



HAL
open science

**La poésie visuelle en France et à Taiwan : de
Jean-François Bory et Michèle Métail à Chen Li et Hsia
Yu**

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Marie Laureillard. La poésie visuelle en France et à Taiwan : de Jean-François Bory et Michèle Métail à Chen Li et Hsia Yu. Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image , 2016, Poésie et image à la croisée des supports, 8. hal-01599166

HAL Id: hal-01599166

<https://hal.science/hal-01599166>

Submitted on 7 Dec 2020

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.



N° 8 Poésie et image à la croisée des supports

Hiver 2017

A la mémoire d'Anne-Marie Christin



Louis Roquin, calligraphie extraite de la série « Au signe »

Dossier dirigé par Hélène Campaignolle-Catel (CNRS/UMR THALIM)
et Marianne Simon-Oikawa (Université de Tokyo),
membres du Centre d'étude de l'écriture et de l'image.

Réalisé avec la collaboration de Christelle Chevallier et Marie Ferré (CNRS/UMR THALIM).

Hélène Campaignolle-Catel et Marianne Simon-Oikawa
Préface

De la poésie au livre : une aventure éditoriale

Hélène Campaignolle-Catel
Heur(t)s et métamorphoses d'un phénix :
le livre de création dans LivrEsC

Sophie Lesiewicz
Pierre Bettencourt éditeur de
livres graphiques (1940-1961)

Frédérique Martin-Scherrer
Thierry Bouchard et Petr Herel :

Réflexions sur l'image ou « l'altérité créatrice »

Tsukamoto Masanori
La photographie dans l'œuvre critique de Valéry

Chiba Fumio
Michel Leiris au miroir de Picasso

Carole Aurouet
Jacques Prévert et les images fixes

une création partagée

Donner à voir l'image écrite

Marianne Simon-Oikawa
L'image écrite dans les livres
de poèmes de Pierre Albert-Birot

Armelle Leclercq
Les dispositifs visuels dans la poésie
de Christophe Lamiot Enos

Jan Baetens
Les jeux typographiques d'un poète sonore :
VUAZ (2013) de Vincent Tholomé

Poésie visuelle, dans et hors le livre

Gaëlle Théval
Collage typographique et readymade livresque
dans la poésie visuelle de Jean-François Bory

Anne-Christine Royère
Poésie, « matière d'images » :
les *Gigantextes* de Michèle Métail

Marie Laureillard
La poésie visuelle en France et à Taiwan :
de Jean-François Bory et Michèle Métail
à Chen Li et Hsia Yu

Créations contemporaines

Valerio Adami, Jean-François Bory,
Julien Blaine, Michèle Métail,
Claire Cuenot, Petr Herel,
Louis Roquin, Brody Neuenschwander

Autres numéros :

- N° 1 En marge
- *Varia* 1
- N° 2 Cartes et plans
- N° 3 A la lettre
- *Varia* 2

Au-delà de l'illustration : mots et images en regard

Matsui Hiromi
Cubisme et poésie – « L'esprit cubiste » et
les livres illustrés dans les années 1910

Taniguchi Madoka
Les illustrations des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud
par Roger de La Fresnaye

Ayabe Mami
Francis Ponge et Eugène de Kermadec :
autour du *Verre d'eau*

Anne Reverseau
La photographie, face à main de la poésie
– Quand Brassai illustre « Pigeon »,
poème en prose de Léon-Paul Fargue

Des signes à la frontière

Yves Peyré
Henri Michaux entre écriture et peinture

Suzuki Masao
L'image bégaie, elle aussi – Lisible et visible
dans l'œuvre de Gherasim Luca

Mélina Balcázar Moreno et Amelia Valtolina
Entr'acte – Écriture et dessin dans
l'œuvre de Valerio Adami

Karine Bouchy
« Gratter, racler, rater ». Conversations
entre calligraphie et peinture

Archive « Nulle ne me voit sans mémoire... »

Anne-Marie Christin et Philippe Clerc
Les mots regardent (1973), extraits
Lettre d'Yves Bonnefoy

Pour une visualisation optimale, nous vous recommandons de passer en mode plein écran. Appuyez dès maintenant sur la touche F11 de votre clavier (pour PC) ou faire la combinaison **⌘F** (pour Mac). A la fin du visionnage, appuyez de nouveau sur F11 ou **⌘F** pour revenir à un affichage normal.

Index des auteurs

Résumé

La poésie visuelle en France et à Taiwan : de Jean-François Bory et Michèle Métail à Chen Li et Hsia Yu

- *Marie Laureillard*

Français : Bien que les poésies concrètes de France et de Taiwan n'entretiennent pas de lien direct, certaines correspondances peuvent être repérées entre les œuvres de quatre poètes contemporains : deux Français, Jean-François Bory et Michèle Métail, et deux Taïwanais, Chen Li et Hsia Yu. Jean-François Bory intègre ainsi certains kanji dans ses poèmes après un séjour au Japon, tandis que la culture chinoise féconde l'œuvre de Michèle Métail. Chen Li et Hsia Yu, quant à eux, témoignent d'une grande ouverture envers les langues étrangères. Un examen de la disposition typographique du poème, de l'accent mis sur la matérialité des lettres et des caractères, des effets de répétition et de l'imbrication de différents systèmes sémiotiques montre que leurs poèmes peuvent aboutir à des résultats comparables. La poésie visuelle ouvre ainsi des horizons nouveaux dignes de susciter des échanges par-delà les continents, qui stimulent encore davantage la créativité des poètes.

Mots-clés : poésie visuelle, Jean-François Bory, Michèle Métail, Chen Li, Hsia Yu

English: Although concrete poetry from France and Taiwan has no direct relation, some similarities can be detected in the works of four contemporary poets: two French, Jean-François Bory and Michèle Métail, and two Taiwanese, Chen Li and Hsia Yu. Jean-François Bory includes some kanjis into his poems after a stay in Japan, while Chinese culture fertilizes the writings of Michèle Métail. Chen Li and Hsia Yu, for their part, are very open to foreign languages. Examining the poem layout, the focus on materiality of letters and characters, the repetition effects, and the interlocking of several semiotic systems shows that their poems can achieve comparable results. Thus visual poetry opens up new horizons leading to dialogues which stimulate the creativity of the poets.

Keywords: visual poetry, Jean-François Bory, Michèle Métail, Chen Li, Hsia Yu

fermer cette fenêtre



**La poésie visuelle en France et à Taiwan :
de Jean-François Bory et Michèle Métail
à Chen Li et Hsia Yu**
- Marie Laureillard

pages 1 2 3 4 5

résumé

recommander cet article |

IL FAUT

e
ôte que
e

o
ôte être
éliminé de
cette ép
o

que

Fig. 1. J.-Fr. Bory,
Anthologie provisoire, 2002

Né dans les années 1950, le mouvement international de la poésie concrète s'inscrit en France dans une tradition ancienne, bien antérieure aux calligrammes d'Apollinaire ou au *Coup de dés* de Mallarmé, qui remonterait à Raban Maur et ses vingt-huit poèmes figurés à la gloire de la Sainte-Croix, *De laudibus sanctae crucis* (815). En Chine, où la poésie a toujours revêtu une dimension visuelle de par la spécificité de son écriture, sont apparues très tôt des sortes de calligrammes. Si la Chine est restée absente du courant moderne de la poésie concrète, Taiwan, séparé du continent pour des raisons politiques, y a pris part dès le début, prenant très tôt conscience du parti à tirer de l'écriture chinoise, encore proche de ses origines pictographiques et qui faisait rêver les poètes concrets du monde entier. Trouvant des prolongements jusqu'à nos jours, que le support soit la page de papier ou l'écran d'ordinateur, la poésie concrète tente de substituer à la syntaxe linguistique la logique de la structure spatiale. Avec elle, le poème devient une image à contempler exploitant toutes les potentialités iconiques de l'écriture.

Si les poésies visuelles française et taiwanaise n'entretiennent pas de lien direct, leur comparaison révèle d'étonnantes similitudes. Nous nous proposons ici de repérer certaines correspondances, certains échos entre les œuvres de quatre poètes d'une grande inventivité : deux Français, Jean-François Bory (né en 1938) et Michèle Métail (née en 1950), et deux Taïwanais, Chen Li 陳黎 (né en 1954) et Hsia Yu 夏宇 (née en 1957) [1]. Les deux poètes français manifestent chacun à leur manière un intérêt pour l'idéogramme. Jean-François Bory intègre ainsi certains kanjis dans ses poèmes après un séjour au Japon, tandis que la culture chinoise féconde l'œuvre de Michèle Métail. Chen Li et Hsia Yu, quant à eux, témoignent d'une grande ouverture envers les littératures étrangères. Nous examinerons successivement la disposition typographique du poème, l'accent mis sur la matérialité des lettres et des caractères, les effets de répétition, ainsi que l'imbrication de différents systèmes sémiotiques.

La mise en espace du poème

Jean-François Bory et Michèle Métail s'inscrivent tout naturellement dans la lignée de Stéphane Mallarmé, dont se réclame toute la poésie visuelle moderne. Avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), le « prince des poètes » a su rendre aux blancs toutes leurs virtualités, estimant que les espaces typographiques, loin d'être le signe d'un inachèvement, étaient celui d'une liberté nouvelle. L'éclatement de la ligne devient dès lors créateur de sens, le texte ne s'écoule plus de manière linéaire et monotone, mais il se dissémine dans l'espace de la page, exaltant cette « matière graphique composée autant d'espaces vides que de traces, où l'écriture se caractérise moins par l'élan d'un geste énonciatif (...) que par le style ou l'épaisseur charnelle ou aérienne de ses traits » [2].

Chez Jean-François Bory, le rythme est matériellement visible. La libre disposition des mots rend la lecture encore plus hachée que chez Mallarmé : mots et phrases se fragmentent, se disloquent en créant les ruptures et les reprises propres au mouvement de la pensée, comme dans un poème extrait de son *Anthologie provisoire* (2002) [3] (fig. 1). On assiste à une véritable plongée au cœur des mots, qui se décomposent, se déconstruisent sous nos yeux, ou plutôt qui peinent à se constituer, comme si le poète, loin de sa détermination première exprimée par un impérieux « il faut » dont les majuscules traduisent la grandiloquence, n'osait aller jusqu'au bout de sa pensée. On a le sentiment qu'il hésite, que cela lui « coûte » de vouloir échapper « coûte que coûte » à son « époque », qui lui inspire un tel dédain qu'il ne parvient même plus à prononcer le mot.

Michèle Métail crée elle aussi une scansion au moyen des blancs, notamment dans

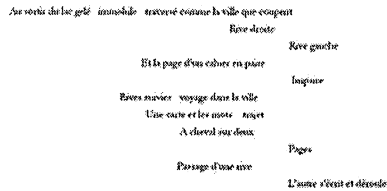


Fig. 2. M. Métail, *Toponyme : Berlin*, 2001

son ouvrage *Toponyme : Berlin*, paru chez Tarabuste en 2001. Dans la partie « Panorama », le texte est disposé sur deux pages en regard où les vers s'enchaînent de part et d'autre de la pliure selon une configuration échelonnée (fig. 2). La matière graphique est ici faite autant de vides que de traces. Mots et bribes de phrases, libérés du carcan de la syntaxe, accrochent le regard par leur disposition aérée et matérialisent la Spree, la rivière qui « coupe » en deux la ville de Berlin et lui apporte une sorte de respiration : l'œil saute d'une rive à l'autre du cours d'eau tracé sur la carte – une autre forme d'écriture qui fascine la poétesse.

Chen Li voue, lui aussi, un véritable culte à Mallarmé, dont il découvre à dix-huit ans le poème « L'après-midi d'un faune » mis en musique par Debussy. Fasciné par ces phénomènes de « transposition » d'un art vers un autre, il lui rendra hommage bien plus tard dans un poème intitulé « Hexaèdre » (六合 *Liù hé*) (2013-2014) en plaçant le célèbre vers de Mallarmé en exergue : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Y abordant le thème du hasard à propos du mah-jong, Chen Li est sensible au « double jeu des dés et du ciel, tables de divination noire et blanche, de l'absolu et du hasard » [4] du *Coup de dés*, cette allégorie de l'incertitude face à l'avenir évoquant un « maître » dont le navire fait naufrage et qui s'apprête à lancer les dés en un ultime défi au ciel. Familier de cet étrange poème parsemé d'espaces blancs, qui s'étale sur onze doubles pages et se caractérise par de multiples variations typographiques, le poète taiwanais l'est tout autant des calligrammes, comme en témoigne un curieux poème érotique intitulé « Dix-huit caresses » (十八摸 *Shibā mō*) (2010) qui imite la forme de l'île de Taiwan. A Taiwan, la formule avait été déjà exploitée par Chan Ping 詹冰 avec « Le buffle », calligramme réalisé en 1967 représentant l'animal totemique de l'île, où le caractère 黑 *hēi* (« noir ») figure sa tête et le caractère 角 *jiǎo* ses cornes, conformément au sens de ce dernier [5]. Mais c'est la découverte de la poésie concrète internationale qui a eu un impact décisif sur Chen Li dès le début de sa carrière de poète. « A l'époque où j'étais à l'université, raconte-t-il, un bibliothécaire m'a remis un ancien numéro de la *Chicago Review* (un numéro spécial sur la poésie concrète) publié en septembre 1967. Ce numéro m'a laissé une impression profonde et a contribué, dans une certaine mesure, à mes créations de poésie concrète ultérieures. » [6] Si l'on examine le sommaire de la *Chicago Review* (volume 19, n° 4) de 1967, intitulé *Anthology of Concretism*, on y trouve les noms de Henri Chopin, Jean-François Bory, Niikuni Seiichi, Kitasono Katsue, ainsi que de plusieurs poètes allemands, italiens et américains (figs. 3 et 4).

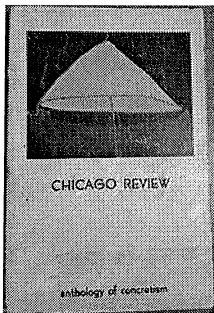


Fig. 3. « *Anthology of concretism* », *Chicago Review*, 1967

CHICAGO REVIEW
 INDEXES - VOLUME 19 - NUMBER 4 - SEPTEMBER 1967

Kenji Yamaguchi (Japan)

1. Hideo Nishida (Japan)
2. Shunji Yanagi (Japan)
3. Shunji Yanagi (Japan)
4. Shunji Yanagi (Japan)
5. Shunji Yanagi (Japan)
6. Shunji Yanagi (Japan)
7. Shunji Yanagi (Japan)
8. Shunji Yanagi (Japan)
9. Shunji Yanagi (Japan)
10. Shunji Yanagi (Japan)
11. Shunji Yanagi (Japan)
12. Shunji Yanagi (Japan)
13. Shunji Yanagi (Japan)
14. Shunji Yanagi (Japan)
15. Shunji Yanagi (Japan)
16. Shunji Yanagi (Japan)
17. Shunji Yanagi (Japan)
18. Shunji Yanagi (Japan)
19. Shunji Yanagi (Japan)
20. Shunji Yanagi (Japan)
21. Shunji Yanagi (Japan)
22. Shunji Yanagi (Japan)
23. Shunji Yanagi (Japan)
24. Shunji Yanagi (Japan)
25. Shunji Yanagi (Japan)
26. Shunji Yanagi (Japan)
27. Shunji Yanagi (Japan)
28. Shunji Yanagi (Japan)
29. Shunji Yanagi (Japan)
30. Shunji Yanagi (Japan)
31. Shunji Yanagi (Japan)
32. Shunji Yanagi (Japan)
33. Shunji Yanagi (Japan)
34. Shunji Yanagi (Japan)
35. Shunji Yanagi (Japan)
36. Shunji Yanagi (Japan)
37. Shunji Yanagi (Japan)
38. Shunji Yanagi (Japan)
39. Shunji Yanagi (Japan)
40. Shunji Yanagi (Japan)
41. Shunji Yanagi (Japan)
42. Shunji Yanagi (Japan)
43. Shunji Yanagi (Japan)
44. Shunji Yanagi (Japan)
45. Shunji Yanagi (Japan)
46. Shunji Yanagi (Japan)
47. Shunji Yanagi (Japan)
48. Shunji Yanagi (Japan)
49. Shunji Yanagi (Japan)
50. Shunji Yanagi (Japan)
51. Shunji Yanagi (Japan)
52. Shunji Yanagi (Japan)
53. Shunji Yanagi (Japan)
54. Shunji Yanagi (Japan)
55. Shunji Yanagi (Japan)
56. Shunji Yanagi (Japan)
57. Shunji Yanagi (Japan)
58. Shunji Yanagi (Japan)
59. Shunji Yanagi (Japan)
60. Shunji Yanagi (Japan)
61. Shunji Yanagi (Japan)
62. Shunji Yanagi (Japan)
63. Shunji Yanagi (Japan)
64. Shunji Yanagi (Japan)
65. Shunji Yanagi (Japan)
66. Shunji Yanagi (Japan)
67. Shunji Yanagi (Japan)
68. Shunji Yanagi (Japan)
69. Shunji Yanagi (Japan)
70. Shunji Yanagi (Japan)
71. Shunji Yanagi (Japan)
72. Shunji Yanagi (Japan)
73. Shunji Yanagi (Japan)
74. Shunji Yanagi (Japan)
75. Shunji Yanagi (Japan)
76. Shunji Yanagi (Japan)
77. Shunji Yanagi (Japan)
78. Shunji Yanagi (Japan)
79. Shunji Yanagi (Japan)
80. Shunji Yanagi (Japan)
81. Shunji Yanagi (Japan)
82. Shunji Yanagi (Japan)
83. Shunji Yanagi (Japan)
84. Shunji Yanagi (Japan)
85. Shunji Yanagi (Japan)
86. Shunji Yanagi (Japan)
87. Shunji Yanagi (Japan)
88. Shunji Yanagi (Japan)
89. Shunji Yanagi (Japan)
90. Shunji Yanagi (Japan)
91. Shunji Yanagi (Japan)
92. Shunji Yanagi (Japan)
93. Shunji Yanagi (Japan)
94. Shunji Yanagi (Japan)
95. Shunji Yanagi (Japan)
96. Shunji Yanagi (Japan)
97. Shunji Yanagi (Japan)
98. Shunji Yanagi (Japan)
99. Shunji Yanagi (Japan)
100. Shunji Yanagi (Japan)

Fig. 4. « *Anthology of concretism* », *Chicago Review*, 1967

> suite

sommaire

[1] On pourra retrouver les poèmes de Chen Li et Hsia Yu traduits en français dans deux recueils à paraître aux éditions Circé début 2017, *Cartes postales pour Messiaen* de Chen Li (trad. M. Laureillard) et *Salsa* de Hsia Yu (trad. G. Gaffric).

[2] A.-M. Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2009, p. 112.

[3] J.-F. Bory, *Anthologie provisoire*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 122.

[4] A.-M. Christin, *op. cit.*, p. 115.

[5] Sur ce sujet, on pourra se reporter à M. Laureillard, « La poésie visuelle taiwanaise : un retour réflexif sur l'écriture », *Transstextes, transculturelles*, n° 2, 2007, pp. 33-47 (consulté le 14 décembre 2016).

[6] C. Li, « *Traveling Between Languages* », dans A. Sze (dir.), *Chinese Writers on Writing*, San Antonio, Texas, Trinity University Press, 2010, pp. 237-250, ici p. 240.



**La poésie visuelle en France et à Taiwan :
de Jean-François Bory et Michèle Métail
à Chen Li et Hsia Yu**
- Marie Laureillard

pages 1 2 3 4 5

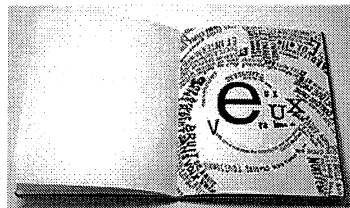


Fig. 5. J.-Fr. Bory, *Spot*, 1967

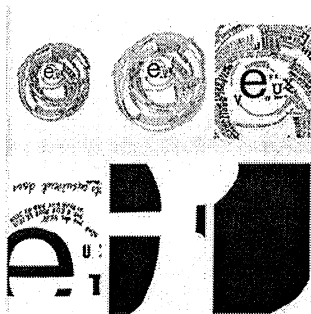


Fig. 6. J.-Fr. Bory, *Spot*, 1967

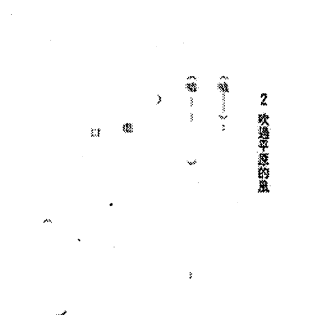


Fig. 7. Chen Li, *Le Vent dans
la plaine*, 1995

« Spot », le poème de Jean-François Bory publié dans cette anthologie, se présente comme un véritable tourbillon de mots qui semblent emportés le long des sillons d'un disque noir, rappelant qu'il n'est pas seulement visuel et qu'il peut aussi être également apprécié pour ses sonorités (figs. 5 et 6). Il se déploie sur six pages consécutives, comme s'il se rapprochait progressivement du lecteur sous l'effet d'un zoom. Il s'agit d'un texte en évolution qui va vers une « cible », qualifiée de « *spot* » (tache, point en anglais) – titre du poème. Les mots semblent s'éparpiller sur la page, peut-être à la manière d'une constellation, concept affectionné par Gomringer – le père de la poésie concrète – et qui désigne une mise en page créant entre les mots le même rapport que celui des étoiles entre elles. Au milieu du tourbillon du poème de Bory se laisse déchiffrer aisément le mot « eux ». Tout autour, on distingue quelques bribes de phrases : « et au réveil de cette nuit fébrile » ; « au sortir du sommeil dans un cortège se poursuivant sans bruit sans voix » ; « les mêmes mots se suivent dans un cortège interminable » ; « eux immobilisent les images » ; « l'oubli efface l'oubli » ; « succède un néant total » ; « et dire quelque chose », « vers cette nuit sans fin », etc. Le tourbillon grandit, et les mots, écrits en tous sens, tantôt en majuscules, tantôt en minuscules, se suivent, se répètent, se superposent, ne livrant pas toujours un sens très clair dans leur enchaînement. Le regard, contraint d'effectuer un parcours multidirectionnel, est comme happé par le mot central : « eux ». On a le sentiment que le poème livre un nouveau message à chaque fois qu'on le regarde et que la lecture n'en est jamais véritablement achevée. Sur la dernière page, on ne discerne plus qu'une partie du « e » central, tellement agrandi qu'il devient illisible. Le poème exprime-t-il l'état d'esprit chaotique que l'on peut éprouver après une nuit fiévreuse ? Cherche-t-il à nous entraîner dans le vertige des mots et dans un dépassement du sens à travers leur éparpillement et leur matérialité libératrice ?

Un des poèmes de Chen Li, intitulé « Le vent dans la plaine » (吹過平原的風, *Chuīguò píngyuán de fēng*, 1995), inspiré d'un prélude pour piano de Debussy, pourrait avoir reçu l'influence de Bory si l'on considère la danse des caractères sur la page, qui semblent se déployer, comme les mots du poème « Spot », au rythme d'une musique [7]. Pourtant, ceux-ci se font plus rares, moins bavards. Mode discursif et lyrisme sont abandonnés au profit de quelques caractères isolés : 嘘 *xū*, qui signifie « souffler », « siffler », « soupiner », imite le chuintement du vent (fig. 7). Accompagné de parenthèses, de tirets, de points-virgules, de virgules et de points qui flottent sur la page, désagrégés, éparpillés, balayés par le vent, le caractère 嘘 *xū* se décompose bientôt en ses deux éléments constitutifs, le déterminatif de la bouche 口 et l'indice phonétique 虚. Alors qu'avec son déterminatif, le caractère est une onomatopée, il prend lorsqu'il en est dépourvu le sens de « vide », « vain ». Dans l'angle inférieur gauche, on aperçoit le caractère « être humain » (人 *rén*) incliné, comme courbé sous la bise. On imagine sans peine un paysage désolé battu par les vents qui sifflent à nos oreilles. En les isolant, Chen Li met ainsi l'accent sur la matérialité des caractères.

La matérialité des lettres et des caractères

Émerveillé par l'écriture chinoise, Chen Li déclare : « Depuis mon enfance, j'ai toujours aimé feuilleter les dictionnaires et les encyclopédies, ou résoudre des devinettes comportant des jeux de mots. Les caractères chinois peuvent être qualifiés de *mots-images*. Chaque caractère chinois est une image, ou une combinaison d'images plus petites. En séparant ou en associant ces petits éléments, on peut créer beaucoup de nouveaux caractères aux significations diverses. C'est un jeu poétique. » [8] Le poète funambule n'hésite pas à appréhender les caractères

埃
 土矣
 古埃及
 用金字塔
 換土石為金
 王朝銀行存
 時間於空
 間誘人
 彳亍
 行

Fig. 8. Chen Li,
Quarante coups, 2016

isolément, comme aucun poète de langue chinoise ne l'a encore jamais fait : les caractères se regardent alors différemment et se prêtent à une approche plus ludique car, comme le déclare Viviane Alleton, « les processus cognitifs ne sont pas identiques selon qu'on cherche à identifier un caractère isolé ou bien un mot de deux caractères, une phrase, un texte. (...) le caractère mis *hors texte* est ouvert à toutes les connotations, on peut le décomposer, il est disponible pour tous les jeux imaginables. » [9] Mais cette affirmation ne s'applique-t-elle pas également au mot écrit en alphabet latin détaché de son contexte ? Le mot « eux » du poème « Spot » de Jean-François Bory évoqué plus haut, qui apparaît seul au milieu d'une spirale d'autres mots, tendrait à le prouver, amenant à s'interroger sans fin sur sa structure, son orthographe, sa prononciation, sa signification : que représente le pronom « eux » ? De qui est-il question, en fin de compte ?

Versé dans les jeux poétiques, Chen Li s'amuse à décomposer les caractères en leurs éléments constitutifs dans « Seconde » (秒 *miào*) ou « Blanc » (白 *bái*), deux poèmes composés en 2008 et que nous avons déjà analysés ailleurs [10]. Dans « Quarante coups » (四十擊 *sìshí jī*), écrit en 2016 et dont le titre s'inspire librement du film *Les Quatre cents coups* de François Truffaut, le poète taïwanais décompose ainsi un caractère donné en deux et lui consacre cinq vers, composés respectivement d'un, deux, trois, quatre et cinq caractères, disposés de manière à former un triangle sur la page. Il se réclame volontiers d'une littérature à contraintes, s'imposant à lui-même des règles strictes en créant un poème régulier à sa manière. La déconstruction de caractères se double ici d'un jeu calligrammatique sur la forme triangulaire des différentes parties du poème. Prenons comme exemple la première demi-strophe, où le terme « poussière » (埃 *āi*) se décompose en ses deux éléments (土 *tǔ*, « terre » et exclamatif 矣 *yǐ*). La forme triangulaire de la strophe ainsi que le premier caractère, qui forme la première syllabe du mot « Egypte », tout cela contribue à lui faire penser à une pyramide égyptienne (fig. 8).

埃
 土矣
 古埃及
 用金字塔
 換土石為金

La poussière
 c'est de la terre !
 l'Égypte antique
 avec des pyramides
 a transformé pierre et terre en or

La première strophe s'achève en un triangle inversé, où la « banque dynastique » est une métaphore désignant les dynasties royales de l'ancienne Égypte, qui ont réussi à préserver, à figer le temps dans les pyramides.

王朝銀行存
 時間於空
 間誘人
 彳亍
 行

La banque dynastique a conservé
 le temps dans l'es-
 pace pour inviter les gens
 à l'arpenter lentement
 y marcher

> suite

retour<

sommaire

[7] Entretien électronique avec l'auteur, juin 2016.

[8] *Fascicle*, n° 3, Pai Shin-yu (dir.), « *Poets of Taiwan* », hiver 2006-2007.

[9] V. Alleton, « L'écriture chinoise : mise au point », dans A. Cheng (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 259.

[10] Voir M. Laureillard, « Paysages écrits sur la page blanche : approches de la poésie visuelle taïwanaise à partir de l'œuvre de Chen Li », *Doc(k)s*, numéro intitulé « Performances en Asie », 4e série, n° 9-10-11-12, 2009, p. 326.

■ accueil ■ présentation ■ sommaire ■ archives ■ appels à contributions ■ actualité ■ abonnement ■ annuaire ■ contact ■



**La poésie visuelle en France et à Taiwan :
de Jean-François Bory et Michèle Métail
à Chen Li et Hsia Yu**
- Marie Laureillard

pages 1 2 3 4 5

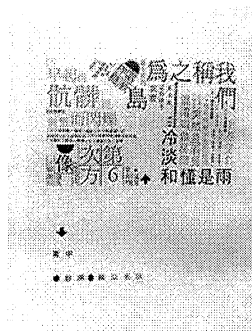


Fig. 9. Hsia Yu, *Frottement : ineffable*, 1995

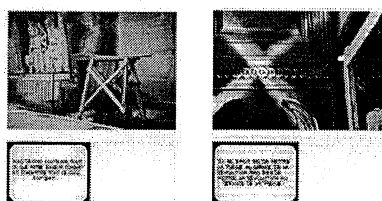


Fig. 10. M. Métail, *Gigantexte n° 6*, 2009

Hsia Yu, toujours encline à repousser les frontières de la langue, considère elle aussi les caractères comme des objets matériels. Comme l'écrit Paul Manfredi, elle cherche à « jouer continuellement avec les textes en les faisant parler par eux-mêmes, réduisant l'importance de l'auteur comme origine, en les amenant à apparaître aussi matériels que possible » [11]. Ainsi, sur la couverture de son recueil *Frottement : ineffable* (摩擦, 無以名狀 *Móca. wú yǐmíng zhuàng*) (1995), des caractères de tailles, de typographies et de directions variées, plus visibles que lisibles, sont disposés dans un esprit dada ou futuriste (fig. 9). Ce chaos, ces syncopes offrent une pure expérience graphique et de multiples virtualités sémantiques. N'est-ce pas précisément à cette ouverture du texte vers d'infinis possibles qu'aspire la poésie visuelle ? Parfois, le signe se délite, comme pour mieux rappeler à quel point sa dimension visuelle est essentielle : chez Hsia Yu, comme chez Bory, il devient parfois illisible.

En Chine, l'omniprésence des caractères dans les paysages, souvent gravés en rouge sur des rochers ou divers monuments, témoigne de leur importance. Dans une veine similaire transposée au contexte alphabétique, Michèle Métail s'emploie à repérer la lettre X dans des paysages à travers une série de photographies prises au hasard de ses voyages. Elle en fait le matériau de son *Gigantexte n° 6* (2009), montrant par l'emploi du mot-valise *gigantexte* (dans lequel on reconnaît aisément les termes « gigantesque » et « texte ») son ambition de sortir de l'espace de la page et d'adopter des dimensions hors normes et des supports variés. Ici, il ne s'agit pas pour elle de promouvoir le mot, mais simplement la lettre alphabétique, considérée pour elle-même, comme porteuse d'un sens inédit. Cette entreprise ne reflète-t-elle pas une volonté cratylienne de retour aux origines imagées de la lettre ? « Ces paysages inscrits, explique-t-elle, ne prétendent pas à la photo d'art, il s'agit de relevés topographiques faits dans l'effervescence de la découverte. Les formes en X prolifèrent : sur les chantiers, dans les bidonvilles, les baraquements, les abris de fortune qu'elles permettent d'étayer, elles condamnent les ouvertures de bâtiments voués à la destruction. L'image du croisement est aussi universelle que celle du chiasme. » [12] La poétesse à l'imagination débordante a en effet repéré une analogie entre la lettre X et la figure de style littéraire qu'est le chiasme. Elle décide alors d'instaurer un dialogue entre photographies et citations du type de celle de Zhuangzi : « Le nuage est-il pluie ? La pluie est-elle nuage ? » [13]. Une croix de bois se dessine entre des tréteaux, une croix lumineuse se projette sur une porte. Sous les photographies, on peut lire les textes suivants, sans rapport direct avec les images : « Nous devons soutenir tout ce que notre ennemi combat et combattre tout ce qu'il soutient », qui est une citation de Mao, ou encore : « Il ne s'agit pas de mettre la poésie au service de la révolution mais bien la révolution au service de la poésie », postulat situationniste de Guy Debord (fig. 10).

Séduit lui aussi par le monde de l'image, Jean-François Bory cherche également à rendre à l'alphabet latin sa dimension iconique et à le faire glisser vers l'idéogramme. C'est ainsi qu'il voue une admiration sans bornes au célèbre poème « *A leaf falls* » (1958) de Cummings, auquel il prête justement la qualité d'un idéogramme : ce poème de l'écrivain américain lui apparaît comme la matérialisation graphique d'une idée, celle la solitude, dont la chute d'une feuille d'arbre serait une métaphore. Dans un ouvrage intitulé *Le cagibi de MM. Fust et Gutenberg* (2003), il se penche à son tour sur l'aspect graphique des lettres, dont il fait varier le style, le corps, la police, la graisse au sein d'un même mot afin d'en enrichir le sens. Les lettres se décalent, font zigzaguer, onduler les lignes. Le choix de Gutenberg, inventeur de l'imprimerie, et de Fust, son complice et financier, n'est pas anodin : il rappelle le rôle fondamental des caractères mobiles dans la lecture d'un poème, car « autant l'invention des caractères

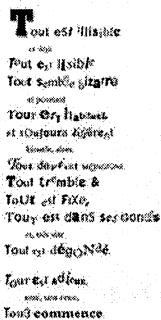


Fig. 11. J.-Fr. Bory, *Le cagibi de Messieurs Faust et Gutenberg*, 2003

mobiles dans les civilisations de l'idéogramme a été perçue par elles comme une source d'embarras plus que de progrès, autant elle a apporté à l'Occident un bouleversement fondamental dans sa façon de *penser la lettre*, et de l'interroger » [14]. Le regard est sans cesse attiré par ces variations. Sur une page, le mot « tout » varie typographiquement du début à la fin tout en rythmant le poème par un effet d'anaphore (fig. 11). Les connecteurs logiques sont écrits dans un format réduit, comme pour manifester leur moindre importance et introduire une hiérarchie entre les mots : « et déjà », « et pourtant », « bientôt, alors », « et, très vite ». Le contenu des vers exprime à l'évidence la perplexité du lecteur, désarçonné par l'aspect peu conventionnel du texte. Perturbé dans ses habitudes de lecture, celui-ci oscille entre des impressions contradictoires, égrainant en pensée des séries d'antonymes : illisible-illisible ; bizarre-habituel ; différent-monotone ; tremble-fixe ; dans ses gonds-dégondé ; adieux-commence : cette poésie d'un genre nouveau incarne-t-elle à la fois des « adieux » à une perception « monotone » en vue d'un nouveau « commencement » ?

Comme dans ce poème de Bory, la réflexion sur la forme des lettres, des mots ou des caractères amène nos quatre poètes à exploiter certains effets de répétition pour mieux les mettre en valeur.

Les effets de répétition

Jean-François Bory insiste de nouveau sur le poids des mots dans son « Poème psychanalysé », publié dans *Poèmes provisoires* (1991), en répétant indéfiniment en majuscules le terme « angoisse », dont chaque lettre est barrée d'une croix. Le tout forme un bloc saturé suggérant le contrôle de la pensée que préconise la psychanalyse. La répétition d'un même mot crée un effet puissant de persuasion s'approchant peut-être de la force de l'image. Dans « Un lundi au bord de la mer », poème inspiré par un séjour au Japon paru dans *Japon, le retour : calligrammes et fragments de journal intime* aux éditions Al Dante en 2008, le poète dispose à plusieurs reprises la lettre « m », puis le mot « mer », puis le mot anglais « summer », de manière à former des lignes sinueuses imitant le mouvement des vagues. Dans la partie inférieure, le mot « sable » se répète sur deux lignes droites suggérant la forme d'une plage (fig. 12). Toute syntaxe devient inutile, remplacée par l'aspect visuel de ce poème mimétique qui suffit à assurer un lien entre les mots. Un paysage de bord de mer prend tout simplement forme sous nos yeux par une voie non discursive. La métamorphose graphique de la lettre « m » en « mer », puis de « mer » en « summer », s'apparente sans aucun doute aux créations de Niikuni Seiichi 新國誠一, figure de proue de la poésie visuelle au Japon.

On peut trouver une tentative comparable de répétition alliée à une métamorphose graphique chez Michèle Métaïl dans ses *Cinquante poèmes corpusculaires : essai de poésie minimale*, parus dans la Bibliothèque Oulipienne en 1986. Souhaitant éviter les rapports de hasard (écriture automatique) ou psychologiques (lyrisme, inspiration), la poétesse s'y donne pour tâche de former des poèmes de trois vers qui se composent chacun de trois mots de la même famille (un verbe, un nom et un adjectif ou adverbe), ce qui produit un effet visuel particulier, avec trois mots présentant successivement un même radical. En voici un exemple :

gémis gémissant gémissement
 mugis mugissent mugissement
 rugis rugissant rugissement

agaçant agacement agace
 tracassant tracas tracasse
 fracassant fracas fracasse

UN LUNDI AU BORD DE LA MER

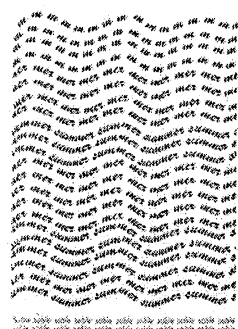


Fig. 12. J.-Fr. Bory, *Un lundi au bord de la mer*, 2008

>suite

retour<

sommaire

[11] P. Manfredi, *Modern Poetry in China: A Visual-Verbal Dynamic*, Amherst, New York, Cambria Press, 2014, p. 118.

[12] *Cahier du Refuge*, n° 180, 2009, pp. 7-8.

[13] *Ibid.*, p. 6.

[14] A.-M. Christin, « Idéogramme et utopie : l'écriture universelle selon Leibniz », dans M. Simon-Oikawa (dir.), *L'Écriture réinventée : formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, Paris, Les Indes Savantes, pp. 95-106, ici p. 98.

» accueil » présentation » sommaire » archives » appels à contributions » actualité » abonnement » annuaire » contact »

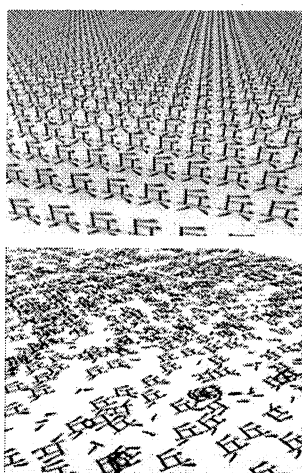


**La poésie visuelle en France et à Taiwan :
de Jean-François Bory et Michèle Métail
à Chen Li et Hsia Yu**
- Marie Laureillard

pages 1 2 3 4 5



Fig. 13. Hsia Yu, *Ce zèbre*, 2008



Figs. 14 et 15. Chen Li, *La Symphonie belliqueuse*, 1995

Hsia Yu, elle aussi, s'appuie sur l'effet produit par la répétition dans un ouvrage intitulé « Ce zèbre » (那隻斑馬 *Nà zhī bānmǎ*) (2011) (fig. 13). En découpant les pages du livre en deux moitiés égales suivant un axe horizontal, elle y transcrit les paroles de chansons qui l'ont rendue célèbre sur fond de bandes de couleur : les strophes se combinent ainsi librement entre elles d'une demi-page à l'autre. Cette multiplicité de combinaisons possibles rappelle les jeux combinatoires oulipiens. Les répétitions, induites par les paroles des chansons, acquièrent dans cet ouvrage une dimension visuelle. Les tailles et les coloris variés mettent les mots en valeur, créant un effet visuel puissant, équivalent aux sonorités musicales. On lit par exemple :

« On s'en moque / d'abord / on s'en moque / ensuite
Effondrer / effondrer / tu me fais / je te fais / t'effondrer
Effondrer / effondrer / tu me fais / je te fais / t'effondrer
EFFONDREUR / EFFONDREUR
ME CRAINS-TU ?
M'AIMES-TU ?

Dans notre traduction, nous avons retranscrit en majuscules les caractères de grande dimension. L'effet déstabilisant du mot « effondrement » (崩潰 *bēngkuī*), associé à la sonorité onomatopéique du premier caractère 崩 *bēng*, est renforcé visuellement par la taille croissante des caractères ainsi que par leur répétition.

Chen Li, pour sa part, recourt largement au procédé de la répétition d'un même caractère. Il se réclame de l'influence de Niikuni Seiichi : blocs saturés de caractères, décomposition de caractères, métamorphose graphique... [15] Dans le numéro de la *Chicago Review* (1967) évoqué plus haut, il a découvert son poème *La pluie* (1966), qui représente le caractère 雨 « pluie » une seule fois, au milieu de la ligne inférieure d'un bloc rectangulaire uniquement constitué des « gouttes de pluie » qui forment l'intérieur du caractère. Selon Marianne Simon-Oikawa, ce poème « procéderait d'un projet mimétique : le pictogramme, directement issu d'un dessin figuratif, reviendrait à l'image, et doublement puisque sa mise en page évoque bien elle aussi la pluie. (...) L'image donnée à voir est en réalité bien moins un paysage qu'une mise en scène du caractère d'écriture lui-même, dont les *composantes* se trouvent ainsi exhibées » [16].

Dans « La symphonie belliqueuse » (戰爭交響曲 *Zhànzhēng jiāoxiǎngqǔ*) (1995), Chen Li utilise quatre caractères très proches graphiquement, 兵 *bīng* (soldat), 丘 *qiū* (tombe) et l'onomatopée 乒 *pīng* 乓 *pāng*, qu'il dispose en trois blocs compacts successifs dans une sorte de mise en scène visant à dénoncer les méfaits de la guerre. Les rangs de soldats, dans un ordre irréprochable au départ, sont décimés au combat, le composé *pīng pāng* symbolisant à la fois le bruit des balles et, selon une lecture graphique fantaisiste, la mutilation des soldats, qui les conduit à la tombe. Chen Li abandonne la syntaxe pour investir la force visuelle des caractères chinois, laissant vagabonder son imagination comme Paul Claudel devant les mots. De son poème, Chen Li a tiré une version animée d'une durée d'une minute qui introduit couleurs, 3D et musique (figs. 14 et 15). Dans un premier temps, sur une musique de percussion très rythmée, une série de caractères 兵 *bīng* de couleur rouge semblent marcher vers nous avec détermination, comme s'ils étaient debout, les deux traits inférieurs figurant leurs jambes. Les caractères prennent vie sous nos yeux, tels de vaillants soldats qui avanceraient tête haute. Puis une « troupe » composée du même caractère de couleur bleue, à l'envers mais bien reconnaissable, s'éloigne de nous. Les deux formations s'affrontent ensuite en se précipitant l'une vers l'autre. Dans la mêlée, les caractères *bīng* 兵 se transforment bientôt en onomatopées *pīng* 乒 et *pāng* 乓, qui semblent couchées sur une surface plane : ils s'immobilisent, se teintent en noir et se mêlent

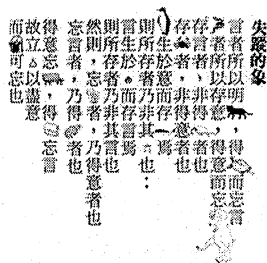


Fig. 16. Hsia Yu, *L'Image disparue*, 2001

progressivement au caractère *qiū* 丘, « terre » ou « tombe ». L'animation visuelle permet d'ajouter superpositions, fondus, effets cinétiques, séquences rythmées aux images créées simplement au moyen de l'écriture [17].

Dans leurs créations, tous ces poètes recourent parfois à d'autres systèmes d'écriture, voire à l'image que l'on qualifiera alors de « poèmes sémiotiques », en reprenant le terme de Julien Blaine [18].

Les poèmes sémiotiques

Hsia Yu se demande si un caractère et une image sont interchangeable dans son poème « L'Image disparue » (失蹤的象 *Shīzōng de xiàng*) du recueil *Ventriloquie* (腹語術 *Fùyǔshù*) publié en 2001. Dans un esprit digne de Magritte, elle s'interroge : le dessin d'une chose peut-il se substituer au mot qui la désigne ? Et si ce mot est un caractère chinois, réputé plus proche de ses origines pictographiques, qu'en est-il ? Hsia Yu substitue ainsi au caractère signifiant « image » (象 *xiàng*) de petites images numériques d'animal, de fruit ou d'objet (fig. 16). Le caractère signifiant « image » est aussi celui de l'éléphant, de nature pictographique, mais il a pris le sens d'image par métonymie. Par ce retour à l'image, Hsia Yu réactive la dimension iconique du caractère et nous invite à réfléchir à la matérialité du signe.

Le texte du poème est en réalité une citation issue d'un traité sur le *Livre des mutations*, intitulé *Remarques générales sur le Livre des Mutations* (周易略例 *Zhōuyì lüèlì*) de Wang Bi (226-249). Dans le passage cité, tiré du chapitre « Expliquer les images » (明象 *Míng xiàng*), le mot « image » se réfère en réalité aux hexagrammes du *Livre des Mutations* (Yījīng 易經). A un caractère essentiel, 象 *xiàng*, viennent ainsi se substituer des éléments hétérogènes. Selon Andrea Bachner, ce jeu irrévérencieux débouche ainsi sur une création nouvelle, où l'aspect visuel occupe une place prépondérante. Les icônes rappellent les images numériques qui, elles, nous montrent qu'un hexagramme peut aussi être lu comme le système binaire utilisé en informatique. Ce poème aux multiples niveaux de lecture révèle-t-il une crainte de la disparition de l'écriture chinoise [19] ? Ou bien est-ce aussi un moyen de nous rappeler que, même si les caractères chinois peuvent être pictographiques en totalité ou pour partie, ils sont irréductibles à la figure dont ils sont nés ?

> suite

retour <

sommaire

[15] Entretien électronique avec l'auteur, réf. cit.

[16] M. Simon-Oikawa, « Pour une poétique de la pluie : l'écriture et ses métamorphoses dans la poésie visuelle japonaise contemporaine », *Textuel*, n° 40, 2000, pp. 124-125.

[17] Voir l'animation 戰爭交響曲 sur YouTube (consulté le 14 décembre 2016).

[18] G. Théval, « L'écriture intersémiotique de Julien Blaine : 13 427 poèmes métaphysiques », dans G. Suzanne (dir.), *La Poésie à outrance : à propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, pp. 279-293.

[19] A. Bachner, *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture*, Columbia University Press, 2014, pp. 197-198.



**La poésie visuelle en France et à Taiwan :
de Jean-François Bory et Michèle Métail
à Chen Li et Hsia Yu**
- Marie Laureillard

pages 1 2 3 4 5

(DES BRUITS, DES PAROLES)
EN USANT
CHOC VIOLENT
PHONATION
DANS LA GORGE
PROHESSE
PUREMENT VERBALE
HEURTÉE
DE PONCTUATION
ET DES CÉSURES
REJETS
CAMOUFLAGE
COUPÉ, SACCADÉ
SE DÉROULE
D'UN REPÈRE
UN PEU VOILÉ
(DE LA PHRASE, DU POÈME)
INFLEXION
NERVEUSE
(TELLE OU TELLE LANGUE)
DIFFAMATOIRE
TOTALE ET BRUTALE
PAR UNE FORTE COMPRESSION
QUI ÉBRANLE
CRIER, GUEULER
EN GROSSES LETTRES

Fig. 17. M. Métail, *Mandibule, mâchoire*, 2000

Ces réflexions ne sont pas sans évoquer les correspondances établies par Michèle Métail entre les soixante-quatre hexagrammes et soixante-quatre photographies d'un même paysage à divers moments auxquelles elle a consacré à chaque fois six vers, dans son ouvrage intitulé *64 poèmes du ciel et de la terre*, paru aux éditions Tarabuste en 2000. Les hexagrammes, mystérieuse forme d'écriture, étaient nés de l'observation des signes du ciel et de la terre dans une tentative de déchiffrement des lois de la marche du monde. Michèle Métail se fonde ainsi sur une conception élargie de l'écriture, où image et texte se côtoient, cherchant à favoriser le passage entre les arts grâce à l'association qu'elle a créée avec Louis Roquin en 1995, « Les arts contigus ». Alors qu'elle associait photographies et citations dans son *Gigantexte n° 6*, elle propose, avec son étrange ouvrage *Mandibule, mâchoire* (2000), un recueil de « poèmes désarticulés et collages », accompagnés d'une partition de Louis Roquin. Sur une page se déploie par exemple le dessin d'une mâchoire grand ouverte, au milieu de laquelle se dessine un immense O (fig. 17). Les mots, préférés à la phrase, se succèdent en écho à l'image sans obéir à aucune syntaxe. La disposition graphique du texte, en majuscules et centré, renvoie ici à la notion de squelette. Des sons « secs » d'instruments de percussion, tels une mâchoire d'âne, y ont été associés dans la musique d'accompagnement composée par Louis Roquin. Michèle Métail a souhaité écrire des poèmes « en os », d'où cette syntaxe hachée, évoquant une sorte de squelette du langage. Le recueil *Mandibule, mâchoire* se fonde en réalité sur un concept esthétique chinois utilisé à propos de la calligraphie, où interviennent les notions d'os et de chair. L'ouvrage se réfère également à une citation du *Larousse médical* reproduite au début : « Les vertèbres sont au nombre de vingt-six ... De chaque côté des arcs vertébraux on remarque un trou, appelé trou de conjugaison ». A partir de cette double source, elle a conçu un ensemble de vingt-six poèmes de vingt-six lignes chacun, parsemés de trous dans la syntaxe, ordonnés autour d'une ossature d'où se dégage une sorte de « halo de sens ». En performance, chaque poème se lit en vingt-six secondes. Le nombre vingt-six, qui correspond à celui des lettres de l'alphabet, se retrouve dans de nombreuses œuvres de Michèle Métail : magique à ses yeux, il témoigne une fois de plus de son intérêt pour la lettre.

Jean-François Bory, quant à lui, introduit des signes mathématiques dans son *Poème-promenade*, dont nous reproduisons le premier vers [20] :

Elle marche , bocage = *bleu ciel* > nuage + nuage + nuage

Fasciné par le Japon, il associe volontiers les systèmes d'écriture français et japonais. Son ignorance des idéogrammes sino-japonais, alliée à une évidente sensibilité à leur égard, leur confère une dimension de signe énigmatique dans ses créations. Son poème intitulé « Poésie », par exemple, apparaît spectaculaire par la taille même de l'idéogramme 詩 *shī* placé en son centre, et qui, selon Marianne Simon-Oikawa, « est à lui seul une proclamation de ce que peut être la poésie visuelle : le mot POESIE offert au regard et constituant un poème (fig. 18). Il n'est pas le seul sur la page. Un bloc de prose a été inséré en son centre, dont le contenu linguistique invite le lecteur à diriger ensuite son regard vers l'élément situé dans la partie supérieure droite de la page. On y devine en effet, dans la forme d'un calligramme figuratif la forme de la lune, explicitement mentionnée, et qui brille pendant que le narrateur du texte central ferme les yeux » [21]. Le kanji surdimensionné aimante le regard, qui en détaille la structure complexe : le radical de la parole 言 est associé à un élément phonétique qui, isolé, signifie « temple » 寺. Selon une étymologie fantaisiste qui a inspiré à Chen Li le titre de l'un de ses recueils, la poésie serait la parole prononcée devant le temple. Ce gigantesque kanji confère ici

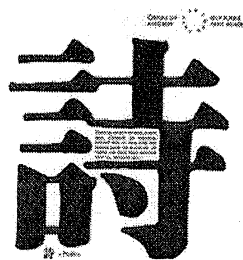


Fig. 18. J.-Fr. Bory, *Poésie*, 2008



Fig. 19. Chen Li, *AlphaGo*, 2016

au poème un aspect exotique, polyglotte. Sa structure géométrique inspire-t-elle à Jean-François Bory l'image de la « maison en bois » mentionnée dans le texte en prose ? En se concentrant sur un seul caractère qu'il prend soin de traduire (詩 = poésie) et qu'il agrandit démesurément comme pour mieux le savourer, le poète veut-il nous dire qu'un paysage au clair de lune est l'essence même de la poésie ?

Cette imbrication entre alphabet latin et caractères chinois, on la retrouve dans un poème de Chen Li intitulé « AlphaGo », composé en mars 2016 lors d'un séjour à Paris. Ce poème, qui aborde le thème de l'AlphaGo, programme informatique capable de jouer au go, se divise en cinq parties : la première et la cinquième sont proprement visuelles, suggérant la disposition du plateau quadrillé du jeu, où les pions sont figurés par diverses lettres ou caractères chinois dont la répétition forme un bloc (fig. 19). Les deuxième, troisième et quatrième parties adoptent un aspect à la fois verbal et visuel, puisque les mots sont répartis de manière irrégulière, comme s'il s'agissait de pions. Le premier poème, intitulé « L'alpha-go a pour pierres le G », Le poète dispose plusieurs lettres : des O majuscules plus clairs qui représentent les intersections vides, et des lettres, le G correspondant aux pierres d'AlphaGO et le D à celles du poète. On lit en lettres plus foncées GO, nom du jeu, puis un mot composé de DOG et de GOD : DOGOD, suggérant l'idée selon laquelle l'homme déchu en chien (DOG) devrait faire face à une machine divinisée (GOD). L'exclamation « O GOD » que l'on lit au-dessous exprimer désarroi et impuissance. On voit ici à quel point le poème visuel exige un effort de réflexion, une participation de la part du lecteur, qui est amené à s'interroger sur le sens de ce message visuel complexe. Le cinquième poème, intitulé « Prière d'accorder un handicap d'une pierre », s'offre de nouveau à la contemplation : on y distingue clairement le caractère « être humain » (人 *rén*), de couleur foncée, au milieu d'un bloc de caractères imprimés dans une couleur plus pâle signifiant « chien » et se prononçant *gō* (狗) comme dans « AlphaGo » (阿爾法狗). Le poète revient à l'efficacité des caractères chinois, plus denses, plus ramassés, pour adresser une prière. Alors qu'AlphaGo est parvenu à dominer l'homme, que ce dernier puisse préserver sa place dans le monde ou l'univers qu'il a depuis des milliers d'années ! Le poème a été inspiré par l'échec du champion coréen Lee Sedol face à la machine en mars 2016 : l'homme ne risque-t-il pas d'être contrôlé ou remplacé par l'ordinateur en perdant peu à peu son intelligence, sa sensibilité, et tout ce qui fait son humanité ? C'est cette inquiétude qui est exprimée ici. Loin d'être un pur jeu formel, la poésie visuelle peut en effet exprimer les préoccupations les plus profondes, les sujets les plus graves.

La poésie visuelle fait donc de l'écriture son matériau premier et en réinvestit le potentiel iconique. Si elle n'oublie pas ses versants sémantique et sonore, elle met l'accent au premier chef sur la matérialité. Cette poésie hors norme est parfois qualifiée de « poésie du signifiant », par opposition à la « poésie du signifié ». Le poème peut ne plus être constitué que d'un ou deux mots, échappant alors à la logique discursive. Les pratiques, variées, montrent que les poètes n'abandonnent pas toujours la poésie verbale ou sonore, qui, parfois, complète opportunément la poésie plus proprement visuelle. Chaque lecteur décrypte à sa manière cet objet à voir. Ces créations si désireuses d'aller au-delà ou en-deçà du sens conventionnel des mots créent des significations nouvelles fondées sur la primauté du visuel, interrogeant sans cesse les limites de l'écriture poétique. La poésie visuelle ouvre des horizons nouveaux dignes de susciter des échanges par-delà les continents, qui stimulent encore davantage la créativité des poètes : car comme le déclare Philippe Castellin, « la langue élargie dont rêve la poésie depuis plus d'un siècle, outre d'être syncrétique par rapport à l'ensemble des codes possibles, présente l'aspect d'être une langue transnationale, espérantique » [22]. Des systèmes d'écriture très différents peuvent ainsi aboutir à des résultats comparables. C'est bien la leçon que nous pouvons tirer de l'examen des créations de ces quatre poètes, qui sont autant de « manifestes de la littéralité dans les lettres » [23].

[> sommaire](#)

[retour<](#)

[20] J.-F. Bory, *Anthologie provisoire*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 18.

[21] M. Simon-Oikawa a étudié de manière approfondie les savants échos que Jean-François Bory établit entre

mots français ou lettres latines et kanjis japonais. Voir M. Simon-Oikawa, *Poésie et écriture (alphabet et idéogramme dans quelques exemples de poésie visuelle en France et au Japon)*, 2 vol., thèse soutenue à Paris 7 en 1999, A.-M. Christin (dir.), vol. 1, pp. 324-334, ainsi que « Idéogramme et calligramme : l'alphabet réinventé des poètes visuels français », dans l'ouvrage qu'elle a dirigé : *L'Écriture réinventée : formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, *op. cit.*, pp. 107-126.

[22] P. Castellin, « De la poésie restreinte à la poésie généralisée », dans *Poésure et peinture : d'un art l'autre*, Paris, RMN, 1993, pp. 284-317.

[23] J.-P. Bobillot, *Trois essais sur la poésie littérale*, Marseille, Al Dante, 2003.

■ accueil ■ présentation ■ sommaire ■ archives ■ appels à contributions ■ actualité ■ abonnement ■ annuaire ■ contact ■