



Du ciel à la page : la référence constellative dans la poésie concrète japonaise

Marianne Simon-Oikawa

► To cite this version:

Marianne Simon-Oikawa. Du ciel à la page : la référence constellative dans la poésie concrète japonaise. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2007, 933-934, p. 208-226. hal-00761120

HAL Id: hal-00761120

<https://hal.science/hal-00761120>

Submitted on 5 Dec 2012

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.

Marianne Simon-Oikawa

**Du ciel à la page :
la référence constellative dans la poésie concrète japonaise**

La poésie concrète a aujourd'hui cinquante ans. Née simultanément au Brésil avec le groupe Noigandres (Haroldo et Augusto de Campos, Decio Pignatari) et en Suisse alémanique avec Eugen Gomringer vers 1953, constituée en mouvement en 1955 avant de devenir un courant international, elle fut dénommée ainsi à partir de l'expression « art concret » (*konkrete Kunst*) inventée par le directeur de l'Université des arts appliqués d'Ulm, Max Bill. Représentée dans de nombreux pays, elle repose partout sur un même refus, celui de soumettre le mot au flux du discours verbal, et sur un même principe, la volonté de faire de lui un objet en réactivant ses composantes concrètes, visuelle et sonore.

On connaît son succès dans les pays de langue allemande. Qui, en dehors d'un petit cercle, a entendu parler de Niikuni Seiichi, ou de Yoshizawa Shôji ? La poésie concrète japonaise est largement méconnue, lorsqu'elle n'est pas purement et simplement ignorée des amateurs de poésie eux-mêmes. L'éloignement, la difficulté de la langue et de l'écriture japonaises, expliquent facilement ce sort. Celui-ci est pourtant largement injuste, eu égard à la richesse de la poésie concrète de l'archipel, et à sa contribution au mouvement mondial. Les poètes japonais ont en effet à leur actif des œuvres non seulement inédites mais encore inimaginables dans les pays de culture alphabétique, et l'apport d'une dimension nouvelle et irremplaçable à la réflexion sur les relations entre poésie et écriture.

On voudrait ici en présenter quelques aspects, à partir de poèmes réunis autour d'un motif commun, celui du ciel étoilé. C'est l'un des thèmes favoris de la poésie concrète internationale, et l'un de ses plus productifs, puisque, si elle correspond à un sujet poétique (le cosmos), la constellation désigne en effet dans la poésie concrète une mise en page particulière, qui vise à créer entre les mots un rapport d'énergie analogue à celui qu'entretiennent les étoiles dans le ciel. Les poètes concrets japonais ont été eux aussi sensibles à cette référence constellative, qui indique une relation spécifique à l'espace. L'analyse des œuvres elles-mêmes tentera de montrer comment, mais au préalable, il convient de rappeler le contexte historique de leur élaboration.

*

La poésie visuelle japonaise a une longue histoire, qui remonte au moins aux poèmes en forme de damier de *go* de Minamoto no Shitagô au X^e siècle de notre ère¹. Sous la forme et le nom qu'on lui connaît aujourd'hui (*konkurêto poetorî*, simple transcription de l'anglais *concrete poetry*), elle est toutefois bien plus récente. Elle est aussi particulièrement complexe : ses deux fondateurs, Kitasono Katsue (1902-1978) et

¹ Pour une vue d'ensemble de cette histoire, voir en allemand Kamimura Hiroo, « Visuelle Poesie in Japan » (La poésie visuelle au Japon), *Visuelle Poesie aus Japan*, catalogue d'exposition, Klaus Peter Dencker, Hambourg, 1997, p. 14-26, et « Japanische Figurengedicht vom 10. Bis 19. Jahrhundert » (Les poèmes figurés au Japon du X^e au XIX^e siècle), *Studies in Languages and Cultures*, n°2, Kyûshû daigaku, 1991.

Niikuni Seiichi (1925-1977), défendirent, de la fin des années cinquante à la fin des années soixante-dix, des positions largement opposées².

Paradoxalement, l'un des premiers inventeurs de la poésie concrète japonaise ne s'y consacra lui-même que brièvement. Homme aux multiples talents, Kitasono Katsue se signala en effet d'abord comme poète surréaliste³, avant de mener à partir des années trente, parallèlement à son activité de poète, une carrière de peintre. C'est en 1958 seulement qu'il élaborait son premier poème visuel, « Espace monotone » (*Tanchôna kûkan*). Il s'agit d'un poème dont la mise en page est encore classique (les vers sont disposés en colonnes verticales se lisant de droite à gauche), mais dont le propos et le style témoignent déjà d'une prise en compte remarquable de la visualité de l'écriture. S'il décrit simplement des formes colorées encastrées les unes dans les autres (« Le blanc dans le blanc dans le jaune dans le jaune dans le noir... »), les mêmes idéogrammes (noms de couleurs, relations spatiales) y sont en effet répétés un grand nombre de fois, saisissant le regard par leur présence graphique. Toutefois, Kitasono ne demeura pas longtemps dans cette voie. Il préféra se tourner vers des productions mixtes associant le texte et l'image, en particulier des « *plastic poems* », photographies d'objets saturés de signes écrits. Son intérêt pour la photographie, et pour les arts en général, l'éloigna de la poésie proprement dite. Par la force de son œuvre et son rayonnement personnel, Kitasono apparaît aujourd'hui comme une figure importante de la poésie japonaise du XX^e siècle, et plusieurs poètes se réclament de lui aujourd'hui, au premier rang desquels Takahashi Shôhachirô, qui multiplie les œuvres mixtes entre art et littérature. Mais la poésie concrète ne fut pour lui qu'une étape, limitée, dans une œuvre multiforme.

Niikuni Seiichi est tout le contraire de Kitasono, et pour des raisons qui tiennent bien plus qu'à une simple, quoique très réelle, incompatibilité d'humeur. Ses débuts en poésie furent plus tardifs. Ses premiers poèmes concrets, qu'il élaborait à partir de 1955 et publia en 1963 sous le titre *Zero on* (« Zero bruit »), étaient aussi ses toutes premières œuvres, alors que Kitasono avait déjà derrière lui trente ans d'activité poétique en 1958. Niikuni, fait rare dans l'histoire de la poésie visuelle, ne pratiqua jamais la poésie linéaire avant d'y renoncer, ou du moins de la compléter par une poésie qui en conteste les fondements. *Zero on* fut, d'emblée, une tentative systématique de faire sortir les mots du discours en exploitant leur face visuelle et sonore. Là où Kitasono se bornait à des répétitions de mots de couleur sans contester les codes habituels de mise en page, Niikuni explorait de manière très concertée les possibilités de « poèmes à voir » (*miru shi*) et « poèmes à entendre » (*kiku shi*). La poésie concrète fut pour lui un

² En japonais, on trouvera une brève histoire de la poésie concrète japonaise dans l'article de Tatehata Akira, « Nihon no shikakushi no undô ni tsuite : VOU to ASA wo chûshin ni » (Le mouvement de la poésie visuelle au Japon : autour de VOU et ASA), Kokuritsu kokusai bijutsukan kiyô, 1983, p. 27-39, p. 27. En français, on nous permettra de renvoyer à Marianne Simon-Oikawa, « Écriture poétique, poésie de l'écriture, Formes et enjeux de la poésie visuelle japonaise », *Ebisu*, n°25, « Écritures poétiques japonaises », Maison franco-japonaise, Tôkyô, p. 153-191, et « Pour une poétique de la pluie, L'écriture et ses métamorphoses dans la poésie visuelle japonaise contemporaine », *Textuel*, n°40, « Écriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient », textes réunis par Philippe Buschinger et présentés par Anne-Marie Christin, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2001, p. 119-147.

³ Il fut l'auteur, avec les frères Ueda, du premier manifeste surréaliste au Japon (*A Note December 1927*).

choix, qu'on peut même qualifier d'exclusif, et non une expérience parmi d'autres. Niikuni défendit ainsi toute sa vie une conception de la poésie très différente de Kitasono, sévère, intransigeante : aux créations mixtes, il opposa une pratique pure et dure de la poésie qui reposait sur la seule matérialité des signes d'écriture, refusant d'introduire dans le poème aucun élément plastique, jugé complaisant. « Cette poésie n'est pas un mélange des arts » affirmait-il dans l'article 12 du deuxième manifeste d'ASA en 1973⁴.

Les positions, très tranchées, défendues par Kitasono et Niikuni de leur vivant délimitaient deux attitudes entre lesquelles les autres poètes visuels devaient choisir, ou par rapport auxquelles en tout cas ils devaient se situer. Depuis leur disparition toutefois, les frontières entre les deux courants se sont considérablement brouillées. Les œuvres des poètes et artistes proches de Kitasono sont aujourd'hui très éloignées des principes de la poésie concrète. Celles issues de la tendance initiée par Niikuni⁵ leur correspondent davantage, et c'est donc surtout ce courant qui retiendra notre attention ici.

Un point commun pourtant unissait Niikuni à son aîné et rival : tous deux furent autant que poètes des hommes de revues, particulièrement sensibles à l'activité poétique internationale, et au premier chef à celle des poètes concrets du monde entier. Kitasono avait fondé en 1935 l'association-revue VOU (le mot lui-même ne veut rien dire et fut trouvé par hasard), qui pendant plus de quarante ans accueillit toute l'avant-garde poétique et artistique. Il avait donc, avant même d'élaborer ses propres poèmes visuels, de nombreuses relations dans le monde littéraire et artistique non seulement japonais mais même international. Sa revue circulait à l'étranger, et lui-même entretenait une correspondance avec Haroldo de Campos (entré à l'association en 1954), et avec Eugen Gomringer. « Espace monotone » fut traduit en portugais par Haroldo de Campos dans un journal de Sao Paulo quelques mois après sa publication au Japon, et Kitasono Katsue devint peu à peu une référence connue des poètes concrets.

Les débuts internationaux de Niikuni furent très différents. Niikuni élaborait *Zero on* dans sa ville natale, Sendai, au nord du Japon, dans l'isolement le plus complet, ignorant même que d'autres avant lui avaient pratiqué la poésie visuelle. Mais venu à Tôkyô pour faire publier son recueil, en 1963, il ne tarda pas à découvrir les expériences menées par plusieurs de ses compatriotes, en particulier Fujitomi Yasuo, avec qui il fonda en 1964 l'association-revue ASA (Association for the Study of Art, sept numéros de 1965 à 1974), et celles de poètes étrangers, au premier rang desquels le Français Pierre Garnier. Il s'attacha dès lors à multiplier les liens avec les poésies du monde entier. Plus encore que Kitasono, Niikuni tenta systématiquement d'analyser les œuvres étrangères et d'assimiler les débats théoriques déjà en cours. Les statuts d'ASA, indiqués dans le premier numéro de la revue, stipulent explicitement dans la rubrique « contenu de la recherche » : « Recherches fondamentales sur la poésie concrète, recherches sur les autres poésies expérimentales », et « échange d'œuvres et de critiques avec les groupes de poésie concrète à l'étranger ». Les informations, reçues en partie de correspondants étrangers, parvenaient aussi à Niikuni par l'intermédiaire de plusieurs collaborateurs qui avaient séjourné hors du Japon, en particulier en Allemagne, et étudié

⁴ ASA, n°7, 1974, p. 1. Le premier manifeste avait été publié en 1968.

⁵ Pour un panorama de la poésie actuelle, on pourra se reporter à l'anthologie *Shikakushi no ima* (La poésie visuelle aujourd'hui) dans la revue *Gendaishi techô*, numéro spécial *Bijuaru poetori*, avril 2000, p. 90-99.

avec les poètes concrets germanophones, qu'ils contribuèrent en retour à introduire au Japon. Mukai Shûtarô (né en 1932, longtemps professeur à l'Université des beaux-arts de Musashino), suivit à partir de 1956 l'enseignement d'Eugen Gomringer à l'Université des arts appliqués à Ulm, et c'est à son contact qu'il composa ses premiers poèmes concrets, en allemand d'ailleurs et non pas en japonais. Kamimura Hiroo (né en 1930, et professeur de littérature allemande à l'Université de Mito), étudia auprès de Reinhard Döhl à l'Institut de littérature et d'esthétique de l'Université technique de Stuttgart de 1965 à 1967. Tous deux signèrent dans ASA des articles sur la poésie germanophone autour de Max Bill, Max Bense ou Eugen Gomringer. Fujitomi Yasuo pour sa part traduisit en japonais des poèmes de Cummings.

La recherche fut collective. Parmi les réunions de travail organisées régulièrement par ASA, on trouve des séances intitulées « Sur la poésie concrète brésilienne » (12 octobre 1965), « Sur la poésie visuelle chez Cummings » (29 mars 1966), « Recherches sur le spatialisme » (25 janvier, 28 février, 30 mars 1967), « Sur le concept de poésie concrète » (31 janvier 1968), « Situation actuelle de la poésie concrète étrangère » (29 février 1968), « Situation actuelle de la poésie concrète allemande » (27 avril 1968), ou encore « L'arrière-plan philosophique de la poésie concrète » (14 décembre 1969)⁶. Ce travail de présentation, d'assimilation et de discussion des poésies concrètes contemporaines était sans nul doute rendu nécessaire par le retard de la poésie japonaise au moment de sa rencontre des poésies occidentales. Alors que ces dernières possédaient déjà un arsenal conceptuel et terminologique spécifique élaboré depuis plusieurs années, la poésie japonaise ne disposait d'aucun texte fédérateur. Sans chercher à élaborer elle-même ses propres outils, elle reprit aux autres ce qui lui paraissait correspondre à sa propre démarche. Et elle fit siennes plusieurs ses propositions élaborées loin de l'archipel. ASA choisit ainsi pour sous-titre, à partir du n° 4, les termes « spatialisme » (mentionné à la fois en français et en traduction japonaise, *kûkanshugi*) et « concrete poetry » (en anglais et en translittération, *konkurîto poêtôrî*).

*

La poésie concrète japonaise reprit aussi l'idée de constellation, qui rejoignait certaines mises en page que ses auteurs avaient déjà expérimentées de leur côté. Empruntée par Eugen Gomringer au *Coup de dés* de Mallarmé, la constellation constitue le modèle sur lequel de nombreux poèmes concrets sont pensés et construits. La première « constellation » de Gomringer fut publiée en 1952 en espagnol, l'une des deux langues maternelles du poète (suisse allemand par son père, Gomringer était aussi bolivien par sa mère). Le poème se présente sous la forme de quatre groupes de mots construits sur le même modèle, et disposés les uns sous les autres. Gomringer généralisa ce procédé l'année suivante, en 1953, dans son recueil *konstellationen, constellations, constellaciones*, publié au Spiral Press de Berne, avant d'en expliquer la formule en 1954, dans un article célèbre intitulé « Du vers à la constellation, but et forme d'une poésie nouvelle ». « La constellation, explique-t-il, est la possibilité la plus simple de créer une poésie reposant sur le mot, elle englobe un groupe de mots, comme un certain

⁶ La liste complète des réunions de travail est publiée dans ASA, n°7, 1974, p. 111-114.

nombre d'étoiles.⁷ »

De même qu'une constellation n'est pas une simple juxtaposition d'étoiles, mais une configuration de corps célestes entretenant entre eux des rapports d'attraction mutuelle, de même dans les poèmes construits sur ce modèle cosmique, les mots disposés sur la page seront organisés entre eux de manière à dégager une énergie qui les fasse tenir ensemble, et leur permette de rayonner sur leur support. Il n'est pas nécessaire dans la perspective de Gomringer que les mots soient éparpillés sur la page, et encore moins reproduisent de manière réaliste les constellations célestes observées par les astronomes. Un poème concret n'est pas une carte du ciel. Toute combinaison, même la plus compacte ou la plus linéaire, peut être constellative, mais il faut pour cela que son efficacité repose sur une prise de conscience de l'espace dans lequel elle se trouve.

Le modèle constellatif, et c'est sans doute son plus grand intérêt, ne se limite pas toutefois à un procédé de composition poétique. Il remet aussi en question le rôle traditionnellement dévolu au lecteur. Si le travail du poète n'est plus d'exprimer son moi lyrique, mais seulement de disposer des signes écrits sur une page, celui du lecteur n'est plus de chercher à communier avec les sentiments supposés d'un *je*, mais de décrypter les formes visuelles offertes à son regard. Devant un poème concret, il lui faut d'abord repérer, à partir des indices visuels qui lui sont fournis, les relations possibles entre les éléments disposés sur la page, et les interpréter, c'est-à-dire se faire devin. Le mot peut paraître surprenant dans le contexte de la poésie des années cinquante. Il lui est pourtant parfaitement adapté. Le devin en effet, explique Anne-Marie Christin, « est celui qui déchiffre des documents *écrits en langue visuelle*⁸ ». Dans les cultures anciennes, en Mésopotamie, en Chine, ces documents étaient des foies de moutons ou des carapaces de tortues, « que l'on concevait d'ailleurs l'un et l'autre comme des miroirs du ciel⁹ ». Miroirs, c'est-à-dire écrans, sur lesquels se déposaient les messages des dieux, et que le regard devait interpréter. Dans le poème visuel, d'où les dieux sont absents, la page a pris la place des foies et des écailles, les caractères écrits celle des formes observées sur le corps des animaux, mais le processus de lecture est le même, et sa nature identique : un déchiffrement de possibles.

La constellation des poètes concrets marquait une rupture avec les modes de composition et de lecture habituels en poésie. À bien y réfléchir, elle n'opérait peut-être (c'était là, au sens propre, une révolution), qu'un retour aux origines mêmes de l'écriture. Si, comme le rappelle encore Anne-Marie Christin, « la divination a joué un rôle déterminant dans la mutation de l'image en écriture », il était sans doute naturel que le ciel étoilé apparaisse à ceux qui tentaient de redonner au mot sa visualité comme une référence obligée. Retrouver les pouvoirs de l'espace, redonner à l'écriture la part d'image qui lui appartient, imposait de revenir au ciel, non pas à son insondable profondeur, mais à l'écran que constitue son image, parce que c'est d'elle, de sa contemplation, qu'est née l'écriture.

Au moment où ils composèrent leurs poèmes, les poètes concrets japonais étaient bien loin d'imaginer les développements théoriques auxquels les liens entre le

⁷ Traduction de Pierre Garnier, dans *Les Lettres*, n°32, p. 8.

⁸ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995, p. 101 (souligné dans le texte).

⁹ Anne-Marie Christin, *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, Flammarion, 2001, Présentation, p. 12.

ciel étoilé et l'origine de l'écriture allaient donner lieu. Mais ils étaient, par la nature même de leur écriture issue des idéogrammes chinois, particulièrement sensibles à la visualité des signes écrits et à l'importance de leur disposition spatiale. Ils comprirent d'emblée l'enjeu de la notion de constellation définie par Gomringer : lorsqu'il leur fallut traduire ce mot en japonais, ils n'utilisèrent pas le mot *seiza*, qui désigne seulement une combinaison d'étoiles, mais *haichi*, qui signifie « disposition dans l'espace ».

*

La première page constellée sur laquelle nous nous attarderons est empruntée au recueil de Niikuni Seiichi, *Zero on* (fig. 1). Celui-ci marque, on l'a dit, une date essentielle dans l'histoire de la poésie concrète japonaise, et constitue un point de départ naturel à toute réflexion sur ses formes et ses enjeux. Divisé en deux sections, il contient, dans la première, des poèmes composés selon un même principe : un ensemble de caractères que ni leur forme propre ni leur signification ne lient de manière immédiate, sont dispersés sur la page. « Sur l'harmonie des nuages et du ciel » (*Kumo to sora no chōwa ni tsuite*) par exemple, associe trois idéogrammes 流 (cours), 止 (arrêt) et 浮 (flottement), dont le sens, abstrait, et la mise en page, apparemment aléatoire, peuvent d'abord déconcerter. Le titre du poème invite cependant à leur donner un premier sens : le cours, le flottement et l'arrêt sont ceux des nuages, qui passent dans le ciel. Mais plus encore, ce sont les caractères eux-mêmes qui représentent les nuages, leur mouvement comme leur position dans l'espace : certains passent, un autre flotte, d'autres sont immobiles. Si le ciel n'est pas mentionné, c'est simplement parce qu'il est déjà présent tout entier dans la page blanche qui sert de support aux idéogrammes. L'harmonie des nuages et du ciel qu'annonce le titre est donc, sans aucun doute, celle des mouvements des nuages sur l'étendue du vaste ciel, mais c'est aussi et avant tout une harmonie graphique : celle que réalisent les figures sur leur support.

Quoi de plus constellatif que ce poème ? Au moment où il le composa, Niikuni, ne connaissait pas encore Gomringer, mais il semble y avoir transposé la configuration d'un ciel étoilé offert à la contemplation silencieuse du lecteur. Les caractères, uniques ou répétés un petit nombre de fois, y tirent leur signification non pas tant du sémantisme de chacun que de la position qu'ils occupent les uns par rapport aux autres. Leur mise en page, rompant avec les codes de lecture habituels, oblige le regard à un parcours multidirectionnel, et l'esprit à un travail de construction du sens. Quoi de plus concret aussi ? Le blanc de la page et la fluidité aérienne des nuages n'ont rien d'insaisissable, et ne sont le prétexte à aucune rêverie sur le passage du temps ou la vanité des formes de ce monde. Donnés en spectacle, ils s'offrent dans la matérialité même du poème, dans son support tangible et ses formes écrites.

Niikuni ne se limita pas à des compositions éclatées comme celle-ci. La plupart de ses poèmes concrets ultérieurs se présentent sous la forme de blocs compacts contenant un très petit nombre de caractères (parfois un seul) répétés un grand nombre de fois. Il ne se contenta pas non plus d'idéogrammes. Le japonais utilise, à côté de signes idéographiques, deux séries de caractères syllabiques, et Niikuni ne manqua pas non plus d'exploiter les possibilités visuelles propres de ces systèmes phonétiques. Mais il resta toujours fidèle à l'utilisation exclusive de signes écrits et de graphies dépouillées.

Tel n'est pas le cas de tous ses successeurs, en particulier de Yamanaka Ryôjirô, pourtant ancien membre d'ASA. Calligraphe, Yamanaka fut, avec Yoshizawa Shôji, graphiste, et Kajino Kyûyô, artiste, l'un des fondateurs de la revue *Shishi* (Poésie visuelle, trente numéros de 1981 à 1992). La configuration du groupe explique non seulement l'importance accordée à la réalisation matérielle des poèmes publiés, mais aussi le choix qui fut fait d'une revue de création, dans laquelle la réflexion théorique n'avait qu'une place secondaire. *Shishi* choisit seulement pour sous-titre « concrete and visual poetry » avant d'opter, à partir du n°25 (1990) pour « visual poetry ».

L'œuvre de Yamanaka Ryôjirô est sans doute celle des trois qui rompt le plus nettement avec l'héritage de Niikuni. Alors que la poésie concrète, attachée à découvrir les pouvoirs du mot réduit à sa plus simple expression visuelle et sonore, rejette non seulement les artifices typographiques, mais aussi tous les caractères de fantaisie ou décoratifs, le monde de la calligraphie, avec ses groupes, ses écoles, repose sur des références et des exigences esthétiques. Des ponts toutefois existent entre les deux univers : l'attention à la matérialité des signes d'écriture et la valorisation de la notion d'énergie (celle que mobilisent le pinceau, le crayon ou la machine à écrire, et qu'ils communiquent aux formes qu'ils tracent) constituent autant de points de rencontre.

« Feu d'artifice » (*Hanabi*) montre quel parti Yamanaka sut tirer de l'association, sur une même page, de caractères calligraphiés et typographiés (fig. 2). Dans ce poème, qui prend pour sujet un divertissement estival particulièrement apprécié dans l'archipel, Yamanaka a répété deux fois les deux caractères 花 (*hana*, fleur) et 火 (*bi*, feu), qui mis ensemble constituent le mot « feu d'artifice ». Si le mot japonais est parfaitement courant, ce n'est pas le cas de sa graphie. Au milieu de sa composition, Yamanaka a d'abord tracé, d'un pinceau chargé d'encre, les deux caractères verticalement, de manière que le second vienne s'imbriquer dans la partie inférieure du premier. L'ensemble forme visuellement un groupe unique, aéré toutefois grâce à l'espace ménagé entre les traits. Ceux-ci évoquent les traces que les pétards laissent derrière eux pendant leur ascension, pendant que les petites gouttes d'encre que le pinceau, trop lourd, a laissé couler, suggèrent des poussières d'explosifs. Aux deux extrémités de cette construction, les deux caractères 花 et 火 sont répétés, le premier en haut à droite, le second en bas à gauche, mais cette fois-ci sous une forme typographiée extrêmement dépouillée. Séparés, et non plus unis comme dans leur version calligraphiée, ils prolongent néanmoins à leur manière l'image centrale, suggérant eux aussi de petites explosions. Se rencontrent ici de manière inattendue deux conceptions du signe écrit, une pour qui compte avant tout l'efficacité d'un signe réduit à sa plus simple expression, et une autre qui privilégie au contraire l'expressivité d'une graphie ajoutée au signe lui-même. Plus encore qu'un spectacle réel, c'est un feu d'artifice de signes d'écriture disposés sur une page que Yamanaka donne à voir. Un bouquet d'écriture.

Poème bien japonais, dira-t-on peut-être, à la fois par son thème et par son usage de la calligraphie. La poésie concrète japonaise est toutefois rarement aussi chargée de références culturelles. Partie prenante d'un mouvement international, elle souligne plus souvent ce qui la lie aux cultures étrangères.

Son goût pour les poèmes bilingues en est une preuve. On en a choisi deux, associant l'un le japonais et le français, l'autre le japonais et l'anglais. Le premier est signé Niikuni Seiichi et Pierre Garnier (né en 1928). Les deux hommes, mis en relation vers 1963 par le poète et diplomate L. C. Vinholes lorsque celui-ci était conseiller culturel de l'ambassade du Brésil à Tôkyô, ne se rencontrèrent jamais mais entretenirent pendant plus de dix ans une correspondance suivie. Garnier ignorait tout du japonais, et Niikuni, s'il semble avoir connu quelques rudiments de français, n'en fit jamais part à son correspondant, avec qui il communiqua toujours dans un anglais approximatif. Mais les obstacles géographiques et culturels comptaient peu au regard du sentiment de proximité que semblent avoir éprouvé les deux poètes en découvrant chacun l'œuvre de l'autre. Ils s'envoyèrent leurs revues (Garnier était depuis 1963 à la tête des *Lettres*¹⁰), échangèrent des informations, écrivirent un texte programme, le *Troisième manifeste du spatialisme* (novembre 1965), et surtout composèrent ensemble trois recueils de poèmes, dont le plus important, *Poèmes franco-japonais*, parut à la fois en France et au Japon¹¹.

Destiné à illustrer le *Troisième manifeste*, *Poèmes franco-japonais* avait pour ambition de démontrer la possibilité d'une langue supranationale. Celle-ci, rompant avec les principes qui sous-tendent toutes les langues existantes, devait permettre par l'utilisation de l'espace et de la matérialité des mots, d'élaborer des textes compréhensibles par des hommes de tous les pays. « Le spatialisme a pour but le passage des langues nationales à une langue supranationale et à des œuvres qui ne sont plus traduisibles mais transmissibles sur une aire linguistique de plus en plus étendue » affirmaient avec optimisme Niikuni et Garnier. Ils devaient plus tard revenir sur leurs illusions d'alors. Mais les poèmes eux-mêmes, constitués d'écritures mixtes, n'ont rien perdu de leur force. « Première tentative de rapprocher, de joindre et de rendre indissociables dans une même œuvre les langues japonaise et française », *Poèmes franco-japonais* associe en effet « deux idiomes dont le grand éloignement rendait apparemment impossible tout rapprochement ¹² ». Il combine surtout, sur une même page, deux écritures que tout semble opposer, et qui se révèlent pourtant dans l'espace des poèmes étonnamment complémentaires.

Ciel / feu en est un bon exemple (fig. 3). Garnier a tapé à la machine le mot « ciel » sur des bandes de papier, qu'il a ensuite découpées et disposées de manière à former des carrés de une, deux ou trois lignes, encadrés les uns dans les autres. À cette composition de départ, Niikuni a ajouté le caractère 火 (feu), que nous avons déjà rencontré chez Yamanaka¹³. L'idéogramme, répété en divers points de la page, mais concentré surtout en une grappe située dans sa partie droite, ne peut manquer de créer une surprise chez le lecteur français peu familier de l'écriture japonaise. Cette intrusion

¹⁰ La revue eut d'abord pour sous-titre « Poésie nouvelle », puis « Revue du spatialisme » à partir du n°32.

¹¹ *Poèmes franco-japonais* parut d'abord dans ASA, n°2, 1^{er} juillet 1966 puis en 1967 sous forme de plaquette aux éditions André Silvaire. Les deux autres recueils à quatre mains de Niikuni et Garnier, intitulés respectivement *Micropoèmes* et *Petits poèmes mathématiques simplistes* furent publiés dans ASA (respectivement n°4, 1970, et n°5, 1971, mais jamais repris en français).

¹² *Poèmes franco-japonais*, préface.

¹³ Niikuni et Garnier ont laissé des témoignages divergents sur la façon dont les poèmes furent composés. Il semble cependant qu'ici la composition de départ ait été fournie par Garnier, dans la mesure où les caractères japonais se superposent aux lettres alphabétiques.

d'une écriture qui n'a jamais renoncé à l'image, au milieu de lettres alphabétiques qui ne se pensent habituellement que comme phonétiques, n'a cependant rien de forcé. D'une part en effet, Garnier, en redonnant à l'alphabet sa force d'image, a réduit l'écart qui le sépare de l'idéogramme. D'autre part, Niikuni a cherché à rendre la plus naturelle possible son intervention, non pas en redoublant, mais en complétant la proposition de Garnier, la développant à la fois par son sens (le ciel est peuplé d'astres dont certains, comme le soleil, sont en feu), et par sa forme (la rondeur de la grappe de « feu » contraste avec les carrés de « ciel »).

La référence constellative s'impose facilement à l'esprit. Dans le cas de Garnier, elle s'inscrit dans un imaginaire du ciel étoilé très personnel, souvent évoqué, et dont l'origine remonte à une enfance passée sous les vastes ciels de Picardie¹⁴. Le spatialisme, se voulant résolument moderne, emprunta aussi plusieurs de ses métaphores à la conquête de l'espace. Mais ce n'est pas des souvenirs personnels de Garnier qu'il est question ici, ni de guerre des étoiles. Le véritable ciel enflammé du poème, c'est celui que donne à voir la page elle-même. Germaniste de formation, très proche de Gomringer auquel il doit la notion de constellation et la découverte de ses possibilités poétiques, Garnier écrivait, dès le *Premier manifeste* (*Les Lettres*, n°29, traduit et reproduit par Niikuni dans le n°2 d'ASA) : « Que les mots, eux aussi, rejoignent l'espace cosmique – les mots-étoiles sur la page blanche ». Il devait utiliser le mot « constellation » dans le *Deuxième manifeste pour la poésie visuelle* (*Les Lettres*, n°30), avant de le développer dans un article consacré à la poésie concrète, citant un très long passage de « Du vers à la constellation¹⁵ ». Dans *Le Spatialisme en chemins*, Garnier commente ainsi ce poème : « On suit dans le ciel – représenté par un carré – les constellations des lettres occidentales et des signes japonais.¹⁶ ». Constellations de signes écrits sur un ciel devenu page.

Peu de poèmes concrets composés à deux furent aussi riches d'enseignement que *Poèmes franco-japonais*. Mais en dehors même de toute collaboration, les poètes concrets japonais utilisent souvent aujourd'hui des langues étrangères dans leurs propres créations. Mukai Shûtarô, on l'a dit, écrivit ses premiers poèmes concrets en allemand, d'autres emploient volontiers l'anglais. C'est le cas de Yoshizawa Shôji, dans son poème intitulé « L'échelle de la lune » (*Tsuki no hashigo*, fig. 4).

On y voit un gros cercle, figurant la lune, et ce qui semble à première vue une échelle, permettant d'y monter. Le cercle n'est autre en réalité que la lettre O, la deuxième du mot anglais *moon*. Quant à l'échelle, elle est réalisée à l'aide de l'idéogramme 月 qui signifie « lune », signe d'origine pictographique mais sans rapport avec une quelconque échelle, puisqu'il représente un croissant de lune stylisé. Qui ne rêve de grimper sur la lune ? Mais il y faut pour cela une échelle magique. Magique, celle de Yoshizawa l'est en effet puisqu'elle résulte de la métamorphose d'un caractère dont les deux traits horizontaux se sont trouvés opportunément multipliés.

La ruse est cependant que Yoshizawa n'a pas choisi de dessiner simplement une échelle pour accéder à l'idéogramme « lune », ce qui n'aurait constitué tout au plus qu'une réactivation de l'origine pictographique du caractère, mais de transformer la lune

¹⁴ Voir en particulier *Une Mort toujours enceinte*, Corps Puce, Amiens, tome 1, 1994, et tome 2, 1995.

¹⁵ *Les Lettres*, n°32, p. 8.

¹⁶ Pierre Garnier, *Le Spatialisme en chemins*, Corps Puce, Amiens, 1990, p. 41.

japonaise elle-même en échelle, pour atteindre une autre lune, elle, anglaise et alphabétique. Il crée ce faisant plusieurs surprises. La première tient au décalage entre la forme habituelle de l'idéogramme « lune » et celle qui lui est donnée ici, une échelle. La seconde, au moins aussi grande, tient à la métamorphose qu'il fait subir au mot anglais. Au lieu de voir dans le mot *moon* la simple idée de lune, il y découvre la forme même d'une pleine lune, transformant ainsi la lettre alphabétique en image. C'est là un procédé que les poètes visuels occidentaux utilisent volontiers, mais il est intéressant de le voir exploité par un poète japonais dont l'alphabet n'est pas la culture première. La troisième surprise est culturelle. La lune au Japon, pas plus que la montagne d'ailleurs, n'est un lieu sur lequel on monte, mais que l'on contemple de loin. Et ce qu'on y voit traditionnellement n'a aucun rapport avec une échelle : ce sont des lapins en train de frapper à l'aide d'un pilon de la pâte de riz pour en faire des gâteaux. L'image, systématiquement véhiculée dans les contes populaires et les livres pour enfants, est profondément ancrée dans l'imaginaire japonais. Mais elle est difficilement accessible à un lecteur étranger ignorant des coutumes du pays. Yoshizawa, associant dans son œuvre alphabet et idéogramme, japonais et anglais, a choisi d'écarter toute forme de particularisme, et de donner au contraire de la lune une image internationale, compréhensible par tous d'un seul regard.

Transformer un idéogramme en image, redonner à l'alphabet ses pouvoirs visuels, ces deux exercices sont possibles chez un poète japonais, pour qui l'écriture est naturellement image. On connaît peu d'exemples de poètes anglais ou français capables de les mener avec autant de facilité. Redéfinir les usages de l'alphabet est pour eux une tâche déjà assez ardue. Quant à y intégrer des idéogrammes...¹⁷

*

Les quelques poèmes présentés ci-dessus le montrent, la poésie japonaise partage avec la poésie concrète internationale plusieurs intuitions fondamentales, qui expliquent qu'elle ait pu lui emprunter de nombreuses propositions théoriques sans avoir à les formuler elle-même. La nécessité de rendre aux mots écrits leur force visuelle, de redonner à l'espace ses vertus structurantes, de retrouver les liens qu'entretient la lecture avec la divination, leur sont communes. La notion de constellation, conçue comme « disposition dans l'espace » aussi. L'utilisation de lettres alphabétiques par les poètes japonais conforte encore l'impression de proximité entre les poésies concrètes japonaises et occidentales. Mêmes principes, mêmes outils, la poésie concrète japonaise ne serait-elle que l'une des branches d'un mouvement mondial ?

Son écriture vient rappeler son irréductible spécificité. Le fonctionnement de l'idéogramme, qui n'a jamais perdu ses liens avec l'image, ne peut être ramené à celui de l'alphabet, dont l'histoire n'a au contraire cessé de les occulter. Les poètes visuels japonais, naturellement sensibles à la contemplation des surfaces, à commencer par celle du ciel étoilé, étaient sans doute, et paradoxalement, plus prêts encore que les

¹⁷ Ceux qui, comme Jean-François Bory, ont tenté d'en utiliser dans leurs propres créations, n'ont pu le faire qu'à partir de quelques caractères limités, fournis et expliqués par des informateurs. Bory ne modifie d'ailleurs jamais la forme des idéogrammes qu'il reproduit. Voir en particulier *Retour au Japon, Calligrammes et fragments de journal intime*, 1993, sans nom d'éditeur.

poètes germanophones et brésiliens à accepter la notion de constellation. S'ils l'adoptèrent avec autant de facilité, n'est-ce pas parce qu'ils l'avaient, avant même leur rencontre avec les poésies concrètes étrangères, réinventée ? Leurs compositions, combinant dans l'espace de la page des caractères d'écriture redevenus images, renouent avec le spectacle céleste, et invitent le lecteur à retrouver le silence de sa contemplation.

Figures

Fig. 1 : Niikuni Seiichi, « Sur l'harmonie des nuages et du ciel » (*Kumo to sora no chôwa ni tsuite*), *Zeron on*, 1966.

Fig. 2 : Yamanaka Ryôjirô, « Feu d'artifice » (*Hanabi*), *Shishi*, n°16, 1986.

Fig. 3 : Niikuni Seiichi et Pierre Garnier, *Ciel / feu, Poèmes franco-japonais*, 1966.

Fig. 4 : Yoshizawa Shôji, « L'échelle de la lune » (*Tsuki no hashigo*), *Shishi*, n°28, 1991.