

DE QUELQUES JEUX D'ÉCRITURE DANS LA POÉSIE VISUELLE JAPONAISE DEPUIS LES ANNÉES 1960

Marianne Simon-Oikawa

Resumé: Malgré la richesse des échanges entre les poètes japonais et les poètes occidentaux depuis les années 1960, la part du Japon dans le mouvement mondial de la poésie visuelle (*shikakushi* ou *bijuaru poetori*) est encore mal reconnue. Une des raisons en est la difficulté pour les lecteurs de cultures alphabétiques de saisir la spécificité du système d'écriture japonais, ainsi que les effets que les poètes en tirent. À partir de quelques exemples associant sinogrammes, caractères syllabiques mais aussi lettres alphabétiques, l'article analyse les jeux et les enjeux de l'écriture dans la poésie visuelle japonaise d'aujourd'hui, témoin d'un monde dans lequel les signes circulent de manière globalisée. Après avoir rappelé le rôle des deux figures majeures que furent Kitasono Katsue (1902-1978) et Niikuni Seiichi (1925-1977), le propos s'attarde sur quelques poèmes emblématiques de ce dernier et sur leurs principales caractéristiques. Sont ensuite abordés chez d'autres poètes les usages de la calligraphie, de la typographie et du graphic design, de la géométrie et du dessin, de la couleur, ou encore des combinaisons de plusieurs systèmes d'écritures à l'intérieur d'une même œuvre. Au fil de ce parcours, élaboré à partir d'une production foisonnante et polymorphe, sont ainsi présentées et commentées des œuvres de Fujitomi Yasuo, Kajino Kyûyô, Kitasono Katsue, Niikuni Seiichi, Takahashi Shôhachirô, Tanabe Shin, Tanabu Hiroshi, Yamanaka Ryôjirô, Yarita Misako, et Yoshizawa Shôji.

Mots-clés: Poésie visuelle japonaise ; *Shikakushi* ; *Bijuaru poetori* ; Niikuni Seiichi.

Abstract: Despite the rich exchanger between Japanese and Western poets since the 1960s, Japan's part in the international movement of visual poetry (*shikakushi* or *bijuaru poetori*) is still poorly recognized. One of the reasons for this is the difficulty for readers from alphabetic cultures to understand the specificity of the Japanese writing system, as well as the effects that poets produce with it. The paper presents a selection of poems combining sinograms, syllabic characters and alphabetical letters, and discusses some of the characteristics of Japanese visual poetry today, where written signs circulate in a globalized manner. After recalling the role of Kitasono Katsue (1902-1978) and Niikuni Seiichi (1925-1977), two major poets in the history of visual poetry, the paper focuses on some of the latter's most representative poems and their main features. Other poets' use of calligraphy, typography and graphic design, geometry and drawing, color, and combinations of several writing systems within a single work is then examined. Selected from a prolific and polymorphous production, works by Fujitomi Yasuo, Kajino Kyûyô, Kitasono Katsue, Niikuni Seiichi, Takahashi Shôhachirô, Tanabe Shin, Tanabu Hiroshi, Yamanaka Ryôjirô, Yarita Misako, and Yoshizawa Shôji are presented and discussed.

Key-words: Japanese visual poetry ; *Shikakushi* ; *Bijuaru poetori* ; Niikuni Seiichi.

Qu'il s'agisse d'écrire un poème inspiré par une image, de produire une image inspirée par un poème, ou d'associer un poème et une image sur un même support, l'histoire des liens entre la poésie et le visible au Japon est à la fois très ancienne et très riche. Les expériences plus spécifiquement figurées, visant par exemple à suggérer la forme d'objets par la juxtaposition de caractères d'écriture, remontent elles-mêmes à plus de mille ans. Les *waka* (poèmes de 31 syllabes) de Minamoto no Shitagô (911-983) combinés en forme de damiers de *go* ou de *sugoroku* (un jeu de société à lancer de dés), comptent parmi les exemples les plus célèbres de cette tradition (Akabane 1980 ; Kamimura 1991). Toutefois, les créations regroupées communément sous le terme « poésie visuelle » sont beaucoup plus récentes, et datent du xx^e siècle. C'est à cette époque que le terme générique « poésie visuelle » apparaît, sous deux formes, une adaptation de l'anglais (*bijuaru poetorî*), et un terme forgé à partir de sinogrammes, *shikakushi* (de *shikaku* « visuel », et *shi* « poésie »).

Les mouvements d'avant-garde du début du siècle, le surréalisme en tête, jouèrent un rôle important dans les expériences associant poésie et écriture. Cependant, ce sont deux dates situées après-guerre que Tatehata Akira retient dans son panorama de la poésie visuelle japonaise : 1958, année où fut publié le poème de Kitasono Katsue (1902-1978) *Espace monotone* (*Tanchôna kûkan*), et 1963, celle où parut *Zéro bruit* (*Zero on*) de Niikuni Seiiichi (1925-1977) (Tatehata 1983). De nombreux désaccords séparaient les deux poètes. Alors que Kitasono associait librement des mots et des images, Niikuni refusait d'intégrer au poème tout élément non linguistique. Depuis leur disparition, à la fin des années 1970, la poésie visuelle japonaise a toutefois connu de nombreux renouvellements. La calligraphie, le graphic design, le dessin, la couleur s'y sont développés, contribuant à faire de la scène contemporaine un lieu de création extrêmement varié (Simon-Oikawa 2003, 2007, 2017).

Il reste difficile pour un Occidental d'accéder à cette poésie, encore peu connue au Japon même, malgré la réédition ou la présentation au cours des vingt dernières années d'œuvres de Kitasono ou Niikuni (Kitasono 2002, 2014 ; Kanazawa 2010 ; Niikuni 2008, 2009, 2019). En Occident, certains poèmes visuels japonais ont été reproduits dès les années 1960 et 1970, dans des anthologies (Bann 1967 ; Williams 1967 ; *Chicago review* 1967 ; Solt 1970), et dans des revues sous forme de présentations ponctuelles plus ou moins étoffées (*Approches* 1966, *L'Humidité* 1971) ou de numéros spéciaux (*Doc(k)s* 1977), mais aucun panorama d'ensemble ne lui a

encore été consacré. Un ouvrage portant sur son histoire et ses principales tendances est en cours de préparation. Il a semblé utile de revenir sur une de ses caractéristiques les plus marquantes, mais aussi les plus difficiles à appréhender pour un regard non averti : les jeux d'écriture auxquels se sont livrés les poètes depuis les années 1960 (Simon-Oikawa 2000, 2001 ; Takayasu 2016). On s'attardera d'abord sur quelques procédés récurrents dans la poésie de Kitasono et surtout Niikuni, avant de commenter un choix d'œuvres plus récentes. Sans aucunement prétendre à l'exhaustivité, on espère au moins fournir ainsi quelques repères et outils d'analyse pour l'interprétation.

1. Poésie et écriture

Les poètes visuels contemporains sont encore largement redevables des apports de Kitasono Katsue et Niikuni Seiichi. Ces derniers, on l'a dit, représentèrent deux tendances opposées de la poésie visuelle. D'abord proche du surréalisme, Kitasono mena une grande partie de ses activités au sein de sa revue *VOU*, fondé en 1935 (Kitasono 1983 ; Linhartova 1987 ; Mignon 2022). C'est dans le n°63 qu'il publia *Espace monotone* (voir Figure 1). Le texte se compose de phrases qui évoquent de manière répétitive des couleurs et des formes encastrées les unes dans les autres : « Le blanc / dans le jaune / dans le jaune / dans le noir / dans le noir / dans le blanc / dans le blanc », etc. (*Shiro / no naka no shiro / no naka no kuro / no naka no kuro / no naka no kiiro / no naka no kiiro / no naka no shiro / no naka no shiro*). La répétition des mots et des caractères confère à l'ensemble une forme plastique remarquable. Ce poème attira l'attention du poète concret brésilien Haroldo de Campos qui traduisit le texte en portugais quelques mois après sa publication. Kitasono abandonna toutefois rapidement la poésie écrite pour la photographie, avec ses *plastic poems* qui prennent souvent pour sujets des objets recouverts de caractères d'écriture, travail de plasticien plus que de poète concret.

Niikuni Seiichi eut un parcours bien différent (Niikuni 1979, 2919). Venu directement à la poésie visuelle sans passer par l'expérience d'une poésie traditionnelle, il ne cessa de critiquer la position de Kitasono, y voyant un renoncement aux exigences de l'écriture et un compromis inacceptable avec les facilités des arts plastiques. Lui-même ne revint jamais sur son refus d'utiliser dans ses poèmes autre chose que les seuls signes d'écriture. L'article 12 du *Manifeste* du groupe ASA (Association for the Study of

Art), cofondé avec le poète Fujitomi Yasuo (1928-2017) en 1964, affirme : « Cette poésie n'est pas un mélange des arts » (*Sono shi wa konsei geijutsu de wa nai*) (ASA 1974 : 1). Dans le poème *Le château des enfants* (*Kodomo no shiro*) par exemple, Niikuni a rassemblé des caractères pouvant se référer à l'univers enfantin (船 « bateau », 貝 « coquillage », 犬 « chien », 猫 « chat », 兎 « lapin », 鳥 « oiseau », 歌 « chant », 笑 « rire », 父 « père », 母 « mère », etc) (voir Figure 2). Ces sinogrammes de taille différente sont dispersés dans l'espace, ce qui oblige le regard à un parcours multidirectionnel de la page rompant avec la linéarité habituelle de la lecture.

青の三角 3
白の白
の白の白
の中の黄
の中の黄
の中の黒
の中の黒
の中の黒
白の白 2
のなか
の白い四角

単調な空間 1
白い四角
のなか
の白い四角
のなか
の黒い四角
のなか
の黒い四角
の黄いろい四角
のなか
の黄いろい四角
の白い四角

の藍 1
ガラス
白の三角
の馬
の馬
パライソ
黒の三角
の煙
の煙
ビルディング
の煙
の煙
ハンカチーフ
の星
三角の
の黄 4
白の白の白
のなか
の白い四角
のなか
の白い四角
のなか
の白い四角
のなか
の白い四角

Figure 1 : *Espace monotone* (*Tanchôna kûkan* 単調な空間), de Kitasono Katsue /

Source: *VOU*, n° 63, 1958

C'est sans doute chez Niikuni Seiichi que les jeux avec l'écriture apparaissent sous leur forme la plus radicale. Ses poèmes prennent souvent la forme du bloc. De



artigos | articles | artigos | artículos | papers

manière générale, le bloc est très fréquent dans la poésie visuelle y compris occidentale, d'une part parce qu'il favorise la répétition et les jeux de combinatoires, et d'autre part parce qu'il met en valeur l'autonomie du mot séparé de toute phrase. Dans le cas du Japon cette disposition est dotée d'une efficacité particulière. Le rectangle obtenu fait en effet écho aux rectangles particuliers que sont les carrés imaginaires dans lesquels sont contenus tous les caractères d'écriture, qu'ils soient écrits ou imprimés. L'apprentissage des caractères se fait sur des feuilles de papier quadrillé comportant des carrés d'abord très gros puis de plus en plus petits, qui deviennent peu à peu superflus, mais restent fixés dans la mémoire visuelle et gestuelle du scripteur. Aujourd'hui encore, ce qu'on appelle généralement « une page » en japonais correspond à une feuille de quatre cents caractères, répartis en deux fois dix colonnes de vingt carrés chacune.

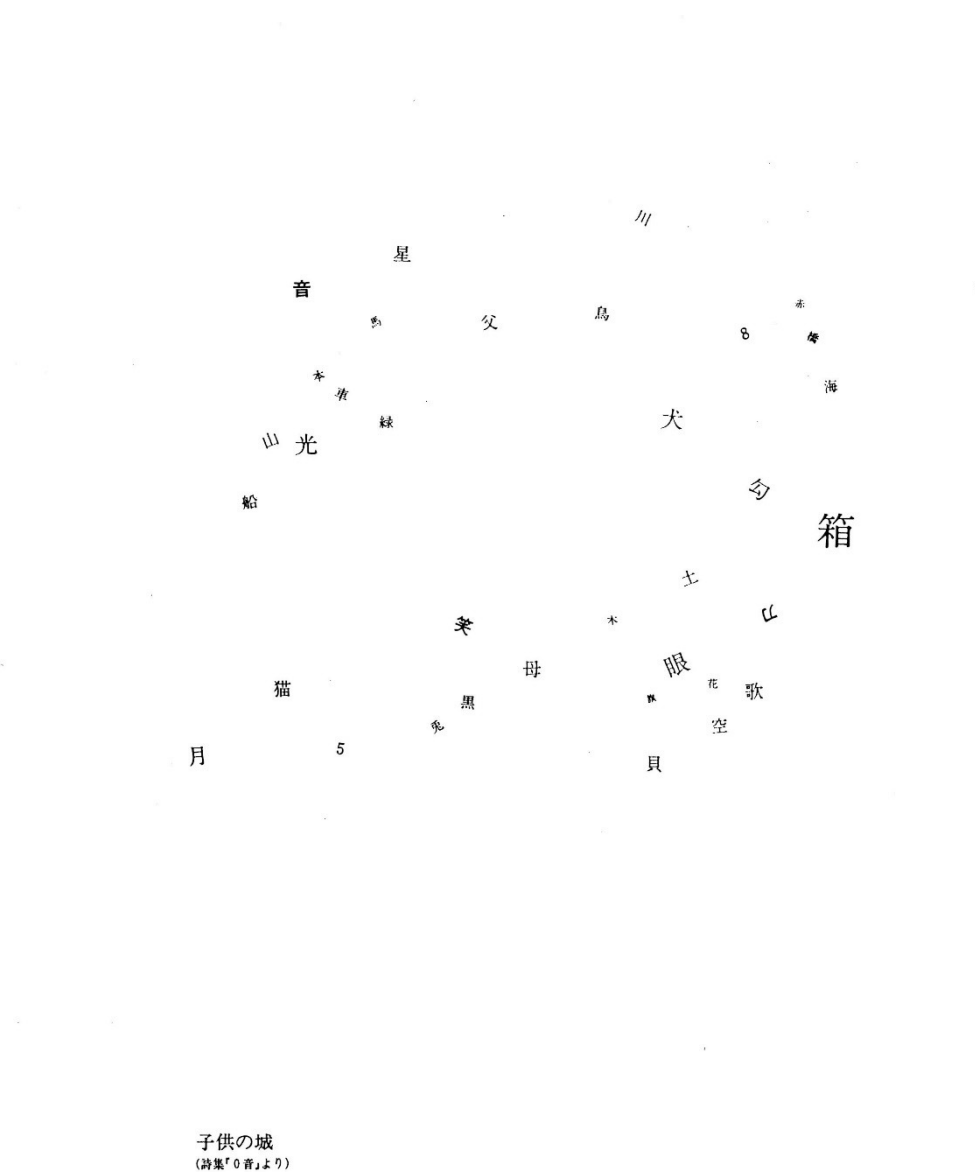


Figure 2 : *Le château des enfants* (*Kodomo no shiro* 子供の城), de Niikuni Seiichi /

Source: *Zéro bruit* (*Zero on 0音*), 1963

Le japonais utilise simultanément trois types de caractères : des sinogrammes d'une part, et deux séries de caractères syllabiques d'autre part (*hiragana* et *katakana*). Si dans les usages les plus courants de l'écrit leur distribution est relativement fixée (les sinogrammes pour les mots pleins, les *hiragana* pour les désinences, les *katakana* pour les mots d'origine étrangère), en théorie tous les mots de la langue peuvent

s'écrire dans chacun de ces trois systèmes, et chaque scripteur est libre de choisir celui qui lui convient. Niikuni par exemple est un adepte des sinogrammes, et notamment de ceux d'origine pictographique. Bien que très minoritaires dans l'écriture japonaise, ceux-ci sont particulièrement présents dans la poésie visuelle, en raison même de leur capacité à faire immédiatement image. Niikuni en joue de manière récurrente. *Pluie (Ame)* (voir Figure 3) est sans doute son poème le plus connu. Le caractère lui-même est constitué d'une partie supérieure figurant le ciel, tandis que les quatre points situés dans la partie inférieure renvoient aux gouttes de pluie. Il est tentant de voir dans le poème un simple retour de l'écriture à l'image : les points et les traits disposés sur la page imiteraient des gouttes de pluie en train de tomber. Dans le commentaire qu'il donne de ce poème, Fujitomi Yasuo met toutefois en garde contre une interprétation d'ordre exclusivement mimétique (ASA 1971 : 66 ; Fujitomi 2000 : 57). Il souligne d'abord que le caractère complet n'est pas placé en haut de la page, mais en bas. Il ajoute aussi que les gouttes sont elles-mêmes répétées mécaniquement, dans la configuration qu'elles occupent dans le caractère et non dans la réalité, où leur taille, leur forme et leur orientation sont bien plus variées. Ce que le poème donne à voir, explique-t-il, est bien moins un paysage de pluie qu'une mise en scène du caractère d'écriture lui-même, dont les composantes se trouvent ainsi exhibées.

Il en va de même dans *Fleuve ou banc de sable (Kawa mata ha shû)* (voir Figure 4). Ici aussi Niikuni a choisi des caractères d'origine pictographique : les trois traits de « fleuve » (*kawa* 川) représentant les deux berges et le sens du courant, tandis que les points supplémentaires dans « banc de sable » (*shû* 州) renvoient aux particules qui se sont déposées dans l'eau. Mais on est frappé tout autant ici par la mise en page du poème, qui répartit les deux caractères en deux blocs distincts de part et d'autre d'une ligne diagonale, d'une manière toute intellectuelle et fort peu réaliste.



Figure 3 : *Pluie (Ame 雨)*, 1966, de Niikuni Seiichi / Source: Niikuni Seiichi, 1979

En japonais, comme en chinois, tous les sinogrammes qui partagent un même thème comportent un élément identique appelé « clé ». C'est ainsi que, de manière générale, les noms de poissons contiennent la clé dite du poisson, les noms d'arbre la clé dite de l'arbre, les caractères associés au liquide la clé de l'eau, etc. Niikuni en tire parfois des clés des effets saisissants. C'est le cas dans *Sabishi* (voir Figure 5). Le caractère *sabishi* signifie « solitude, tristesse ». Le sinogramme se compose de la clé de l'eau et d'un élément, qui, lorsqu'il est utilisé seul, signifie « bosquet », ce

dernier étant lui-même obtenu par la répétition d'un caractère d'origine pictographique qui signifie « arbre ». Comment la combinaison du caractère « bosquet » et de la clé de l'eau a-t-elle pu en venir à signifier « tristesse » ? Il faut se souvenir qu'à l'origine le caractère « bosquet » désignait avant tout une succession de choses ou de phénomènes, se suivant comme des arbres dans un bosquet. La clé de l'eau quant à elle doit être mise en relation avec les larmes. La tristesse est due à une succession de choses qui provoquent les larmes, pourrait-on dire. Dans le poème de Niikuni, le caractère « bosquet » a été répété un grand nombre de fois pour former un rectangle qu'il occupe entièrement. Mais le premier caractère de la quatorzième ligne est précédé, sur sa gauche, de la clé de l'eau : c'est le caractère « tristesse ». L'effet visuel est remarquable : trois petits points qui dépassent sur la gauche suffisent à perturber l'équilibre visuel de l'ensemble. Que nous dit ce poème ? Peut-être que celui se sent seul pleure de ne pas réussir à entrer dans le moule. Quelque chose en lui dépasse, qui le conduit à se sentir différent.

Takahashi Shôhachirô (1933-2014), pourtant plus proche de Kitasono que de Niikuni, reprendra le même procédé dans son poème intitulé *Le pays de l'eau (Mizu no kuni)*. Il va même plus loin, car il n'y utilise que la clé de l'eau, sans aucun des éléments qui normalement l'accompagnent pour former un sinogramme complet (voir Figure 6). Dans « Qui » (*Dare*) il a tracé à droite de la clé de la parole une ligne verticale qui renvoie à une sorte de liste imaginaire de tous les éléments susceptibles de s'y ajouter (voir Figure 7). Pour apprécier pleinement ce poème, il faut se souvenir que le japonais s'écrit traditionnellement de haut en bas, et que l'élément qui complète la clé de la parole se place généralement à sa droite.

Le dernier jeu que nous présenterons ici est la métamorphose permettant de passer d'un caractère à un autre qui en est proche. Dans *Contre la guerre (Hansen)*, le mot, formé de deux sinogrammes, est répété quatre fois verticalement, mais change de signification au cours du poème, passant de « pacifisme » à « encore la guerre » (voir Figure 8). Le premier caractère 反 (contre) perd en effet à chaque étape l'un de ses traits, jusqu'à se transformer en 又 (à nouveau), sinogramme avec lequel il n'entretient aucun lien étymologique, tandis que le caractère « guerre » disparaît à la dernière étape. Le processus de métamorphose graphique se veut métaphorique d'une évolution intellectuelle : la disparition progressive des traits du premier sinogramme

suggère l'affaiblissement de l'opposition à la guerre, et le caractère final, énorme et seul, le résultat auquel un tel émoussement aboutit : un nouveau conflit.

Dans *Déchiqetage* (*Bundan*), Yoshizawa Shôji part du caractère 分 (*bun*, élément) (voir Figure 9). Il en ôte les deux traits supérieurs qui constituent la clé, pour ne retenir que l'élément inférieur qui signifie, lorsqu'il est isolé « sabre » (刀). Puis, ayant progressivement éloigné l'une de l'autre les deux parties du caractère, il réintroduit les deux traits de la clé, mais pour n'en conserver qu'un seul : de 刀 (sabre) il tire alors 刃 (lame), puis 力 (force) et finalement 丶 (point qui entre dans la composition de certains caractères mais ne possède aucune signification propre). La démarche frappe par son économie de moyens, et brouille poétiquement les réalités étymologiques. Car si le sinogramme 刃 (lame) est bien dérivé de 刀 (sabre), il n'a aucun rapport avec 力 (force), non plus qu'avec 分 (élément). Le titre du poème, *Déchiqetage*, prend évidemment un double sens : indiquant le résultat du maniement du sabre, il caractérise aussi le processus de décomposition donné à voir par Yoshizawa.

Chez Tanabu Hiroshi, le caractère 上 (*ue*, sur) dans le coin inférieur gauche, devient 下 (*shita*, sous), dans le coin supérieur droit (voir Figure 10).

2. Calligraphie et typographie

Pour un poète comme Niikuni, la calligraphie n'a pas sa place dans la poésie visuelle. Son lien avec le corps de la personne qui trace les caractères la situe aux antipodes d'une poésie attachée à l'impersonnalité du scripteur et à l'anonymat des moyens mécaniques. Pourtant, l'attention à la matérialité des signes d'écriture rapproche les deux univers, et a pu servir de pont à des artistes qui, comme Yamanaka Ryôjirô, ont expérimenté les pratiques mixtes. À côté d'œuvres réalisées exclusivement au pinceau, Yamanaka multiplie de manière audacieuse des objets associant caractères typographiés et calligraphiés, provoquant ainsi, à l'intérieur de chaque œuvre, une rencontre inattendue et changeante.

Tempête le montre bien (voir Figure 11). Le poème repose sur le rapport entre un sinogramme central calligraphié (嵐 « tempête »), et un ensemble de caractères typographiés, plus petits et disposés dans l'espace laissé vacant. À l'intérieur de la

calligraphie les traits donnent l'impression d'avoir été réalisés avec violence : le caractère dans son ensemble se trouve lui-même comme disloqué et le blanc à l'intérieur des traits noirs, dû à un manque d'eau dans la réserve du pinceau, suggère la rapidité du tracé. Les caractères typographiés n'ayant pas, eux, la même souplesse que les caractères au pinceau, ont été disposés dans tous les sens. Calligraphie et typographie conjuguent ici leurs efforts pour suggérer, chacune avec les moyens qui lui sont propres, le déchaînement des éléments naturels.

3. Graphic design et géométrie

Si le recours à la calligraphie est rare dans la poésie visuelle, celui au graphic design est beaucoup plus fréquent, sans doute parce que nombre de poètes viennent eux-mêmes du monde des arts graphiques. C'est le cas de Yoshizawa Shôji. Formé à l'Université des beaux-arts de Musashino, membre du groupe ASA, Yoshizawa fonda en 1981 avec Kajino Kyûyô et Yamanaka Ryôjirô la revue *Shishi* (*Poésie visuelle*), avant de créer en 1998 avec le seul Kajino la revue *Maru* (*Rond*).

Yoshizawa déforme souvent les caractères, comme dans ce poème paysager intitulé *Le pont de vent*, où le caractère « vent » (風) renversé et étiré, est orienté dans diverses directions. Une de ses courbes évoque un pont très arqué, sur lequel quelqu'un marche, comme le suggère le sinogramme « marcher » 歩 qui le surmonte (voir Figure 12). Le caractère « voile » (帆), utilisé quatre fois, suggère quatre bateaux déjà passés, ou sous le point de passer sous le pont.

Graphiste lui aussi, Kajino Kyûyô est plus radical encore que Yoshizawa. Stylisant la forme de certains caractères (sinogrammes, caractères syllabiques, lettres alphabétiques ou même chiffres), il les réduit à leur tracé minimal mais sans jamais transformer les signes écrits en simples dessins. Il fait grand usage de la géométrie et de ses figures les plus simples (le carré, le cercle, la courbe). C'est ainsi que *Rivière ou banc de sable*, hommage évident au poème de Niikuni, joue d'une part sur la proximité des caractères « petit » 小 et « fleuve » 川, tous deux formés de trois traits verticaux, et d'autre part sur le sinogramme « banc de sable » 州, formé, lui, de six traits verticaux (voir Figure 13). Son poème en six traits peut se lire indifféremment

comme la combinaison de « petit » et « fleuve », c'est-à-dire « rivière », ou comme « banc de sable », dans une délicieuse indécision.

4. Dessin, couleur et alphabet

D'abord proche de Kitasono, puis très actif auprès de Niikuni, Fujitomi Yasuo accorde une grande part dans ses poèmes au dessin. Il le dit lui-même sans ambages : « Depuis que j'écris de la poésie, je n'ai jamais abandonné cette idée première que l'image doit être quelque chose de pictural. On peut dire aussi que ma poésie se trouve dans mes dessins (*drawing*, en anglais dans le texte). Écrire des poèmes, dessiner, ces deux activités s'éclairent mutuellement » (Fujitomi 1985 : 97). Dans *Portrait de belle femme (Bijinga)*, le dessin remplace deux sinogrammes (voir Figure 14). Le mot *bijin*, belle femme, est constitué de deux caractères, l'un qui signifie « beauté », *bi*, et l'autre « être humain », *jin*. Le caractère 美 (« beauté ») associe lui-même deux éléments, 羊 (« mouton ») et 大 (« grand »). Un « grand mouton », tel était en effet l'idéal de la beauté pour ceux qui forgèrent le sinogramme. La conscience contemporaine a tout à fait oublié cette étymologique, mais le poète s'en souvient dans ce portrait de femme où le nez et la bouche du personnage se confondent en un museau allongé. La place du caractère 人 (*jin*, « être humain »), tout en bas du dessin, figure d'élégants escarpins.

Ailleurs, dans *Magicien (Tejinashi)*, Fujitomi s'attache à traiter les lettres alphabétiques elles-mêmes comme des images, et représente un personnage en train de faire rouler sur ses bras les lettres du mot « rouler » (voir Figure 15). La lettre O, plus grosse que les autres, figure une boule.

Depuis les années 1960, la couleur aussi a fait son apparition. Tanabu Hiroshi est à la fois peintre et poète. La plupart de ses poèmes recourent à la couleur, comme ces deux œuvres qui prennent pour sujet la neige qui tombe dans la nuit. Dans *La neige comme elle tombe (Yuki furu mama)*, les petits ronds blancs représentent des flocons de neige, tandis que la partie inférieure du poème donne à voir la neige déjà tombée (voir Figure 16). Au milieu de ces motifs picturaux, des mots écrits à l'aide du syllabaire *hiragana*, caractérisé par les formes arrondies des caractères, et imprimés en blanc ont été disposés. Ils se lisent verticalement : neige (ゆき *yuki*), tomber (ふる *furu*),

s'amonceler (つもる *tsumoru*), bruit de la neige (しんしん *shinshin*). Dans *Il neige doucement* (*Seijaku ni furu*), le mot *shinshin* est écrit verticalement, dans des couleurs froides allant du bleu au rose (voir Figure 17). On mesure évidemment la différence entre ces poèmes et *Pluie* de Niikuni (voir Figure 3). Alors que Niikuni choisit un sinogramme d'origine pictographique qui fait lui-même image, mais dans une construction abstraite en noir et blanc, Tanabu choisit des caractères purement syllabiques mais qu'il colore qu'il écrit en blanc, au milieu d'un paysage de neige.

5. L'écriture dans tous ses états

Si l'écriture japonaise repose sur la combinaison de plusieurs systèmes différents, sinogrammatiques et syllabiques, depuis les années 1960 les lettres alphabétiques elles-mêmes y sont devenues de plus en plus présentes, grâce notamment aux compétences accrues des poètes en langues étrangères et aux échanges avec les poètes du monde entier.

Le magicien de Fujitomi présenté plus haut en constitue un bon exemple. Trois poèmes de Yamanaka Ryôjirô montrent eux aussi l'étendue des combinaisons possibles. Dans le dessin d'un œil (*me*) tracé au pinceau, Yamanaka a écrit le sinogramme « œil » (目), auquel il a ajouté deux caractères syllabiques qui se lisent eux aussi *me* : le *hiragana* め dans la partie supérieure et le *katakana* メ dans la partie inférieure (voir Figure 21). Dans un poème contre la discrimination raciale, il a associé aux sinogrammes qui signifient « blanc » 白 et « noir » 黒, des mots anglais et français (voir Figure 22). Dans *Contre la guerre* (*Hansen*), hommage explicite à Niikuni (voir Figure 8), le même mot est écrit en japonais et en anglais, les lettres alphabétiques étant dispersées à l'intérieur de la combinaison sinogrammatique (voir Figure 23).

Depuis plusieurs années, plus personne n'est surpris par de telles combinaisons. Yarita Misako, par ailleurs angliciste et notamment traductrice de E. E. Cummings, utilise souvent le japonais et l'anglais simultanément (voir Figure 21). Dans une contribution à la revue *Delta*, dirigée par Tanabe Shin et à laquelle elle participe régulièrement, les lettres *me* de *me too* sont même incluses dans le sinogramme qui signifie « femme » (女). Tanabe Shin, parfaitement francisant, associe le français au

japonais dans une œuvre où les deux langues sont la traduction exacte l'une de l'autre (voir Figure 22).

Les quelques exemples présentés ici sont très loin de rendre compte de l'ensemble de la production visuelle japonaise depuis les années 1960. Choisis pour leurs usages particulièrement réfléchis de l'écriture japonaise, et pour leur recours à des techniques devenues courantes dans la poésie d'aujourd'hui, ils offrent en tout cas des points de comparaison intéressants avec les œuvres occidentales. Ils illustrent notamment à quel point la poésie visuelle japonaise est liée à son système d'écriture. Quel que soit par ailleurs le type de graphie choisie (écriture manuscrite, calligraphie, typographie...), un mot écrit en sinogramme ou en *hiragana* ne produit pas le même effet sur le lecteur-spectateur. La conscience des choix des poètes de leurs connotations constitue un élément indispensable à l'appréciation de leurs œuvres. Un autre point notable est l'importance des poèmes proposant une réflexion sur l'étymologie des caractères, qu'il s'agisse de jouer avec une origine pictographique, ou avec une clé. C'est évidemment là une de ses spécificités par rapport aux poésies alphabétiques, dans lesquelles les caractères d'écriture en tant que tels sont dénués de signification propre.

Les poèmes abordés ici rappellent aussi que depuis les années 1970, au Japon aussi, les frontières entre la poésie visuelle et les arts de l'image sont devenues extrêmement poreuses. Les poètes circulent avec aisance sur un large spectre, qui va du caractère d'écriture au dessin. Quant à la couleur, à la photographie, et même à la performance, dont il n'y pas du tout été question ici, elles sont très largement employées. Élaborés tout au bout de l'Orient, les poèmes visuels japonais ne sont donc nullement étrangers aux problématiques plus occidentales, mais ils exigent une sensibilité particulière aux moyens qu'ils utilisent. Car au Japon, la poésie visuelle est avant tout affaire de choix et de manipulation des signes écrits : l'écriture poétique n'y est jamais autre chose qu'une poésie de l'écriture.

Figura 1: *La mandoline, l'oeillet et le bambou*, de Guillaume Apollinaire / Fonte: Apollinaire, 1918, p. 69.

6. Bibliographie

AKABANE, Manabu. « Minamoto Shitagaô-shû no sugorokuban no uta no kaisetsu » (Commentaire du poème en forme de damier de *sugoroku* de Minamoto no Shitagaô), *Waka bungaku kenkyû*, n°43, 1980, p. 1-6.

Approches (dir. Jean-François Bory et Julien Blaine), n°1, 1966.

ASA (dir. Niikuni Seiichi), n°5, 1971.

ASA (dir. Niikuni Seiichi), n°7, 1974.

BANN, Stephen. *concrete poetry – an international anthology*. London : London Magazine Editions, 1967.

Chicago review, vol. 19, 4 (*anthology of concretism*), Eugene Wildman ed. Chicago : University of Chicago, 1967.

Doc(k)s, n°7, 1977 (spécial Japon).

FUJITOMI, Yasuo. *Shi no katachi wo koeta futari, Kitasono Katsue to Niikuni Seiichi* (*Deux hommes qui ont dépassé les formes de la poésie, Kitasono Katsue et Niikuni Seiichi*), *Gendaishi techô*. Tôkyô : Shichôsha, avril 2000, p. 57.

FUJITOMI, Yasuo. *Ittai zentai (L'élément, l'ensemble)*. Tôkyô : Kashinsha 1985.

FUJITOMI, Yasuo. *Ippatsu (D'un seul coup)*. Tôkyô : Yatate shuppan, 1995.

Gendaishi techô. Tôkyô : Shichôsha, avril 2000 (numéro spécial poésie visuelle japonaise).

KAMIMURA, Hiroo. « Japanische Figurengedicht vom 10. bis 19. Jahrhundert » (Les poèmes figurés du x^e au xix^e siècle). *Studies in Languages and Cultures*, n°2, Institute of



artigos | articles | artículos | artículos | papers

Langages and Cultures, Kyûshû University, 1991, p. 1-13. Accessible à l'adresse suivante : https://api.lib.kyushu-u.ac.jp/opac_download_md/4263/slc002p001.pdf, page consultée le 27/07/2022.

KANAZAWA, Hitoshi. *Kitasono Katsue no shi (La poésie de Kitasono Katsue)*. Tôkyô : Shichôsha, 2010.

KITASONO, Katsue. *Kitasono Katsue Zenshishû (Poésies complètes de Kitasono Katsue)*, Fujitomi Yasuo ed. Tôkyô : Chûsekisha, 1983.

KITASONO, Katsue. *Kaban no naka no tsukiyo– Kitasono Katsue no zôkeishi (Soir de lune dans un sac – la poésie plastique de Kitasono Katsue)*, Kanazawa Hitoshi ed. Tôkyô : Kokusho kankôkai, 2002.

KITASONO, Katsue. *Kigôsetsu 1924-1941 (Théorie sémiotique 1924-1941)*. Tôkyô : Shichôsha, 2014.

KITASONO, Katsue. *Tanchôna kûkan 1949-1978 (Espace monotone 1949-1978)*. Tôkyô : Shichôsha, 2014.

L'Humidité (dir. Jean-François Bory et Julien Blaine), n°5, 1971.

LINHARTOVA, Vera. *Dada et surréalisme au Japon*. Paris : Publications orientalistes de France, 1987, p. 105-129.

Maru (dir. Yoshizawa Shôji et Kajino Kyûyô).

MIGNON, Taylor. *VOU: Visual Poetry Tokio, 1958-1978*. Tôkyô : Isobar Press, 2022.

NIKUNI, Seiichi. *Niikuni Seiichi shishû (Poèmes de Niikuni Seiichi)*, édition établie par Kamimura Hiroo et Fujitomi Yasuo sous la direction de Niikuni Kiyo. Tôkyô : ASA, 1979.



artigos | articles | articolos | artículos | papers

Niikuni Seiichi works 1952-1977. Tôkyô : Shichôsha, 2008.

Niikuni Seiichi no « gutaishi » – shi to bijutsu no aida ni / The Concrete Poetry of Niikuni Seiichi : Between Poetry and Art. Tôkyô : Musashino Art University Museum & Library, 2009.

NIKUNI, Seiichi. *Niikuni Seiichi shishû (Poèmes de Niikuni Seiichi)*. Tôkyô : Shichôsha, 2019.

Shishi (dir. Yoshizawa Shôji, Kajino Kyûyô et Yamanaka Ryôjirô).

Shishi (dir. Tanabu Hiroshi).

SIMON-OIKAWA, Marianne. « Écriture poétique, poésie de l'écriture : formes et enjeux de la poésie visuelle japonaise », *Ebisu – Revue d'études japonaises*, n°25 (« Écritures poétiques japonaises », sous la direction de Marie-Marguerite Parvulesco, Andrea Raos et Marianne Simon-Oikawa), Maison franco-japonaise, 2000, p. 153-191. Accessible à l'adresse suivante : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ebisu_1340-3656_2000_num_25_1_1090, page consultée le 27/07/2022.

SIMON-OIKAWA, Marianne. « 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 »), Université Paris Diderot – Paris 7, 2001, p. 147-119. Accessible à l'adresse suivante : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00779687/file/M._Simon-Oikawa_Pour_une_poetique_de_la_pluie.pdf, page consultée le 27/07/2022.

SIMON-OIKAWA, Marianne. « Poésie et écriture : poètes visuels japonais contemporains », *Fusées*, n°7, 2003, p. 86-95.

SIMON-OIKAWA, Marianne. « Du ciel à la page : la référence constellative dans la poésie concrète japonaise », *Europe*, n°933-934 (« Littérature et peinture »), janvier-



artigos | articles | artigos | artículos | papers

février 2007, p. 208-226. Accessible à l'adresse suivante : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00761120/document>, page consultée le 27/07/2022.

SIMON-OIKAWA, Marianne. « Dossier anniversaire *Doc(k)s* Japon », *Nuire – art textuel et poésies visuelles*, n°3, 2017, p. 124- 155. Dossier spécial élaboré à l'occasion du 40^e anniversaire de la parution du numéro *Japon* de la revue *Doc(k)s*. Présentation, entretien avec Julien Blaine, choix d'œuvres de huit poètes japonais.

SOLT, Mary Ellen. *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington : Indiana University Press, 1970.

TAKAYASU, Keisuke. « Concrete poetry using Japanese language », Proceedings of the 20th International Congress of Aesthetics. Seoul : The Korean Society of Aesthetics, 2016, p. 829-833. Accessible à l'adresse suivante : https://www.academia.edu/40237370/Concrete_Poetry_Using_Japanese_Language, page consultée le 27/07/2022.

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*, n°1, 1983, p. 27-39.

WILLIAMS, Emmett. *An Anthology of Concrete Poetry*. New York : Something Else Press, 1967.