

# De la France au Japon : transmissions spatialistes

MARIANNE SIMON-OIKAWA

*Université de Tokyo (Japon)*

*Centre d'étude de l'écriture et de l'image (Université Paris 7 – Denis Diderot)*

La poésie concrète est un mouvement international, qui s'est construit au fil de rencontres, de traductions et de collaborations. Apparue dans les années cinquante simultanément au Brésil et en Suisse allemande, elle a essaimé dans le monde entier, jusqu'en Asie où elle a touché le Japon. Bien que très éloignée des pays fondateurs, la poésie visuelle japonaise ne se conçoit tout simplement pas sans les poésies allemande, brésilienne ou française, et c'est encore par rapport à elles qu'elle continue de se penser. C'est dire si les notions de transmission et d'échanges lui sont essentielles.

Les travaux portant sur la poésie visuelle dans son ensemble mentionnent cependant rarement la contribution japonaise<sup>1</sup>. Celle-ci se situait sans doute trop à la marge du mouvement pour s'imposer comme une de ses références majeures. Sa discrétion s'explique par des raisons linguistiques évidentes, en particulier par la spécificité de son écriture, pourtant issue des idéogrammes chinois et par là particulièrement apte à faire retrouver aux mots leur matérialité visuelle. Mais elle était inconnue des poètes alphabétiques, et limita sans aucun doute la compréhension et la diffusion de la poésie de ce pays. On doit rappeler aussi l'inégalité des relations entre les poètes japonais et leurs collègues étrangers. Venus tardivement, ils empruntèrent une grande partie de leur vocabulaire à d'autres qui s'étaient dotés avant eux de concepts essentiels, comme ceux d'« objet », de « matière », ou encore de « constellation ». Les Japonais auraient-ils, une fois de plus, tout reçu de l'extérieur, sans rien apporter au mouvement ?

La collaboration, dans les années soixante et soixante-dix, de Niikuni Seichi, figure de proue de la poésie visuelle la plus radicale, et Pierre Garnier, inventeur du spatialisme, prouve le contraire. Les deux poètes, que rien de

destinait à se rencontrer, entretenrent pendant dix ans une correspondance, et s'accordèrent au point d'élaborer ensemble des textes théoriques et surtout des poèmes. C'est l'histoire de leurs échanges et de leurs créations à quatre mains que l'on voudrait examiner ici.

## **Le Japon dans le mouvement concret international**

Avant de revenir sur les détails de cette relation, peut-être n'est-il pas inutile de rappeler brièvement le contexte dans lequel elle s'inscrit. Le premier groupe de poète japonais en contact avec l'étranger fut celui qui s'était constitué autour de Kitasono, VOU<sup>2</sup>. VOU était une association, qui publiait aussi depuis 1935 une revue du même nom. Kitasono correspondait avec Haroldo de Campos (devenu membre en 1954) et Gomringer, et leur envoyait sa revue. Son premier poème visuel, *Tanchôna kûkan* (Espace monotone), fut même traduit par Haroldo de campos dans un journal de Sao Paulo quelques mois après sa publication au Japon, en 1958. Plus intéressé par les arts que par la poésie visuelle proprement dite, Kitasono se dégagea toutefois peu à peu du mouvement.

Les poètes réunis autour de Niikuni Seiichi vinrent plus tard. ASA (Association for the study of art), le groupe de Niikuni, qui publiait aussi une revue du même nom, ne vit le jour qu'en 1964. ASA se voulut d'emblée une association japonaise internationale. Ses statuts, indiqués dans le premier numéro de la revue (elle en comptera sept, de 1965 à 1974), stipulent, dans la rubrique « Contenu de la recherche » : « Recherches fondamentales sur la poésie concrète, recherches sur les autres poésies expérimentales », ou encore « Echange d'œuvres et de critiques avec les groupes de poésie concrète à l'étranger ». A côté de la création proprement dite, des séances de travail étaient organisées régulièrement, et on sait que plusieurs d'entre elles furent consacrées à la poésie visuelle étrangère dans son ensemble, à celle d'un pays ou encore à l'œuvre d'un poète particulier. On trouve par exemple des séances intitulées « Situation actuelle de la poésie concrète étrangère », « Sur la poésie concrète brésilienne », « Situation actuelle de la poésie concrète allemande », « Recherches sur le spatialisme », « Sur la poésie visuelle chez Cummings »<sup>3</sup>. Plusieurs membres d'ASA avaient aussi une

expérience personnelle de l'étranger, rare à l'époque. Mukai Shûtarô par exemple, suivit l'enseignement d'Eugen Gomringer à l'Université des arts appliqués de Ulm, et Kamimura Hiroo celui de Reinhard Dohl à l'Institut de littérature et d'esthétique de l'Université technique de Stuttgart.

Les poésies étrangères ne furent pas pour ASA de simples points de repères. Elles exercèrent sur l'activité de l'association une influence théorique décisive, d'autant plus forte que la poésie japonaise accusait un très fort retard dans ce domaine au moment de sa rencontre avec les poésies étrangères. Le groupe s'efforça, une fois encore, de combler son retard en organisant des séances de travail intitulées par exemple « Sur les concepts centraux de la poésie concrète », « Art poétique de la poésie concrète », « Comment regarde-t-on la poésie concrète contemporaine ? », ou encore « L'arrière-plan philosophique de la poésie concrète ».

### **Une rencontre, des échanges**

L'un des personnages les plus importants pour ASA, à côté des poètes germanophones et des Brésiliens, est Pierre Garnier. Le premier contact entre les deux poètes, qui remonte à 1963 ou 1964, est le fait d'un Brésilien, L.C. Vinholes. Poète membre des Noigandres, compositeur et diplomate, Vinholes arriva au Japon en 1960 comme conseiller culturel à l'ambassade du Brésil à Tôkyô. Il devint membre de VOU, et s'y lia avec le poète Fujitomi Yasuo, passionné de jazz comme lui. Fujitomi lui présenta à son tour un certain Niikuni, qui venait de publier son premier recueil de poèmes, *Zero on* (Zero bruit). Le jeune poète, qui ignorait jusqu'à l'existence d'un mouvement concret international, avait élaboré son livre dans la plus parfaite solitude. Mais il avait déjà divisé son recueil en poèmes visuels, qu'il appelait alors « poèmes représentant des formes » (*shôkeishi*) et poèmes sonores, ou « poèmes représentant des sons » (*shôonshi*). Vinholes, véritable passeur entre le Brésil et le Japon, devait jouer un rôle clé dans le développement du mouvement visuel et concret, favorisant la participation des Japonais aux activités du mouvement. Il conseilla à Niikuni de contacter Garnier, qu'il ne connaissait pourtant que par *Les Lettres*<sup>4</sup>. Niikuni suivit son conseil. Garnier lui

adressa par retour du courrier les numéros des *Lettres* déjà parus, accompagnés d'une lettre dans laquelle il lui disait la stupéfaction qui avait été la sienne en ouvrant *Zero on*. L'étonnement de Niikuni fut plus grand encore en apprenant qu'un poète inconnu, à l'autre bout de la terre, menait des expériences semblables aux siennes. C'est là le début d'une relation exclusivement épistolaire, puisque les deux poètes ne se rencontrèrent jamais, et qui devait durer dix ans. Les obstacles pourtant ne manquaient pas. Garnier, germaniste de formation, n'avait aucune connaissance de la langue ni de l'écriture japonaises. Niikuni, angliciste, pour sa part, semble avoir eu une certaine maîtrise du français, mais difficile à vérifier. Bien plus que l'anglais approximatif qu'il leur arrivait d'utiliser dans leur correspondance, ce sont donc la contemplation et le déchiffrement des œuvres elles-mêmes, à l'aide d'un lexique, qui nouèrent et entretenirent les liens entre les deux poètes. Garnier raconte :

La présence de Seiichi fut un des grands événements de ma vie. Nous nous sommes rencontrés par lettres vers 1963 – par quels chemins directs ou détournés, je ne sais plus. Tout était en mouvement à l'époque. Les premiers manifestes, les premières œuvres, surtout de la poésie concrète et de la poésie sonore, étaient comme des brûlots qui tournaient autour du monde et éclairaient et enflammaient chacun de nous. On prenait contact avec rapidité et dans le fond. Je me souviens que lors des premiers textes publiés en France dans *5<sup>e</sup> Saison* qui allait devenir *OU-* et un peu plus tard dans les *Lettres*, les missives arrivèrent du monde : Bense, Gomringer, Döhl, Mon, Hirsal, Grögerova, Novak, Campos, Niikuni, Gappmayr, Williams etc... se signalèrent aussitôt – et le réseau pour une poésie nouvelle s'établit. Les échanges furent aussitôt nombreux, denses, essentiels – lettres, textes et poèmes allaient tous dans le même sens et dans le même temps se diversifiaient. C'est alors que j'entrai en contact avec Seiichi Niikuni qui suivait le même chemin que moi et avait créé au Japon la poésie spatiale dans le même temps. <sup>5</sup>

Les deux poètes décidèrent rapidement de présenter les œuvres de leur correspondant dans les revues qu'ils animaient chacun. C'est Garnier qui fut le plus rapide. Dès son arrivée à la tête de la revue *Les Lettres*, il avait porté un intérêt soutenu aux poésies étrangères, essentiellement germanophones et brésiliennes. Le Japon fait progressivement son entrée. Dans le n° 31 Garnier cite les noms de Kitasono Katsue et Toshihiko Shimizu, dans le n° 32 celui de Fujitomi Yasuo. Niikuni fait son apparition dans le n° 33, dans un texte inti-

tulé *Poésie concrète et expérimentale au Japon*, le seul de quelque importance que Garnier consacre à la poésie visuelle japonaise. Le premier paragraphe y est consacré à Kitasono, le second, qui est aussi le plus long, à Niikuni et le troisième à Fujitomi. Garnier y mentionne *Zero on*, et présente un poème intitulé *Dentetsu 9* (Transmission 9). La poésie visuelle japonaise réapparaîtra ensuite dans le n° 35, avec deux poèmes de Niikuni, qui comptent aujourd'hui parmi les plus célèbres, *Yami* (Ténèbres) et *Usu* (Mensonge), et une note sur les « poèmes visuels photographiques » de Kitasono.

Niikuni de son côté ne fut pas en reste. On trouve ainsi dans le premier numéro d'ASA la traduction en japonais du *Manifeste pour une poésie visuelle et phonique* de Garnier, et plusieurs poèmes dont une page de *Poèmes mécaniques*. Le n° 2 s'ouvre sur trois des *Poèmes franco-japonais* élaborés ensemble par Garnier et Niikuni. Le n° 3 présente encore un poème de Garnier, *Le Blason de la peste*, accompagné d'un bref commentaire. On trouve dans le n° 4 l'ensemble des *Micropoèmes* composés à quatre mains ainsi que quatre *Poèmes pour tapisserie*, dans le n° 5 les *Petits Poèmes mathématiques simplistes* eux aussi à quatre mains, dans le n° 7 quatre *Poèmes du silence*.

ASA suit aussi de près la parution des *Lettres*, les mentions qui y sont faites de la poésie visuelle japonaise, et les nouvelles reçues de Pierre Garnier. Le n° 1 signale par exemple que « le n° 33 des *Lettres* a publié des œuvres de Niikuni Seiichi et de Fujitomi Yasuo, ainsi que des présentations de Shimizu Toshihiko et de Iwata Kiyoshi ». On apprend qu'*Entrance*, poème phonique de Niikuni, a été envoyé à Garnier au mois de mars, tandis que le poète français faisait parvenir au mois d'avril des poèmes phoniques et phonétiques composés avec sa femme Ilse. Le n° 34 des *Lettres* ainsi que *Prototypes* de Garnier sont arrivés en janvier (1966), le manuscrit définitif du *Troisième Manifeste du spatialisme : pour une poésie supranationale* en mars, en même temps que les treize poèmes de *Poèmes franco-japonais* de Garnier et Niikuni étaient achevés, et *Thalattamots vivants* de Garnier seul en avril. Le n°3 mentionne la publication de *Spatialisme et poésie concrète*.

Niikuni ne s'arrêta pas à ces informations pratiques. Le sous-titre qu'il donna à ASA à partir du n° 4, « *Spatialisme and Concrete Poetry* », ainsi que

la traduction qu'il créa du mot « spatialisme » en japonais (*kûkanshugi*) sont le signe de sa dette envers Garnier. Le manifeste de 1968 reprend explicitement plusieurs propositions du poète français : « Le mot est un objet linguistique (article 2), « Le mot possède une « énergie spatialisée » (article 8), « Le mot tente sans cesse de dépasser la langue nationale (article 10), « Le mot deviendra une langue supranationale dans le projet esthétique que possède une nouvelle civilisation » (article 11). Le second manifeste, celui de 1973, fait de même. L'article 5 pose : « Cette poésie est supranationale et l'article 15 indique : « Cette poésie est consciente de l'existence de l'homme dans l'univers à l'époque de la civilisation de l'espace ». Niikuni reprit à Garnier, avec le mot « spatialisme », l'arsenal théorique qu'il recouvrait, en particulier la conception du mot comme matière et comme énergie, ainsi que le rôle de l'espace dans la composition du poème. Il le fit connaître à l'ensemble des poètes qui gravitaient autour de lui, et imposa même ses orientations à la revue qu'il dirigeait.

### « Transmettre » : l'esthétique de la poésie supra-nationale

L'influence théorique ne fut pas réciproque. Garnier, qui avait créé seul son univers conceptuel, ne reprit rien à Niikuni. Ses réflexions sur le mot, le rôle du poète, l'activité du lecteur, l'espace de la page, le format, la typographie ou encore le rapport entre la poésie et les arts visuels, ne doivent rien au poète japonais. Mais saisi par la proximité de pensée avec ses propres conceptions qu'il devinait chez Niikuni, il lui proposa d'élaborer avec lui un manifeste poétique. Ce sera le *Troisième manifeste du spatialisme : pour une poésie supranationale*, et de l'illustrer de poèmes composés à quatre mains.

Se fondant sur son expérience de traducteur Garnier réfléchissait depuis longtemps déjà à la possibilité d'une poésie qui dépasse les frontières nationales, inadaptées selon lui au monde contemporain. La poésie supranationale, et non pas simplement internationale, pouvait apporter une réponse à sa quête. Renonçant à la structure des langues indo-européennes, mais aussi au sémantisme même des mots, elle devait privilégier la transmission par rapport à la traduction. Comment en effet peut-on espérer traduire un poème en ne rendant compte que du sens des mots qu'il emploie ? Les connotations, les

rythmes, la forme visuelle et sonore des termes employés disparaissent au cours du processus. Contre la traduction, ou du moins à côté d'elle, il fallait au contraire rechercher dans les langues nationales les éléments les moins signifiants, et par là les plus aptes à faire advenir une communication directe, plus authentique entre les peuples.

Garnier ne rêvait pas de construire une nouvelle langue qui synthétiserait les idiomes existants. Il entendait, de manière bien plus radicale, constituer dans l'espace du poème une langue qui se situerait au-dessus des autres parce qu'elle romprait avec les principes qui les sous-tendent toutes, et qui, par l'utilisation de l'espace et de la matérialité des mots permettrait d'élaborer des textes compréhensibles par des hommes de tous les pays. Le *Troisième Manifeste* annonce ainsi : « 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 ».

C'est peut-être l'article intitulé *Spatiaux*, publié dans le n° 32 des *Lettres* en 1963, avant la rencontre avec Niikuni donc, qui décrit le mieux le fonctionnement de cette langue supranationale. Garnier y explique que, de toutes les qualités de la langue, « une seule est enracinée nationalement, et donc traduisible : la valeur sémantique, c'est-à-dire le lest qui immobilise la langue et la maintient dans la société. Les autres qualités sont transmissibles, au moins sur une aire infiniment plus vaste que celle des petits groupes nationaux ». Et il continue :

Il est donc aisé, considérant tous les idiomes nationaux comme des matières aux multiples possibles, de les « voir devant soi », et de s'en emparer pour les mettre en communication, puis en communion, pour les faire se connaître, travailler et jouer les uns contre les autres – en négligeant la valeur sémantique pour ne tenir compte que des messages cosmiques et individuels transmis par chacun.

Et plus loin : « Ces différents idiomes placés ensemble (par l'ébranlement que leur a donné le poète) dans un même poème proposent, inventent des lois nouvelles ».

L'association des deux idiomes ne résultera donc pas tant d'une fusion régulière et euphorique, que d'une lutte entre des éléments hétérogènes, et variables. Les mots éclatés se trouvant dissociés de leur signification

commune, les signes eux-mêmes perdent toute attache avec les mots qu'ils servent habituellement à noter. Ils flottent dans l'espace de la page, se combinant selon des lois purement poétiques. Dans les poèmes franco-japonais en particulier qui, comme le précisent les auteurs, associent « deux idiomes, dont le grand éloignement rendait apparemment impossible tout rapprochement », la variabilité du signe permet à des écritures étrangères l'une à l'autre de s'associer et de former, dans l'espace du poème, un véritable corps, comme si, par contamination, chacune se modifiait au contact de l'autre.

### ***D'une écriture l'autre : De Poèmes franco-japonais à Petits poèmes mathématiques simplistes***

Le premier recueil à quatre mains de Garnier et Niikuni s'intitule simplement *Poèmes franco-japonais*. Il fut publié partiellement dans le n° 2 d'*ASA* (1er juillet 1966), et repris en recueil aux éditions André Silvaire, dans la collection « Spatialisme » en 1967. Constitué de treize poèmes dépourvus de titres, il est entièrement réalisé à la machine à écrire. Des bandes de papier préalablement tapées à la machine ont été découpées puis collées, certaines lettres alphabétiques jugées trop grosses ont même été effacées sur leurs bords. Les poèmes reposent surtout sur l'imbrication de deux écritures radicalement opposées, l'alphabet, et l'écriture japonaise<sup>6</sup>, et montrent comment les deux écritures, sans jamais se confondre, s'imbriquent l'une à l'autre, pour produire des effets visuels et sémantiques inédits.

Dans un des poèmes par exemple, où les deux mots, français (amour) et japonais (あい*ai*), sont la traduction exacte l'un de l'autre, plusieurs procédés y sont employés pour suggérer des passages, des transferts possibles, de l'un à l'autre (fig. 1).

La séparation de chacun des deux mots en leurs deux syllabes constitutives, « a » et « i » pour le japonais, « a » et « mour » pour le français, souligne d'abord une binarité commune, et une assonance en « a », pourtant purement accidentelle. Du point de vue graphique, le rapprochement de la lettre « a » et du caractère syllabique あ, en particulier dans la partie inférieure du



poème, où ils se superposent, attire aussi l'attention du lecteur sur la forme courbe et la panse commune aux deux signes. La bande de ㄨ placée sous celle des « a » dans la partie inférieure du poème, fait apparaître enfin le mot « aㄨ », mixte, écrit à l'aide d'une lettre alphabétique et d'un caractère syllabique. La lettre alphabétique transmet au caractère syllabique le pouvoir de noter le français, et réciproquement.

Les poèmes contenant à la fois des lettres alphabétiques, des idéogrammes et des signes syllabiques constituent les cas les plus intéressants du point de vue de la confrontation des différents systèmes d'écriture. Dans l'un d'entre eux, les bandes constituées par la répétition du mot *mer* figurent l'étendue marine (fig. 2). Le mot 光 (lumière) suggère, non seulement par son sémantisme mais aussi par sa graphie, (les trois petits traits supérieurs forment des sortes de rayons) les éclats de lumière que sème le soleil sur les vagues. Sous sa forme syllabique il dessine des traînées de lumière éblouissantes. Le caractère 女 (femme) évoque alors, par sa place même sur la page, la présence d'une baigneuse au milieu de ce qui est devenu un paysage.

La collaboration des deux poètes se poursuit avec *Micropoèmes* (ASA, n° 4, 1970), puis *Petits Poèmes mathématiques simplistes* (ASA, n° 5, 1971). Les cinq poèmes de *Micropoèmes* se réduisent à deux mots, un français et un japonais, qui sont l'exacte traduction l'un de l'autre. Dans le premier les deux caractères syllabiques ㄩ (*yu*) et ㄱ (*ki*) entourent le mot *neige* qui en japonais se dit *yuki* (fig. 3). La force de l'association entre lettres alphabétiques et signes syllabiques japonais ne tient pas seulement toutefois à leur imbrication, mais aussi à la forme même des caractères utilisés. Niikuni semble avoir recherché la plus grande proximité graphique des signes japonais par rapport aux formes des lettres alphabétiques. Le caractère syllabique choisi pour noter le son « *yu* », placé à côté de « *n* », en semble ainsi le jumeau couché sur le flanc. La troisième caractéristique de *Micropoèmes* est son utilisation de signes de ponctuation. C'est ainsi que dans « *neige* », « *e* » est remplacé par deux points.

Le dernier poème de *Petits Poèmes mathématiques simplistes* donne à voir six rectangles, dans lesquels le groupe *t / m* sert de structure fixe, les voyelles *a, e, i, o, u* venant se glisser les unes après les autres dans l'espace

laissé libre (fig. 4). Le dernier rectangle, plus long que les autres, reprend les groupes apparus successivement dans les blocs précédents, mais dans le désordre. L'ensemble donne l'impression d'une chanson fredonnée par quelqu'un qui en aurait oublié les paroles. Les groupes de lettres alphabétiques ne constituant pas de vrais mots, Niikuni a simplement transcrit en *katakana* les sons de la chanson. Mais c'est justement dans cette transposition, qui aurait pu se réduire à un exercice technique, que s'est exprimée sa marque personnelle et sa liberté par rapport au texte de Garnier : elle est en effet volontairement faussée et a pour effet de doubler le texte français d'un deuxième en japonais, proche de lui, mais aussi suffisamment différent pour faire entendre une voix discordante, en particulier à partir du troisième bloc. Le poète y crée en effet, parallèlement au texte de Garnier, une autre chanson, avec d'autres paroles. Les caractères qu'il utilise ne notent pas [tim], mais [tan], pas [tom] mais [ton], pas [tum] mais quelque chose comme [tim]. Même compte tenu des différences entre les sonorités françaises et japonaises, la notation de Niikuni ne peut s'expliquer autrement que par une volonté de s'écarter du texte original, de créer une chanson à deux voix qui se mêlent sans se superposer totalement, conformément d'ailleurs au principe de la musique traditionnelle japonaise qui fait du décalage l'un de ses principes de composition.

### **Garnier japonais ?**

En 1978, un an après la mort de Niikuni, Garnier publie *Le Jardin japonais* ; ce recueil se compose de deux minces volumes, dont le premier est dédié « À mon Ami Seiichi en hommage au pur poète de l'espace », et le second « au silence et à sa poésie ». Garnier n'y cherche pas, on s'en doute, à décrire des samourai ou des maisons de thé, mais bien plutôt à retrouver les principes d'une esthétique qui lui paraissent constitutifs de l'image que, à travers sa complicité avec Niikuni, il s'est faite du Japon, et à les faire revivre, à sa manière. On peut construire son jardin japonais en plein Paris, à condition de veiller à la réduction du nombre et de la taille des végétaux, à l'utilisation d'éléments non vivants (pierres, sable), au symbolisme des formes et des emplacements (le jardin est construit à l'image de l'univers tout entier).

Considéré non plus comme paysage réel mais comme principe d'organisation d'un certain type de paysage, le jardin japonais se révèle dès lors très proche du poème spatialiste, qui se caractérise par la réduction du nombre des mots et des effets typographiques, l'utilisation d'éléments non linguistiques, l'esthétique de la constellation.

Un seul poème se trouve explicitement rattaché au Japon, *Vague (Hokusai)*. Les titres des autres sont volontairement universels : *arbre dans le vent, dans la vacuité-soudain, l'éternité, l'hirondelle, la mer, etc.*, et reprennent des thèmes chers à Garnier. L'arbre, les oiseaux, la mer, il faudrait leur ajouter le soleil, etc, constituent des motifs privilégiés de sa poésie. Mais Garnier y reprend plusieurs poèmes composés avec Niikuni ou sous son influence. Il publie par exemple le dernier poème de *Petits Poèmes mathématiques simplistes*, dépourvu de sa partie japonaise. Le lecteur peut ainsi se faire une idée de l'apparence du poème avant l'intervention de Niikuni, mais sa publication dans *Jardin japonais* transforme naturellement l'ébauche en hommage. Garnier reproduit un poème où la lettre i est remplacée par un point d'exclamation, qui représente la chute d'une goutte de pluie, et dont la place à l'intérieur du mot varie à chacune de ses occurrences (fig. 5). Ne peut-on penser que ce poème lui fut inspiré, bien plus que par *Il pleut* d'Apollinaire (fig. 6), par une œuvre très célèbre de Niikuni (fig. 7) dans laquelle les gouttes sont figurées par les quatre traits internes du caractère « pluie » lui-même ?

Les poèmes franco-japonais de Garnier et Niikuni furent quantitativement peu nombreux. Avant même la mort de Niikuni, les deux poètes renoncèrent aux poèmes supranationaux, en découvrant les contradictions qui sous-tendaient leur démarche. D'une part, de bonnes traductions étaient possibles, et Garnier lui-même en savait quelque chose pour avoir éprouvé, en traduisant les œuvres de Gottfried Benn, l'éblouissement d'une connivence parfaite. D'autre part, la transmission, qui prétendait évacuer la valeur sémantique des mots, reposait, en réalité, sur la traduction elle-même. Le lexique qui accompagne chaque poème dans les éditions originales en japonais des poèmes à quatre mains, en est à lui seul une preuve. Mais si la théorie qui les jus-

tifiait fut abandonnée, les poèmes, eux, survécurent, et c'est peut-être là le vrai miracle de ces poèmes improbables, que d'offrir à ces deux poètes que tout séparait le lieu d'une véritable rencontre.

Après de longues années de retrait, Garnier revint à la poésie franco-japonaise en 2001, à l'occasion d'un recueil composé avec un autre poète, Nakamura Keiichi, *Poèmes du Mont Fuji*<sup>7</sup>. La préface de Garnier fait explicitement référence aux *Poèmes franco-japonais*, mais le volume utilise de nouveaux procédés : l'écriture manuscrite, autrefois refusée, fait son apparition, ainsi que des dessins, des coupures de papier journal, et même des photographies. Les échanges poétiques franco-japonais continuent ainsi leur chemin. Les expositions de poésie visuelle, les numéros de revues, Internet aussi, donnent aux poètes des deux pays l'occasion de voir des œuvres de leurs homologues et donc de s'y confronter. Le recours à l'anglais aussi se généralise, à l'intérieur des poèmes eux-mêmes. Rien de surprenant à cela : la poésie visuelle, qui s'est toujours nourrie d'apports extérieurs, de contacts, et d'échanges, ne peut se satisfaire des barrières linguistiques. L'anglais n'est, certes, pour les poèmes franco-japonais, qu'un intermédiaire. Mais les poètes des deux pays ne doivent-ils pas déjà leur première rencontre à un intermédiaire, à un passeur venu d'un autre monde ? Rien de ce qui leur est arrivé n'eût été possible, après tout, sans l'enthousiasme d'un Brésilien.





teuFrAtemFrAtem  
FrAtemFrAtemFrA  
teuFrAtemFrAtem  
FrAtemFrAtemFrA  
teuFrAtemFrAtem  
FrAtemFrAtemFrA  
teuFrAtemFrAtem

tiMChanTiMChanTiM  
ChanTiMChanTiMChan  
tiMChanTiMChanTiM  
ChanTiMChanTiMChan  
tiMChanTiMChanTiM  
ChanTiMChanTiMChan  
tiMChanTiMChanTiM

tomtontomtontom  
ontomontomtontom  
tomtontomtontom  
ontomontomtontom  
tomtontomtontom  
ontomontomtontom  
tomtontomtontom

tumFrAtumFrAtum  
FrAtumFrAtumFrA  
tumFrAtumFrAtum  
FrAtumFrAtumFrA  
tumFrAtumFrAtum  
FrAtumFrAtumFrA  
tumFrAtumFrAtum

tomFrAtisFrantem  
FrAtemFrantemFrA  
tomFrAtisFrantem  
FrAtemFrantemFrA  
tomFrAtisFrantem  
FrantemFrantemFrA  
tomFrAtisFrantem  
FrantemFrantemFrA  
tomFrAtisFrantem  
FrantemFrantemFrA  
tomFrAtisFrantem  
FrantemFrantemFrA  
tomFrAtisFrantem  
FrantemFrantemFrA  
tomFrAtisFrantem  
FrantemFrantemFrA  
tomFrAtisFrantem  
FrantemFrantemFrA

Fig. 4. Pierre Garnier et Niikuni Seiichi,  
*Petits Poèmes mathématiques simplistes*, ASA, n°5, 1971.





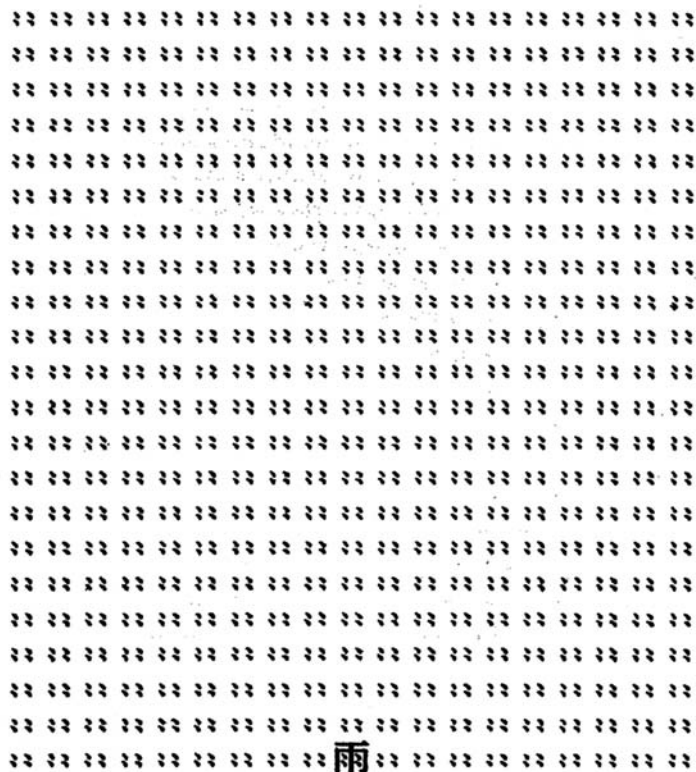


Fig. 7. Niikuni Seiichi, *ASA*, n° 3, 1968.

## NOTES

<sup>1</sup> Il en existe cependant quelques-uns, à commencer par le numéro spécial Japon de la revue *Doc(k)s*, n°7-8, juillet 1977. On nous permettra aussi de renvoyer à SIMON-OIKAWA, Marianne (2001) : « Pour une poétique de la pluie : l'écriture et ses métamorphoses dans la poésie visuelle japonaise contemporaine », Paris, *Textuel*, n°40 (Ecriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient), textes réunis par Philippe Buschinger et présentés par Anne-Marie Christin, Université Paris 7 – Denis Diderot, p. 147-119 ; (2001) « Ecriture poétique, poésie de l'écriture : formes et

enjeux de la poésie visuelle japonaise », Tokyo, Maison franco-japonaise, *Ebisu*, n°25, numéro spécial « Écritures poétiques japonaises », p. 153-191 ; (2002) « Fujitomi Yasuo ou l'écriture sens dessus dessous », Paris, Belin, *Po&sie*, n°100, p. 24-31 ; (2003) « Poésie et écritures : poètes visuels japonais contemporains », Paris, *Fusées*, n°07, p. 86-95 et (2006) « Du ciel à la page : la référence constellationnelle dans la poésie concrète japonaise », Paris, *Europe*, n°933-934, (Littérature et peinture) sous la direction de Daniel Bergez, p. 208-226.

<sup>2</sup> Le mot VOU, prononcé tantôt « Vaou », « tantôt Vô », ne signifie rien. Un jour que Kitasono était au café avec un de ses amis, celui-ci se mit à griffonner machinalement sur une feuille de papier. Parmi les formes qui se dégagaient, apparurent un V, un O et un U. Kitasono, enchanté de leur absurdité toute surréaliste, décida de donner ce nom à son club.

<sup>3</sup> La liste de ces séances est publiée dans le n°07 d'*ASA*, 1974, p. 111-114.

<sup>4</sup> NIIKUNI, Seiichi (1979) : « Konkurîto poetorî jûnen, ASA no seiritsu to sono tenkai » (Dix ans de poésie concrète : La formation et le développement d'*ASA*), dans *Niikuni Seiichi shishû* (Poèmes de Niikuni Seiichi), édition établie par Kamimura Hiroo et Fujitomi Yasuo sous la direction de Niikuni Kiyô, Tokyo, *ASA*, p. 58.

<sup>5</sup> GARNIER, Pierre (1992) : *Doc(k)s*, 3<sup>e</sup> série, n°213, printemps-été, p. 63-64.

<sup>6</sup> CHRISTIN, Anne-Marie (1995) : *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et recherches », repris en coll. « Champs », 2001.

<sup>7</sup> GARNIER, Pierre et NAKAMURA, Keiichi (2001) : *Poèmes du Mont Fuji*, publié à Tokyo par Nakamura Keiichi.



## ÉTUDE 4

### Découvrir C. TARKOS

*« Tu vois, dire la vérité, c'est le poème »*

Le poète Christophe Tarkos n'a eu de cesse de modeler la langue, de la plier à ses obsessions.

Fils des dadaïstes, de Ghérasim Luca, des poètes sonores, mais aussi disciple avoué de Varèse ou Berio, obsédé par la tentative du tout dire, C. Tarkos s'est toujours revendiqué comme “ fabricant de poèmes ”. Sa langue est une matière, une “ pâte-mot ” dont il se sert pour capturer, retenir le réel, de peur qu'il ne lui échappe. Il maîtrise souverainement sa langue, vocabulaire, syntaxe, sens aigu de la polysémie..., et le poème progresse jusqu'à son terme. Textes en expansion qui se veulent exploration proliférante, jusqu'au vertige.

Immédiatement reconnu par Christian Prigent, Bernard Heidsieck, Julien Blaine, Joël Hubaut, Charles Pennequin..., sa mort prématurée, en décembre 2004, creuse un trou d'où émerge sa voix unique, enregistrée par Thierry Weyd et les éditions Cactus (nous l'écouterons dire “ le petit bidon ”, “ la pâte ”, “ tambour et tombola ”).

Je demanderai à Julien Blaine, un de ses plus proches, de dire le poème/cri qu'il a consacré à Tarkos au moment de sa disparition.

Tarkos est publié par Al Dante et P.O.L.