 1950 sont celles d'un approfondissement de la coopération nippo-américaine. Elles voient se jeter les bases d'un partenariat, avec les signatures successives de l'Accord administratif nippo-américain (日米行政協定) sur le stationnement des forces américaines en 1952, puis de l'Accord commercial nippo-américain (日米通商航海条約) en 1953. En 1954 les forces d'auto-défense (自衛隊) sont restructurées. En décembre 1956, le Japon admis à l'Onu. Le 23 février 1957, Kishi Nobusuke 岸信介, ancien criminel de guerre, devient premier ministre.

Mais tout ne se passe pas tranquillement. L'opposition à ce nouveau lien aux Etats-Unis provoque de très vives contestations qu'incarnent exemplairement les manifestations du 1er mai 1952, réprimées dans le sang. Plus encore, en mars 1954, l'affaire du Fukuryû-maru 5 qui voit un équipage de marins japonais être irradié au large de l'atoll de Bikini, à la suite d'un incident dû aux expérimentations nucléaires américaines sur la bombe H, ravive des souvenirs douloureux.

L'année 1957 elle-même est extrêmement sensible sur le plan nucléaire. Le 24 février est publié l'Appel pour la paix dans le monde (Sekai heiwa appîru 世界平和アッピール) que signent sept intellectuels japonais — dont le physicien Yukawa Hideki ou l'écrivain féministe Hiratsuka Raichô 平塚らいてう¹ (1886-1971) — contre les essais nucléaires que mènent les Anglais pour devenir à leur tour une puissance nucléaire. Le relais est pris en avril par dix-huit savants allemands qui lancent l'Appel de Göttingen. Cela n'empêche pas les Anglais de faire exploser leur première bombe le 15 mai au-dessus des îles Christmas, au cœur du Pacifique,

ni les Japonais de faire démarrer leur premier réacteur nucléaire civil (湯沸型原子炉), « JRR 1 », le 27 août à Tōkai-mura 東海村2.

Si je suis le fil de mon hypothèse, la réactivation dans le contexte historique de 1957 de l'image de Chōchō-san, dans une chanson populaire lestée par les images de la poupée et de la cloche de l'ensemble des connotations que j'ai essayé de dégager, suscite quelques interrogations. Dans ces années paradoxales où l'approfondissement des liens d'« amitié » et de partenariat avec l'Amérique se développe parallèlement à l'accroissement du danger nucléaire, « Nagasaki no Chōchō-san » n'est-elle pas plus et autre chose qu'une simple chanson d'amour ? Que nous dit-elle sur l'état du lien des Japonais à l'Amérique en 1957 ?

Une chanson schizophrène

Intertextes et contextes de l'œuvre ayant été explorés plus avant, essayons de nous placer à nouveau face à la chanson de Misora.

Elle peut toujours être perçue, bien sûr, comme une simple chanson d'amour décrivant l'attente, toujours plus intense au fil des trois strophes, du retour du bien-aimé. Il n'y a pas de raison de renoncer à cette « lecture », au contraire, mais il est sans doute possible en revanche d'y ajouter quelques harmoniques.

Car quelle est la progression de cette chanson, pour autant que l'on puisse en restituer une diégèse cohérente ? Bien que « Nagasaki no Chōchō-san », comme sans doute beaucoup de chansons populaires japonaises, soit fort peu structurée narrativement, voire syntaxiquement, privilégiant les associations de mots et d'images sur la construction d'une historiette, on peut néanmoins y déceler un argument chronologique qui mènerait l'auditeur de l'été dans la première strophe — l'héroïne fait tourner « une jolie ombrelle » (*ehigasa*)¹ — au printemps de l'année suivante dans la deuxième — printemps où fleurissent les cerisiers, qu'elle a attendu et qui est arrivé —, puis à une sorte de présent dans la troisième — présent non situé mais supposant que, d'une manière ou d'une autre, il est trop tard (*kyō mo*).

La première strophe est très conventionnelle. Elle dépeint, sans écart avec une imagerie de pacotille, l'attente langoureuse d'une jeune fille amoureuse, pleine d'espoir, dans un « port de Nagasaki » (Nagasaki minato-machi) conforme à sa vignette du début de l'ère Meiji. Elle n'a pas le moindre doute : l'aimé reviendra. Une échéance est fixée : au printemps prochain, quand fleuriront les fleurs de cerisiers. La figure de la poupée n'a rien de particulièrement significatif : elle laisse l'auditeur dans le registre du pittoresque, de la scène de genre, que vient opportunément rehausser la citation musicale de « Sakura » qui suit immédiatement. La deuxième strophe se fait plus cruelle : elle dénonce d'emblée les illusions de l'héroïne, puisque le port y devient « Nagasaki, la ville des rêves » (Nagasaki yume no machi). En effet, la vanité de l'attente y est pointée du doigt : il fait déjà beau — la saison des cerisiers est donc sans doute arrivée —, mais « pas encore de trois mâts à l'horizon »... Dès lors, la scène de la contemplation de la mer du sommet de la colline (« debout sur la pointe des pieds, elle regarde la mer immense »), allusion directe au grand air de Puccini dont le motif musical sera rappelé juste après, semble prendre toute sa dimension hallucinée. L'héroïne décide de prolonger sa confiance amoureuse alors même que l'aimé l'a trahie. Elle dit vouloir l'attendre jusqu'à ce qu'ils se rencontrent, en oubliant toute référence à un temps rationnel (花が咲いても開いても恋しいお方に逢うまでは). Ce ne serait donc pas un hasard si surviennent à ce stade à la fois la référence aux « belles journées » (« Il fait beau en haut de la colline ») — que l'expérience de la guerre a désormais irrémédiablement liées aux catastrophes à venir — et la référence, encore discrète, à Uragami, et donc virtuellement à Nagai Takashi, par le biais de l'image du Christ en croix (*tenshu/kurusu*). C'est en fait dès ce moment-là la possibilité d'un « non-retour » qui s'inscrit en creux, et que nie l'héroïne.

La troisième strophe va opérer le basculement définitif de l'héroïne dans la déraison. Elle s'ouvre sur l'actualisation de l'image de la cloche (« L'heure vient, la cloche sonne »), à peine suggérée dans le couplet précédent. Le renvoi virtuel à l'œuvre de Nagai Takashi et à la chanson « Nagasaki no kane » de Fujiyama Ichirô implique que la séparation d'avec l'aimé est définitive et sans appel. Or c'est à cet instant que la chanson de Misora s'éloigne soudainement de son univers de référence, la *Madama Butterfly* de Puccini.

Face à une Cio-Cio San, qui refuse de comprendre la trahison de Pinkerton, Sharpless prend la décision de la mettre face à une réalité sans fard. Il lui demande alors : « *Ebbene, che fareste, Madama Butterfly, s'ei non dovesse ritornar piu mai ?* » (Eh bien, que feriez-vous, Madame Butterfly, s'il ne devait jamais revenir ?) Et il poursuit : « *Si strapparvi assai mi costa dai miragi ingannatori* » (J'éprouve de la douleur à dissiper un mirage trompeur). Cio-Cio San est comme touchée à mort. Elle se rebiffe : « *Voi, signor, mi dite questo ! Voi !* » (Vous, Seigneur, vous osez me dire cela ?) Sharpless enchaîne : « *Fui brutale, non lo nego* » (J'ai été brutal, je ne le nie pas). Et Butterfly de répondre : « *Oh mi fate tanto male / tanto male, tanto, tanto !* » (Vous me faites tant de mal, tant de mal, tant de mal).

Comme le dit Sharpless, « elle apprendra la triste vérité » (*il triste vero apprendera*), et quand Pinkerton arrive avec Kate, son épouse américaine, que cette dernière rencontre Cio-Cio San pour lui demander d'abandonner le fruit de son union avec l'officier américain, la Japonaise se soumet à la loi du réel et se donne la mort. Or la chanson de Misora Hibari passe totalement sous silence ces éléments pourtant fondamentaux, elle les occulte et, bien que de manière très elliptique, suggère un autre scénario, un autre dénouement.

En effet, après la mention initiale de l'urgence de l'heure, de l'écho de la cloche, cette troisième strophe se développe dans un parallélisme très précis avec les deuxième et troisième vers de la première : à la « résidence occidentale » de l'une correspond « la vaste résidence » de l'autre, mais surtout à la « poupée aux longues manches » vient faire écho une « poupée américaine », nettement plus surprenante.

Celle-ci se pare en effet d'une signification beaucoup plus trouble que la précédente. Faute de précision, elle peut d'abord véritablement être perçue comme un jouet « laissé en souvenir », et c'est dans un deuxième temps seulement qu'on l'associe plus sûrement à l'image de l'enfant métis du couple. Ainsi se trouve réveillé tout un imaginaire japonais moderne de la poupée occidentale, avec sa double valeur : d'appel à la compassion d'une part, pour sa fragilité et sa solitude, et de risque de dénaturation de soi d'autre part. Cet imaginaire est immédiatement confirmé, renforcé et précisé, par la mention des « longs cils » et des « prunelles bleues », celles de l'enfant sans doute, qui ressemble à son père.

Dès lors la chanson bascule sans retour dans une forme de folie. Après avoir réaffirmé l'attachement, direct ou indirect à l'aimé, sous les formes du « manque » (*natsukashisa*) et de l'enchantement (*uttori*), sa présence est affirmée contre le réel même : « Aujourd'hui encore je te vois en rêve » (今日もあなたの夢を見る). Le « encore » (も) est lourd de significations : il n'a de sens que dans la mesure où, *normalement*, l'héroïne ne devrait pas agir ainsi.

La troisième strophe donne donc l'impression que Pinkerton n'est pas venu, qu'il ne s'est pas marié, qu'il n'a pas emporté l'enfant et qu'O-Chô-san ne se suicide pas. Or cela est évidemment « contraire à la réalité », si l'on peut dire : à la réalité de l'univers de référence — *Madama Butterfly* —, à la réalité historique : l'Amérique est bel et bien venue à Nagasaki, le 9 août 1945, et, au delà, sur l'ensemble du territoire national, dès lors occupé.

La chanson de Misora Hibari est donc celle d'une radicale dénégation : l'héroïne agit « comme si » rien ne s'était passé. L'arrivée de Pinkerton est toujours présentée comme « à venir », en contradiction flagrante et manifeste avec toute expérience, tout réel douloureux. La réalité blessante est évacuée, la tragédie oubliée. Les cerisiers, dont la présence est réaffirmée (*Hana no romansu / Romance d'amour sous les fleurs*), ne sont plus pittoresques, comme

dans la première strophe, ni symbole de mort comme chez Puccini ou dans l'esthétique du sacrifice¹, ils sont ivresse, « folie des fleurs » (*hanagurui* 花狂い, comme on dit en japonais), qui entraîne au delà de la raison.

La chanson peut bien dès lors voir triompher l'affirmation de l'amour et se noyer dans ses derniers mots : « Nagasaki Nagasaki Nagasaki koi no machi » (A Nagasaki, Nagasaki, Nagasaki la ville de l'amour), mais quelle étrange progression en vérité que la sienne ! L'amour-passion (*koi*) y suit l'illusion (*yume*), il ne la précède pas comme le voudrait le sens commun qui veut que, parfois, à trop aimer on sombre dans la folie. Plus exactement, c'est bien cette logique qui est ici à l'œuvre, mais présentée en empathie avec l'amoureuse, sans la moindre prise de distance, en parfaite communion avec elle : à trop rêver, elle aime ! A l'attente confiante devraient succéder l'attente infructueuse, puis l'attente sans espoir, la désillusion, comme chez Puccini, or ce schéma trop connu est ici déjoué. L'amour fou, aveugle, est proclamé, en dépit du réel. Il s'en moque. Quel est le sens de cet entêtement pathologique ?

La chanson de Misora Hibari repose sur un déni de réalité. Elle décrit un personnage schizophrène, au sens le plus strict. Toute la question dès lors est de savoir ce que l'on fait de cette folie, si on la dénonce ou si l'on y adhère. La lecture minutieuse d'une telle chanson, celle qui a été ici pratiquée, a quelque chose de terrible et de poignant, de cruel presque, de « brutal » comme dirait Sharpless, dans sa volonté maniaque de débusquer un imaginaire enfoui si profondément refoulé. Car la chanson populaire, par excellence, n'est pas un objet pour l'objectivation critique : elle est un fétiche pour l'adhésion imaginaire, une invitation à participer aux élans collectifs¹. Elle peut se faire, à son tour, schizophrène.

Un Nagai Takashi, blessé au plus profond de son être, avait trouvé des motifs d'espérance dans sa foi catholique et c'est pour cela que la chanson « Nagasaki no kane », relayant son discours, a pu trouver « consolation » (なぐさめ) et « courage » (はげまし) dans l'image de la cloche survivant aux destructions les plus terribles. L'espérance chrétienne, la promesse de la résurrection, aident à attendre.

Mais pour les non catholiques, pour les Japonais ordinaires, les solutions réalistes étaient-elles faciles à concevoir une fois passées l'hébétéude de la défaite et la mobilisation de la reconstruction ? Quand se termine un premier temps de l'après-guerre, commence un deuxième où il ne s'agit plus simplement de réagir à l'urgence, mais de se poser, de s'affirmer en reprenant possession de soi, de son histoire. A cet instant, au milieu des années 1950, la réaffirmation renouvelée d'un « amour non partagé », d'un amour littéralement « fou », envers et contre les bombes, la défaite et l'occupation, pour cette Amérique qui envoyait maintenant non plus des poupées aux yeux bleus, mais, à côté des GI, toutes les icônes de son mode de vie et de sa culture, n'était sans doute guère concevable d'un point de vue rationnel. Il y avait une sorte d'impossibilité à aimer cette Amérique. Mais tout autant, bien sûr, qu'à ne pas l'aimer. Face à cette double contrainte, pour ne pas glisser dans la folie concrète, il fallait des solutions imaginaires, des formations de compromis, intenable sans conflit dans le réel historique, mais possibles ... « en chanson ».

Le « comme si Pinkerton n'était pas venu » que propose la trame narrative de « Nagasaki no Chôchô-san » alors même que ses images renvoient souterrainement à la brutalité de l'agression atomique, ce mouvement singulier, à la fois contradictoire et paradoxal, de rappel et de déni, ce « je sais bien mais quand même »¹, expliquent que l'on ait pu faire — dans le Japon d'après-guerre — cette chose apparemment absurde quand on y réfléchit un instant : une chanson d'amour légère à partir d'un univers de référence, la *Madama Butterfly* de Puccini, si grevé d'anti-américanisme.

La folie qu'il y avait à faire un *enka* sur une histoire aux résonances si douloureuses ne fut possible qu'au prix de l'occultation hallucinée de ses aspects les plus cruels. C'est aux historiens qu'incombe la tâche de mesurer le prix que payait concrètement le Japon d'après-

guerre pour s'être autorisé de telles fictions. Il est nécessairement double : il l'a aidé à survivre, mais il a grevé l'avenir du poids de leurs impensés.

Telle m'a en tout cas semblé être la dimension politique de cette chanson. Les éléments retenus peuvent paraître ténus. Mais il faut y prendre garde : la chanson est un genre mineur, elle n'est ni traitée philosophique, ni somme historique, ni manifeste engagé. Ses moyens d'expression sont toujours limités. Peut-on, pour en mesurer l'influence sociale, faire autrement qu'en saisir les résonances, de quelque ordre qu'elles soient ?

Car si les chansons sont toujours mineures, elles entrent dans les corps et façonnent les imaginaires, elles portent des énergies. Car elles ne se lisent pas avec les yeux. Elles s'écoutent avec les oreilles — d'aucuns, cantologues autoproclamés, l'oublie aisément —, mais aussi avec l'inconscient. Et ce dernier est particulièrement sensible, comme le rappelle Michel Leiris, au

langage chanté, où rythme, façon particulière d'effectuer les liaisons, et musique même, viennent malignement brouiller les cartes et faire, de la phrase ainsi proférée, la sentence la plus obscure qui ait jamais échappé à des lèvres d'oracle².

Ce choix ludique de la folie, ce double mouvement de la chanson de Misora Hibari, sont en outre renforcés par deux autres aspects, sur lesquels je manque malheureusement de moyens pour m'arrêter plus longtemps, faute de compétence musicologique dans un cas, de document disponible dans l'autre.

« Nagasaki no Chôchô-san » est — musicalement parlant — une chanson gaie et entraînante. Cela est évident à l'écoute. Or, comme l'indique avec acuité et finesse Yves Borowice, si *Marinella* par exemple, créée par Tino Rossi en mars 1936, peut être considérée comme « la principale chanson politique du Front Populaire », ce n'est certainement pas à cause de ses paroles, ni de la personnalité de son interprète, mais bien à cause de sa musique. Il faut en effet réfléchir au sens que pouvait avoir le fait de fredonner ou d'écouter cette rumba légère et sensuelle pour des ouvrières sous-payées de 1936 occupant leurs entreprises, provisoirement libérées de l'autoritarisme patronal et des vexations de la maîtrise¹.

La légèreté, l'allégresse rythmique, la bonne humeur de « Nagasaki no Chôchô-san », comme sa progression orientée vers un déni de l'expérience historique vécue, entrent donc en contradiction avec les associations d'images sombres auxquelles invitent ses paroles. Et c'est cette insouciance même qu'il y a à charrier les traces les plus poignantes de ces tragédies qui donne à cette chanson toute sa signification.

Cette dimension est en outre renforcée par le fait que la chanson fut d'abord créée dans un film, une comédie de mœurs extrêmement légère, *Ôatari sanshoku musume* 大当り三色娘 (Trois filles pour le gros lot), de Sugie Toshio 杉江敏男, sortie cette même année 1957. Il regroupait trois jeunes actrices et chanteuses célèbres de l'époque, Misora Hibari, Eri Chiemi 江利チエミ et Yukimura Izumi 雪村いづみ², toutes trois nées en 1937 — elles avaient 20 ans ! —, qui jouaient les rôles de trois jeunes femmes joyeuses, dans un marivaudage à digressions multiples qui proposait d'agréables numéros chantés et dansés autour du thème du mariage arrangé. Faute d'avoir pu visionner le film, je suis malheureusement incapable de savoir comment la chanson « Nagasaki no Chôchô-san » s'y insère.

Quoi qu'il en soit, nous sommes à nouveau à mille lieues de tout sérieux. Mais, comme l'écrit encore Yves Borowice³,

dans l'histoire, bien des chansons chargées de signification politique — et parmi les plus célèbres — le furent comme par effraction, à l'insu de leurs promoteurs. Les convictions de son auteur et la magie d'une dédicace bien postérieure à la première édition transformèrent une romance amoureuse et mélancolique pour chanteur à voix, *Le Temps des Cerises*, en

symbole universel de la Commune de Paris. A l'origine, *Quand Madelon* n'est jamais qu'une chansonnette de café-concert, créée sans grand succès en avril 1914 par un comique troupier : il faut les affres de la guerre de position pour que l'accorte serveuse cristallise les fantasmes des poilus et deviennent la « Marseillaise des tranchées », pour ensuite finir en marche militaire. Plus près de nous, Piaf n'imaginait pas en créant *Non, je ne regrette rien*, que sa chanson allait, l'année suivante, servir d'hymne officieux aux parachutistes putschistes d'Alger et à leur partisans.

Nagasaki no Chôchô-san n'a pas eu le destin des œuvres qui viennent d'être citées et j'ignore — pour toujours sans doute — comment les auditeurs japonais se la sont appropriée. Mais ne peut-on imaginer qu'elle faisait profondément écho, en 1957, à l'envie et au besoin de s'aveugler d'une grande partie de la population ?

Cela expliquerait son étrange statut : portée au pinacle cette année-là, au point de la clôturer en point d'orgue à la fin de la soirée du 31 décembre, elle reposait sur un trop grand impensé, sur une tension interne trop violente pour pouvoir demeurer longtemps dans les mémoires. Elle ne pouvait plus se survivre à elle-même que dans son kitsch, qui m'a séduit, et dont j'ai essayé de restituer le mécanisme.

Contre-épreuve : O-Chô-san en 1939 !

Pour faire ressortir, en une ultime tentative, la pertinence, au moins relative, de mon analyse de « Nagasaki no Chôchô-san », peut-être sera-t-il éclairant de la comparer avec une autre variation japonaise sur le même thème, celle qui apparaît dans une chanson presque homonyme, « Nagasaki no O-Chô-san » 長崎のお蝶さん (O-Chô-san de Nagasaki), créée en septembre 1939 par Watanabe Hamako 渡辺はま子 (1910-1999), avec des paroles de Fujiura Nakashi 藤浦泣, sur une musique de Takeoka Nobuyuki 竹岡信幸, encore un disque Columbia1.

長崎のお蝶さん

O-Chô-san de Nagasaki

ナガサキ 長崎 南の町よ
丸にやの字の マリヤぶね
ceinture

Nagasaki, Nagasaki, ville du Sud !
Les voiliers à l'effigie de Marie, le chrisme à la

むかしおひげの バテレンを
待った丸山 いしだたみ
赤い提灯 灯がついて
今は涙の お蝶さん

Autrefois, les *pateren* barbus
Attendus à Maruyama, aux escaliers de pierre
Des lanternes rouges, le feu est allumé
En pleurs à présent, O-Chô-san...

ナガサキ 長崎 港の町よ
みなとそよそよ 南風
風にたよりが ないゆえに
いとしかわいい あですがた
沖を眺めて 背のびする
誰を待つのか お蝶さん

Nagasaki, Nagasaki, port de Nagasaki !
Dans le port, doux et tiède, le vent du sud
On ne peut s'y fier. Alors
La silhouette séduisante
Regarde le large, sur la pointe des pieds
Qui attends-tu, O-Chô-san ?

ナガサキ 長崎 情けの町よ
なさけひとすじ 立つけむり

Nagasaki, Nagasaki, ville de pitié !
De pitié, une fumée s'élève

chanson de 1957. Ne peut-on y voir sinon une preuve, du moins un argument par l'absence en faveur de la démonstration esquissée dans ces pages ? Contrairement à celle qui la précède, la « Chôchô-san » de Misora Hibari ne pourrait être « complètement » entendue hors d'une double référence aux bombardements atomiques d'une part, à la perception du risque d'une dénaturation de soi dans la relation à l'Occident d'autre part, qu'incarnent respectivement ces deux « détails »¹ de la cloche de Nagasaki et de la poupée aux yeux bleus.

Ainsi, alors que « Nagasaki no O-Chô-san » en 1939 ne serait qu'une simple chanson anti-américaine (anti-occidentale), « Nagasaki no Chôchô-san » en 1957 serait une chanson schizophrène incarnant un Japon traumatisé par les violences de son histoire « d'amour » avec l'Amérique, mais décidant de les occulter pour poursuivre celle-ci en dépit de toute raison.

Un dernier détail étonnant est que la chanson d'avant-guerre n'avait pas disparu des consciences, ni des ondes, dans les années 1950. En effet, en 1958, un an tout juste après que Misora eut chanté comme *tori* « Nagasaki no Chôchô-san » lors du grand concours de chanson annuel de la NHK, Watanabe Hamako participait à la même émission, au cœur de l'équipe des filles, avec son ancien succès des années de guerre : « Nagasaki no O-Chô-san »...

Or Watanabe Hamako a été la grande star de la chanson japonaise juste avant Misora Hibari. Elle connut ses plus grands succès en 1938 avec « Shina no yoru » 支那の夜 (Nuit de Chine) et 1940 avec « Soshû yakyoku » 蘇州夜曲 (Nocturne à Suzhou). On le devine : elle chantait la Chine, l'amour du continent, au point qu'on l'avait surnommée « Chaina merodî no O-Hama-san » (O-Hama-san et ses mélodies chinoises) et qu'elle chantait en robe chinoise... C'est elle qui fut la championne des filles pour le premier concours de la NHK en 1951. Elle y interprète — ce qui ne manque pas de sel l'année de la conférence de paix de San Francisco — un air « à la chinoise » (encore !), mais déplacé en ... Amérique : « Sôkô no Chainataun » 桑港のチャイナ街 (Le Chinatown de San Francisco)¹. Les garçons — rappelons-le — étaient conduits par Fujiyama Ichirô et son « Nagasaki no kane ».

Watanabe Hamako est encore championne en 1952 (avec « Hi o tori »), puis en 1954 (avec « Tôkyô no bara »), l'année où Misora est pour la première fois sélectionnée. En 1957, l'année où cette dernière conquiert le premier rang avec « Nagasaki no Chôchô-san », Watanabe Hamako est toujours là, au huitième rang de l'équipe rouge, avec « Yarai-kô » 夜来香 (Parfum du soir).

La sélectionner à nouveau, l'année suivante, en 1958, pour « Nagasaki no O-Chô-san », son vieux succès de 1939 — alors que Misora triomphe à nouveau en *tori* avec « Shiroi ranchi de jûyon notto » 白いランチで十四ノット (Une chaloupe blanche à 14 nœuds) — montre bien qu'un passage symbolique de génération s'est effectué.

Coincident ainsi dans les consciences deux déclinaisons contrastées, voire contradictoires, de la figure de l'héroïne de Puccini réappropriée par l'archipel.

Vertiges de lire

Pourquoi la chanson « Nagasaki no Chôchô-san » s'est-elle transformée pour moi en un entonnoir séduisant où ont convergé tant d'énergies ? Faute de réponse assurée, essayons au moins d'énumérer quelques-uns des vertiges qui les y ont attirés.

Vertiges de l'intertextualité assurément, car tout a commencé quand une oreille aimante et perspicace a signalé à ma surdité obtuse que « Sakura » et « Un bel di » se faisaient entendre entre les couplets d'une chanson qui m'amusait. Vertige obligeamment démultiplié par

Internet, vertige de trouver des mots sous des mots, du sens sous du sens. Naviguer au risque de divaguer. De laisser les meilleurs volontés.

Mais vertiges d'approcher ainsi, ou de s'en donner l'illusion, par ce biais méthodologique inattendu, le sens de mots japonais toujours fuyants, vertige d'en enrichir certains du spectre de leurs connotations et de leur histoire, au risque de les faire plus gros ou plus lourds qu'ils ne sont réellement.

Vertige de découvrir Puccini via Hibari. Mais aussi Noguchi, Nagai. D'autres. Et non l'inverse. Au risque d'avouer une culture de parvenu.

Vertiges de l'infini tourniquet des croisements et des superpositions imaginaires du Japon et de l'Occident, des brouillages de territoire, vertige de l'authenticité impossible. Vertige de traquer la contre-japonerie derrière la japonerie, de ne plus savoir ce qui est cliché de quoi. Vertiges de découvrir la fécondité d'un schéma imaginaire qui semble se décalquer à l'infini, vertige d'en suivre la géologie, les sédimentations, les métamorphoses. Les rêveries, dirait Bachelard. Jusque dans *Les Cigares du pharaon* où Philémon Siclone entonne, en caleçon et en haut-de-forme dans la jungle indienne, « Sur la mer calmée ». Ou encore dans les films pornographiques d'avant-guerre, comme ce *Miss Butterfly* de 1925, récemment réédité dans *Polissons et galipettes*. Ou même dans la France contemporaine avec « Butterfly lyrics » de Danyel Gerard en 1971 ou « Le capitaine » de William Sheller en 1983. Au risque de gravement s'égarer. Philémon Siclone ne finit-il pas à l'asile psychiatrique ?

Vertige d'apprendre que « Monsieur l'étranger » (*ijin-san* 異人さん) du poème « Akai kutsu » de Noguchi est devenu « Monsieur Carotte » (*ninjin-san*) pour beaucoup d'enfants japonais d'aujourd'hui qui ignorent l'histoire et le vocabulaire du Japon du xix^e. Au risque de bêtifier.

Vertige d'aller vers les clichés, de les faire résonner, de leur redonner vie. Parce que les clichés de l'autre, dans l'espace et dans le temps, ses lieux communs, sont inatteignables, plus difficiles parfois à saisir que ses audaces et ses inventions. Au risque de se méprendre sur ce que transporte une chanson.

Vertige de partager le poids, l'énergie, l'activité de ces clichés, vertige du « populaire » donc, vertige de vouloir entrer dans la sensibilité commune, dans son épaisseur. Au risque de céder au kitsch de l'autre.

Vertige de la virtuosité, d'avoir plus d'un tour dans son sac, d'épater la galerie, d'abattre ses atouts, de dégager le joyau de sa gangue, d'apporter ses trésors à sa maman. Au risque du fiasco, du château de cartes qui s'écroule, ou de se faire rembarrer.

Vertiges d'échapper à son image de marque. De quitter le « camp du sérieux » (*kôha* 硬派) pour rejoindre celui de la « légèreté » (*nanpa* 軟派) ? Au risque de s'encanailler, ou de chanter ... faux.

Vertiges de l'amitié, d'offrir à un fou de chansons françaises quelques pages venues d'ailleurs. Au risque de l'ennuyer.

Vertiges d'un appel, d'y répondre. « Chôchô-san Chôchô-san ». Au risque de l'hallucination auditive.

Vertiges des voix japonaises, de leur sensualité, de leur théâtralité. De celle de Hibari. Car c'est peut-être avant tout la rapidité d'articulation d'un triple « Nagasaki » à la fin de chaque strophe qui fit l'admiration des auditeurs de 1957. Vertige de la voix, encore jamais entendue, toute imaginée, de Miura Tamaki. Au risque d'être déçu.

Vertiges de la chanson d'amour, prière de l'amoureux. Vertige de son affirmation tautologique, de sa litanie, de sa bêtise. Au risque de l'impudeur.

Vertige de « parler chant », faute de chanter.

Michel Leiris :

Chanter : proférant, phrasant, psalmodiant, balbutiant, faire taire ce qui journallement vous fait mal et qui, sur le moment, sera tantôt écarté, tantôt creusé et mué en sourire d'enivrement¹.

Butterfly :

*Due cose potrei far :
Tornar a divertir la gente
Col cantar... oppur...
Meglio, morire.*

Je pourrais faire deux choses
Ou bien reprendre, comme autrefois,
Mon chant, pour divertir le public,
Ou, bien mieux, mourir.

Noël 2002 — Pâques 2004

Emmanuel Lozerand

Centre d'études japonaises (Inalco)

Notes

¹ Précisément adoptée au Japon sous l'appellation hypocoristique de Chôchô-san... Comme dit déjà Luis Frois, « Chez nous, les prénoms des femmes sont empruntés aux Saintes ; ceux des Japonaises sont : marmite, grue, tortue d'eau, espadrille, thé, roseau ». Et l'on trouve plus tard chez Christophe, dans *La Famille Fenouillard*, la dépêche suivante, reçue du Japon : « Le peuple japonais, né malin, a surnommé ces personnages : 1° M. *Pontifical* (à cause de son allure solennelle) ; 2° Madame *Douceur* (elle a toujours l'air furieux) ; 3° et 4° Mesdemoiselles *Oie* et *Canard* (à cause de leur démarche gracieuse). Les connaissez-vous ? ».

² Voir par exemple *Nihon ryûkô-ka shi* 日本流行歌史, 3 vol., ss la dir. de 古茂田信男 *et al.*, Shakai shisô-sha, 1994-1995. L'*enka* 演歌 qui s'était développé à l'ère Meiji dans la mouvance du Mouvement pour la liberté et les droits du peuple perdit sa coloration politique et devint chanson populaire sentimentale dès la fin du xix^e siècle (on le graphie désormais souvent 艶歌).

³ Il y eut des pointes : 131 disques en 1937 par exemple ! Pour plus de références, voir le site http://www1.odn.ne.jp/~aal99510/record_hyo.htm.

¹ Pour plus de références, voir le site <http://www.asahi-net.or.jp/~QM4H-IIM/kohaku.htm>.

² Rappelons que NHK désigne la Nihon hōsō kyōkai 日本放送協会. Au départ, à la radio en 1951, il n'y avait que sept candidats dans chaque camp.

³ Pour plus de références, voir le site <http://www1.plala.or.jp/nakaatsu/sityouritu.htm>.

¹ On retrouve la même chose dans les *banzuke* 番付 du sumō par exemple.

¹ Le *Kokin-shū* par ailleurs présente déjà une section de « poèmes de séparation » (*ribetsu no uta* 離別の歌). **Voir aussi dans le présent numéro de *Cipango*, l'article de Terada Sumie, p. 000.**

² La fin dramatique des vingt-six martyrs de Nagasaki (dont Paul Miki) en 1597 fut un sujet récurrent du théâtre jésuite.

1 Voir Patrick De Vos, « Kabuki », dans *Dictionnaire de littérature japonaise*, ss la dir. de Jean-Jacques Origas, Puf, 2000 (1re éd. 1994), p. 105.

2 Voir Patrick Beillevaire, « “L’autre de l’autre” — Contribution à l’histoire des représentations de la femme japonaise », *Mots*, 41, déc. 1994, p. 56-98.

3 Voir *Le Japonisme*, Réunion des Musées nationaux, 1998, p. 60-122.

4 Donnée à Paris en 1898. Dans la pièce *Ikyô no koi* 異郷の恋い, qui figure dans les premières versions de *Furansu monogatari* ふらんす物語 (Petites histoires de France, 1909), Kafû décrit ironiquement « l’amour » des New-Yorkais pour le Japon qu’ils fantasment à travers *The Mikado*.

5 Qui se prétendait fondé sur des « faits réels », mais cet argument de réalité semble dissimuler un pillage de Loti.

6 Au point que l’on parla de « belascoïsme »...

7 Livret du CD *Callas — Puccini Madama Butterfly*, Emi Classics, 1997, p. 37.

8 Voir Jean-Jacques Tschudin, *Le Kabuki devant la modernité, L’Âge d’homme*, 1995, p. 188.

1 Voir Patrick Beillevaire, « L’opinion française face à la guerre russo-japonaise », *Cipango*, n° 9. Puccini avait visiblement la fibre anti-colonialiste. Il semble sur une ligne proche de celle d’un Anatole France qui, dans *Sur la pierre blanche* (paru en feuilleton à partir du premier numéro de *L’Humanité* en 1904), fait dire à un de ses personnages : « Nous découvrons à cette heure le péril jaune. Il y a bien longtemps que les Asiatiques connaissent le péril blanc ».

2 Nous suivons les graphies de Puccini pour les personnages de l’opéra. Dorénavant donc « Cio-Cio San » désigne le personnage de *Madama Butterfly*, et « Chôchô-san » celui de la chanson de Misora Hibari.

1 Michel Wasserman, « Madame Butterfly en situation », *Corps écrit*, n° 17, « Représentations du Japon », 1986, p. 121-124.

2 Michel Wasserman, *op. cit.*, p. 123.

3 Lui aussi devenu cliché. A partir de l’incident de Sakai survenu le 8 mars 1868 ? Voir le récit de Bergasse du Petit-Thouars dans Patrick Beillevaire, *Le Voyage au Japon*, Laffont, 2001, p. 109.

4 Michel Wasserman, *op. cit.*, p. 122.

5 Avec les variantes « O-Chô-san », « O-Chô fujin », ou « Chôchô fujin ». En France, la dénomination « Madame Butterfly » ou « Butterfly » semble l’emporter.

1 Par exemple : *Di rincorrerla furor m’assale Se pure infrangene doversi l’ale* (J’éprouve un furieux désir de l’attraper même si je devais pour ce faire lui briser les ailes) ; *dicon ch’oltre mare se cade in man dell’uomo ogni farfalla da una spilla è trafitto ed in tavola infitta* (on dit outre-mer que si un papillon tombe dans les mains d’un homme, on le perce d’une épingle).

2 Emma n’est en effet que la troisième du nom, après la mère et la première épouse de Charles...

3 Michel Wasserman, *Le Tour du monde en deux mille Butterfly — La vie de Tamaki Miura, cantatrice japonaise (1884-1946)*, le bois d’Orion, 2000.

1 Une rumeur rapporte que le général Mac Arthur, vainqueur de la guerre du Pacifique (1941-1945) et commandant des forces américaines au Japon après la Seconde Guerre mondiale, n’aurait pas du tout aimé l’odieux personnage que représente Pinkerton. Face aux manquements flagrants au code d’honneur des militaires, il aurait affirmé que cet officier-là ne pouvait être qu’un officier... de réserve.

2 Michel Wasserman, « Madame Butterfly en situation », *op. cit.*, p. 122. D’après des renseignements épars glanés auprès d’amateurs d’opéra aujourd’hui, cette période serait révolue.

1 On pourrait aussi mentionner l'immensité du panorama.

2 D'autant que le « Starspangled Banner » est cité musicalement en association avec Pinkerton...

1 Ninomiya Masayuki, « Le Yamato-damashii et l'esprit critique », *Corps écrit*, n° 17, « Représentations du Japon », p. 153.

1 Cité par Michel Wasserman, *Le Tour du monde en deux mille Butterfly*, *op. cit.*, p. 89.

2 Le kimono aux manches longues (*furisode* 振袖) caractérise à l'époque d'Edo garçons et filles qui n'ont pas encore accompli la cérémonie de passage à l'âge adulte (*genpuku* 元服). A l'époque moderne, ils sont portés par les jeunes femmes célibataires. Pourquoi O-Chô-san le porte-t-elle ? Est-ce pour souligner sa jeunesse ? Chez Puccini, elle n'a que 15 ans.

3 Toujours dans *Ikyô no koi*, Kafû pointe la « belle ombrelle » (美しい日傘) comme un trait nécessaire de la « mousmé du Japon » (*Nihon no musume* 日本のムスメ). Sur le motif de la poupée, voir Patrick Beillevaire, « "L'autre de l'autre" », *op. cit.*, p. 63-64, 71.

1 Gérard Martzel, « La puissance des mots », *Cipango*, n° hors-série, « Mélanges offerts à René Sieffert », 1994, p. 105.

1 Dominique Palmé, *Chansons pour l'enfance — Un poète japonais Kitahara Hakushû*, POF, 1982, p. 38-43.

2 On entend ici comme un écho de la cérémonie d'« ouverture des yeux » des statues bouddhiques (*kaigen* 開眼), dite aussi d'« insertion des yeux » (*jugan* 入眼).

1 Kitahara en donnera une autre version, quelque peu adoucie, en 1926 dans *Zô no ko* 象の児 (L'éléphantéau).

2 Qu'en fut-il dans la réalité ? A quel degré des « poupées aux yeux bleus », d'importation ou non, servirent-elles de jouets aux petites filles japonaises ? On regardera avec attention un tableau de Kitagawa Tamiji, *Jûgo no shôjo* (Fillette derrière les lignes de feu, 1939) — reproduit dans Michael Lucken, *L'Art du Japon au xxe siècle*, Hermann, 2001, p. 120 — : une fillette, avec une poupée aux yeux bleus dans son dos, joue « à la guerre » avec des tanks, des canons et des soldats portant le drapeau national *Hi no maru*, avec en arrière-plan un ciel troublé, parcouru d'avions inquiétants. Étonnante poupée, très ambivalente : en voie d'être abandonnée ? Qui surveille, s'étonne ?

1 Voir Naoko Shimazu, *Japan, Race and Equality*, Routledge, 1998.

1 Bien différent donc du trop fameux « *kokutai* » 国体.

2 Voir à ce sujet, Ryû Kaori 劉香織, *Danpatsu* 断髮, Asahi sensho 397, 1990, sans parler du phénomène « *chappatsu* » 茶髮...

3 Sur les photographies de l'empereur Meiji, voir Éric Seizelet, « La question des portraits impériaux », *Cipango*, n° hors-série, « Mélanges offerts à René Sieffert », 1994, p. 437-450.

4 Sur la question des « manières », de l'« étiquette », voir le récit de Mori Ôgai, *Daihakken* 大発見 (Une grande découverte, 1909).

5 A ce sujet, voir l'étude d'Inoue Shôichi 井上章一, *Bijin-ron* 美人論, Riburopôto, 1991.

6 Pensons à cet étonnant passage de *Hanako*, de Mori Ôgai, en 1909 : « Rodin est ainsi persuadé que l'on trouve quelque chose de beau chez tous les peuples, ou plutôt, que celui qui sait voir trouve quelque chose de beau chez tous les peuples. "Mademoiselle a vraiment un beau corps. Pas la moindre graisse. Les muscles se dessinent tous. Comme ceux des foxterriers. Comme les tendons sont solides et épais, les articulations ont la même taille que les bras et les jambes. Elle est tellement solide qu'elle peut se tenir debout sur une jambe, avec l'autre à l'horizontale, aussi longtemps qu'elle veut. Tout comme

un arbre dont les racines sont profondément ancrées dans le sol. C'est différent du type méditerranéen où les épaules et les hanches sont larges. C'est encore différent du type de l'Europe du Nord, avec ses hanches larges et ses épaules étroites. C'est une beauté de la force.” »

1 Cité par Michel Wasserman, *op. cit.*, p. 89.

1 Cio-Cio San, faisant parler son fils, qui demeurera sans nom.

2 Il y a bien des cloches de prière bouddhiques au début du deuxième tableau, mais...

3 Voir Paul Glynn, *Requiem pour Nagasaki - Biographie de Takashi Nagai, le « Gandhi japonais »*, nouvelle cité, 1994.

1 C'est le sujet du dernier livre de Nagai, *Otome tôte* 乙女峠, en paru en 1951.

2 Il était prévu que la bombe soit lancée sur Kokura, mais à la suite de problèmes techniques et climatiques, le pilote choisit l'objectif de remplacement — Nagasaki — et le largage en outre fut effectué à plus de trois kilomètres au nord-ouest de l'endroit prévu.

1 Lors de la messe du 23 novembre, Nagai assimila dans son prêche l'explosion nucléaire à un « holocauste » (*hansai* 燔祭), suscitant les protestations des fidèles.

2 Il en existe une traduction française : Paul Nagai, *Les Cloches de Nagasaki, Le journal d'une victime de la bombe atomique à Nagasaki* Casterman, Tournai/Paris, 1955, 198 p.

3 Il écrivit plus d'une vingtaine d'ouvrages en 6 ans.

4 Il avait déjà connu de grands succès avant guerre, comme « Oka wo koete » 丘を越えて (Del'autre côté de la colline), et sa popularité reprit de plus belle avec la fin des hostilités : « Tôkyô rapsodî » 東京ラプソディー (Rhapsodie de Tôkyô) ou « Kentakkî no waga ie » ケンタッキーの我が家 (Ma cabane au Kentucky). *Tori* en 1951 pour « Nagasaki no kane », il le fut aussi pour « Orinpikku no uta » オリンピックの歌 (Chant olympique) en 1952, « Oka wa hana-zakari » 丘は花盛り (La colline en fleurs) en 1953 et « Nikorai no kane » ニコライの鐘 (La cloche de Nikolai) en 1955.

1 Il s'agit de l'église Nikolai (Nikorai kyôkai-dô ニコライ教会堂), familière à tous les tôkyôtes puisqu'elle fut bâtie à Kanda Suruga-dai en 1891. Le musicien était le même que la fois précédente, Koseki Yûji, les paroles étaient de Kadota Yutaka 門田ゆたか. De manière évidente, la forme et le contenu s'inspiraient de la chanson qui avait précédé. Voir <http://wagesa.cool.ne.jp/music/j-sengo1/nikorai.html>.

2 Elle a même été reprise récemment par le groupe rock Japan X et son célèbre guitariste Hide.

3 La croix apparaît sous une forme plus courante (*jûji-ka* 十字架), associée à l'image de la Vierge Marie (マリア様) et à celle du rosaire (ロザリオ) dans la chanson de Fujiyama.

1 Nagai écrit : « Je fus attrapé comme par la main d'un géant et projeté à trois mètres de là. Des fragments de verre tourbillonnaient autour de moi comme les feuilles en automne. »

2 Pour Hiroshima, on a le témoignage de Hida Shuntarô (*Récit des jours d'Hiroshima*, Institut Hiroshima Nagasaki, Quintette, p. 13-14) :

Je me réveillai sous une lumière resplendissante [...] Le ciel bleu d'août brillait sans un nuage. A une altitude extraordinaire, un bombardier B29 apparut, étincelant comme l'argent. Dans la bande dessinée de Nakazawa Keiji, *Hadashi no Gen* (1973), le motif est central. On a ainsi une série de trois vignettes dans une travée du haut : un calendrier avec la date « Shôwa 20, lundi 6 août », une horloge qui marque 7h 18, un plein soleil resplendissant ; puis dans la travée du milieu le même soleil, en plan éloigné à travers les branches d'un arbre, avec le bruit des cigales, et sur la gauche deux enfants qui disent : « Oh là là ! C'est le grand ciel bleu aujourd'hui, Eiko. Qu'est-ce qu'il fait beau ! » Puis cinq pages plus loin, on retrouve le même dessin du soleil à travers les arbres, l'apparition du B29, et à la page suivante l'éclair de la

bombe, dessinée comme le soleil en gros plan, démultiplié. (d'après la traduction française de Vincent Zouzoukovski, *Gen d'Hiroshima*, Vertige Graphic, 2003, p. 248 et 253-254).

3 La chanson de Misora prend ainsi un relief saisissant à la lecture du récit de Paul Glynn dans *Requiem pour Nagasaki* (*op. cit.*, p. 181) : « Le docteur Nagai était sorti de l'abri lorsque la fin de l'alerte avait sonné, à 10h du matin, le 9 août. [...] Il regarda au loin la baie de Nagasaki, magnifiquement encadrée par la couleur verte du mont Inasa et les nuages d'un blanc très pur qui flottaient dans un ciel tout bleu. C'était une vue si paisible. [...] Peu après 11h il y eut un éclair aveuglant. »

4 demander référence Michael.

5 Repris en volume en 1950, puis en poche en 1951, chez Kawade shobô.

1 Existerait-il une source ? Wassermann

2 Chez Katô Shûichi, les bombardements ne sont pas évoqués, mais dans le ciel dégagé montent de gigantesques nuages, qui rappellent irrésistiblement ceux des explosions nucléaires.

3 Cité par Ninomiya Masayuki, *La Pensée de Kobayashi Hideo*, Droz, 1995, p. 44-45. Il existe aussi, daté de décembre 1945, un ouvrage de Takami Jun 高見順, intitulé *Aru hareta hi ni* (Kawade shobô, 283 p.) que je n'ai pas encore pu consulter.

1 La valeur de l'expression « Aru hareta hi ni » semble toujours fluctuante : on trouve actuellement dans les librairies électroniques deux titres qui reprennent cette expression : un CD d'une association anti-nucléaire et un album de photo dénudées...

1 *Shôwa day by day*, Kôdan-sha, 1991, p. 116.

2 *Ibid.*, p. 154.

1 Désignée par un mot de saison qui indique l'été : *ehigasa*.

1 Les *kamikaze* utilisaient un avion appelé Ôka 桜花 (Fleur de cerisier).

1 Par opposition, Anne Bayard (« L'écriture, la mort, la renaissance », in *L'Esthétique contemporaine du Japon*, ss la dir. d'A. Tamba, CNRS, 1997, p. 162-163) montre qu'en 1957, précisément, et 1958, émergent deux écrivains majeurs, Ôe Kenzaburô et Kaikô Takeshi, qui veulent « rendre la langue extérieure à elle-même », « parce qu'elle est objet de méfiance ». Elle poursuit : « Rendre la langue extérieure à elle-même, c'est peut-être, pour les enfants de la guerre, la laver de la désolation pour lui faire retrouver, après la destruction d'un monde, sa force de création ». Il s'agit précisément d'écrivains qui cherchent une voix propre, singulière. A l'opposé de l'art de masse. Mais, malgré tout, une évidence pour tout le monde : « Une césure, une ponctuation intervient bien au milieu des années 1950, ouvrant la voie à de nouvelles explorations » (*ibid.*, p. 159).

1 Comme dit Octave Mannoni.

2 Michel Leiris, *Biffures*, L'Imaginaire, Gallimard, 1975, p. 13.

1 Yves Borowice, « Chanson et Histoire : quelques principes de méthode à partir de l'exemple des années 30 », *Actes du séminaire interdisciplinaire Chanson, 1998-1999*, Université de Paris-Sorbonne, collection « Observatoire Musical Français », février 2000.

2 Eri Chiemi est entrée dans l'équipe des Rouges en 1953 avec « Gai izu a gai » ガイ・イズ・ア・ガイ (Guy is a guy), et Yukimura Izumi en 1954 avec « Ô mai papa » オ・マイ・パパ (Oh my papa). On les y retrouve les années suivantes, Izumi par exemple avec « Bî bappu a rûra » ビー・バップ・ア・ルーラ (Be bop a lula), en 1957.

3 Yves Borowice, *op. cit.*, p.

1 Voir le site <http://columbia.jp/otokuban/list3.html>.

1 Paul Glynn, *Requiem*, *op. cit.*, p. 275-276.

1 Daniel Arasse, *Le Détail*, Flammarion, 1996 (1992).

1 Incroyable titre ! Non pas « San Furanshisuko no chûkagai »

サンフランシスコの中華街...« San Francisco » est désigné par les caractères chinois «

Sôkô » 桑港 (Le port du mûrier) et le quartier chinois dans une prononciation dérivée de l'anglais Chinatown...

2 Qui n'a pas non plus laissé aujourd'hui un souvenir impérissable.

1 Michel Leiris, *A cor et à cri*, Gallimard, 1988, p. 104.