

# RYOKO SEKIGUCHI: L'EXIL ENTRE SIMULTANÉITÉ ET SURIMPRESSION

Valeria Marino\*

Lors d'un entretien, Ryoko Sekiguchi a remarqué à propos de son expérience de l'exil: «les personnes exilées vivent toujours deux saisons simultanément» (2021). Ce qui fait, par exemple qu'en hiver elle puisse vivre avec le ciel de Tokyo, de Beyrouth ou de Grenade, tout en étant à Paris. Cette ubiquité imaginative de la présence se pose non seulement au centre de sa condition d'étrangère en France, mais aussi au cœur de son œuvre poétique, impliquant des espace-temps caractérisés par un principe de simultanéité et par la tentative constante de superposer plusieurs textes ou plusieurs voix sur une même surface sensible. Dans le cadre de cette étude, nous analysons le rôle joué par la simultanéité et la surimpression en tant qu'outils poétiques et heuristiques dans l'œuvre de la poétesse. Parmi les ouvrages composant son vaste *corpus*, nous avons choisi de nous concentrer notamment sur *Héliotropes*. Ce livre nous semble particulièrement significatif, puisqu'il fonde la simultanéité de tous ses éléments constitutifs sur la superposition entre monde poétique et monde des plantes. Après avoir brièvement présenté le texte, nous explorons la superposition entre formes textuelles et formes végétales afin de dégager les principes de spatialisation qui permettent à Sekiguchi de neutraliser le temps: nous nous penchons d'abord sur l'isomorphie entre bloc métrique et bloc botanique, car la mesure choisie par l'auteure repose sur un principe de cristallisation qui ne laisse aucune place à la prolifération aléatoire et rappelle, d'un côté, les principes géométriques gouvernant la formation des structures régulières et symétriques des plantes, de l'autre, la volonté d'ordre qui permet d'aménager la nature en jardin. Ensuite, nous examinons l'analogie entre les formes de greffe textuelle et les greffes dites végétales. Nous souhaitons ainsi reconstruire les mouvements et les espace-temps de cette écriture de l'exil qui se configure comme l'écoute simultanée des sonorités multiples.

Mots-clés : simultanéité, superposition, Ryoko Sekiguchi, poésie, exil

*Ryoko Sekiguchi: Exile Between Simultaneity and Superimposition*

In an interview, Ryoko Sekiguchi said of her exile experience: "People in exile always experience two seasons simultaneously" (2021). This means, for example, that in winter she can live with the skies of Tokyo, Beirut or Grenada while still being in Paris. This imaginative ubiquity of presence is not only at the heart of her condition as a foreigner in France, but also of her poetic work, which involves a space-time characterised by a principle of simultaneity and by the constant attempt to superimpose several texts or several voices on the same sensitive surface. This study analyses the role of simultaneity and superimposition as poetic and heuristic tools in the poet's work. Among the works that make up her vast corpus, we have chosen to focus particularly on

\* Università di Torino.

*Héliotropes*. This book seems to us to be particularly important because it bases the simultaneity of all its elements on the superimposition of the poetic world and the world of plants. After a brief introduction to the text, we will explore the overlap between textual and botanical forms in order to identify the principles of spatialisation that allow Sekiguchi to neutralise time: we begin by examining the isomorphism between metric and botanical blocks, since the measure chosen by the author is based on a principle of crystallisation that leaves no room for random proliferation and recalls, on the one hand, the geometric principles that govern the formation of the regular and symmetrical structures of plants and, on the other, the desire for order that allows nature to be arranged in a garden. We then explore the analogy between forms of textual grafting and so-called plant grafting. Our aim is to reconstruct the movements and space-time of this writing of exile, which is configured as the simultaneous listening to multiple sonorities.

Keywords: Simultaneity, Superposition, Ryoko Sekiguchi, Poetry, Exile

## Introduction

Traductrice, écrivaine et poétesse, Ryoko Sekiguchi est l'auteure d'une œuvre expérimentale écrite aussi bien en japonais qu'en français. Ses œuvres fortement réflexives interrogent la pratique de la lecture et celle de la traduction, ainsi que les différentes manières de saisir des phénomènes fuyants et fragiles, tels la disparition, la vapeur, le passage des saisons et les odeurs.

À plusieurs reprises, dans ses livres et dans ses nombreuses interventions publiques, elle a évoqué sa condition d'écrivaine bilingue et son expérience de l'exil<sup>1</sup>. Une phrase en particulier, prononcée lors d'un entretien, a retenu notre attention: «Les personnes exilées vivent toujours deux saisons simultanément» (Sekiguchi 2021: s. p.). Ce qui fait, par exemple, qu'en hiver elle puisse vivre avec le ciel de Tokyo, de Beyrouth ou de Grenade, tout en étant à Paris. Cette ubiquité imaginative de la présence se pose non seulement au centre de sa condition d'étrangère en France, mais aussi au cœur de son œuvre poétique, impliquant des espace-temps caractérisés par un principe de simultanéité et par la tentative constante de superposer plusieurs textes ou plusieurs voix sur une même surface sensible. Ce dont témoignent également ses performances, impliquant parfois la lecture simultanée de deux versions du texte, en français et en japonais (Cf. Costa 124).

Ces aspects de l'œuvre de Sekiguchi ont déjà attiré l'intérêt de la critique (Cf. Briot, Costa et Mairesse), sans pour autant faire l'objet d'une véritable analyse. Dans le cadre de cette étude, nous souhaitons alors approfondir le rôle joué par la simultanéité et la surimpression en tant qu'outils poétiques et heuristiques dans l'œuvre de la poétesse. Parmi les ouvrages composant son vaste *corpus*,

1 Même s'il s'agit d'un exil, pour ainsi dire, "choisi".

nous avons choisi de nous concentrer notamment sur *Héliotropes*. Ce livre nous semble particulièrement significatif, puisqu'il fonde la simultanéité de tous ses éléments constitutifs sur la superposition entre monde poétique et monde des plantes. Après avoir brièvement présenté le texte, nous explorerons alors la superposition entre formes textuelles et formes végétales afin de dégager les principes de spatialisation qui permettent à Sekiguchi de neutraliser le temps. Nous chercherons ainsi à reconstruire les mouvements et les espace-temps de cette écriture de l'exil qui se configure comme l'écoute simultanée des sonorités multiples, «entre la langue et celui qui écrit, entre deux langues, entre ces langues et les autres langues auxquelles elles se lient, entre les textes des autres et ses propres textes, comme entre soi-même et les autres acteurs de l'écriture» (Sekiguchi 2016: s. p.).

### ***Nettai shokubutsuen* – *Héliotropes***

Troisième ouvrage de Sekiguchi paru en France, *Héliotropes* (2005) est un recueil de 70 blocs poétiques, disposés uniquement sur les pages de droite, tandis que les pages de gauche restent vides.

Ce texte, comme *Calque*, a la particularité d'être la version française<sup>2</sup> d'un livre originairement écrit en japonais: *Nettai shokubutsuen* (2004). La traduction française du titre marque un léger glissement de sens, car "nettai shokubutsuen" signifie "jardin botanique tropical", alors qu' "héliotropes" désigne le genre des plantes de la famille des boraginacées (*heliotropium*): curieusement cosmopolites, elles vivent sur tous les continents, à l'exception de l'Antarctique, mais elles sont aussi des formes végétales dont les fleurs parfumées suivent le tour du soleil.

Le titre rapproche en effet le sens du mouvement des plantes à l'horizontalité de la lecture occidentale, vers à vers, de gauche à droite. Ce tropisme solaire pourrait désigner également une anamnèse, un repli vers l'est et donc, peut-être, vers la version japonaise manifestant son absence dans les pages vides de gauche. C'est finalement aussi un rappel à la structure circulaire de l'œuvre, qui répète indéfiniment sa «structure gauchère» (Sekiguchi 2005), calquant sa fin sur celle de la muwaššah arabo-andalouse<sup>3</sup>. Comme l'explique Heller-Roazen:

en accord avec la signification originale du terme la muwaššah, qui provient du verbe waššah et du nom wišah, «ceinture», le poème est «cousu ensemble» et «brodé» de telle manière que sa fin rappelle son début et son début, inversement, anticipe déjà sa fin. Son cours est celui de

<sup>2</sup> Sekiguchi elle-même désigne avec cette expression les textes qu'elle a auto-traduits du japonais, nous y reviendrons.

<sup>3</sup> La quatrième de couverture nous informe que c'est justement de cette forme poétique que s'inspire *Héliotropes* et notamment de son distique final, la *kharja*. Pour une analyse minutieuse des éléments communs entre la muwaššah et *Héliotropes*, voir notamment Elhariry (2017: 161-189).

la «ceinture» qui conclut lorsqu'elle commence et, en commençant, conclut déjà, le trope de son mouvement étant fondamentalement apotropaïque, là pour écarter le danger de sa fin en l'incorporant à son début (134)<sup>4</sup>.

Sur la circularité du poème repose la possibilité de relier dans un même geste présence et absence, ainsi que d'articuler mêmeté et altérité, contact et écart. Car la muwaššah a ceci de particulier que son distique final, la *kharja*, opère une rupture avec le reste du poème, en étant écrit dans une langue autre, transcrite pourtant toujours en alphabet arabe: «Les lettres d'une seule écriture marquent ainsi le lieu d'un passage entre des langues irréductiblement distinctes: et en même temps, elles permettent une transformation de la voix poétique, car celui qui énonce les derniers vers dans une langue étrangère est souvent l'aimé à qui le poète, en conclusion, donne le dernier mot de son œuvre» (134).

C'est ainsi donc que la muwaššah «se dévêt de sa propre identité au seuil de sa propre disparition» (135). Cette métamorphose de la parole poétique anticipe alors sa dissolution dans le silence. Dans *Héliotropes*, cela coïncide avec l'apparition des noms savants des plantes dans leur irréductible altérité:

Maintenant, ce corps continu de prononciations est rendu à la main des divers noms savants de plantes, et la même chose nous est advenue, se rue sur ce que l'on appelle le courant cyclique ou sur la table des matières, *Cycas circinalis*, *Erythrina abyssinica*, *Punica granatum*, *Parkinsonia aculeata*, *Annona cherimola*, *Gossypium herbaceum*, *Thevetia Peruviana*, *Duranta repens*, *Justicia brandegeana*, *Ipomoea Cairica*, *Datura sanguinea*, *Brassaia actinophylla*, *Asclepias curassavica*, *Acacia caffra*, *Delonix regia*, *Cycas circinalis* (Sekiguchi 2005: s. p.).

Comme dans la muwaššah qui inspire le dispositif, en citant à la fin du poème les noms savants des plantes, Sekiguchi produit une rupture d'isoglossie (Folkart), ces mots empruntés se trouvant en contraste avec le reste du texte qui leur est hétéroglosse. Si la langue du poète devient ainsi soudainement "barbare", autre, le texte se trouve en même temps auréolé par ces derniers mots latins, pouvant circuler d'une époque à l'autre ou d'un espace à l'autre sans changer de forme: arrachés de leur contexte et greffés dans un univers qui leur est étranger, ils

4 Dans le paratexte d'*Héliotropes*, Heller-Roazen figure parmi les inspireurs de cet ouvrage et, plus particulièrement, comme celui qui a permis à Sekiguchi de découvrir la muwaššah. Remarquons au passage que Sekiguchi a traduit en japonais *Echobolies*, du même auteur, en 2018.

représentent à leur tour un puissant symbole d'éternité et d'ubiquité. En même temps, ces vers finals, incluant une autre voix dans leur propre corps, mettent en abîme l'opération réalisée par Sekiguchi tout au long de son texte, tissé, comme nous le démontrerons, par une multitude de références intra- et intertextuelles.

Mais qu'est-ce que prépare cette irruption finale qui permet au texte de ne pas finir? Pour répondre à cette question, nous allons suivre les métamorphoses des différentes formes poétiques qui, comme les héliotropes, suivent le mouvement tournant du soleil. Nous commencerons notamment par la mesure métrique choisie par Sekiguchi.

### Mesures: bloc métrique / bloc botanique

Comme le souligne Anne Mairesse (2010), dans ce recueil «l'auteure vit, en tant que poète, l'expérience, cette fois délibérée et non métaphorique, d'une véritable symbiose des mots avec la nature» (s. p.). La superposition entre monde des plantes et monde du poème se manifeste, en effet, d'abord dans la mesure, qui renferme les vers dans des formes géométriques précises:

Il s'agissait d'une mesure prise dans le  
but d'apaiser si peu que ce fut ce qui  
allait déborder et se déverser, et cepen-  
dant, tout le monde savait que rien ne  
pourrait empêcher ce déferlement. À une  
saison qui ne néglige pas des quartiers qui  
tour à tour se teignent en vert, était  
distribué à chacun le morceau de papier  
jaune clair sur lequel se détachaient  
les mots *Jardim botânico* ou *Jardim  
tropical*, les oiseaux ne lisent pas, sa  
porte derrière ouverte rejoignait  
directement un autre jardin botanique (Sekiguchi 2005: s. p.).

Ce périmètre métrique devient une barrière de sécurité métaphorique à l'intérieur de laquelle il est possible de libérer et, en même temps, d'endiguer la parole poétique. Celle-ci repose sur un principe de cristallisation<sup>5</sup> qui ne laisse aucune place à la prolifération aléatoire et rappelle, d'un côté, les principes géométriques gouvernant la formation des structures régulières et symétriques des plantes, de l'autre, la volonté d'ordre qui permet d'aménager la nature en jardin. Dans les deux cas, il y a un principe de rationalité ordonnatrice qui, exprimant le

<sup>5</sup> Quelques courtes compositions, présentant la même structure en blocs, ont été publiées dans la revue *Vacarme* sous le titre significatif de "cristallisation du sel" (Doppelt & Sekiguchi: 88-89).

besoin de contrôle et de rigueur que Sekiguchi impose à sa démarche artistique, aspire à conférer à l'organisation métrique un statut d'objectivité.

En outre, la beauté qui réside dans la régularité géométrique des motifs végétaux se relie à une autre forme provenant de l'art arabo-islamique, si cher à Sekiguchi:

L'arabesque, comme son nom l'indique, est lié à ce qu'il y a de plus fondamental dans l'art et le décor arabo-islamiques. Elle est signe et symbole, abstraction, durée sans épaisseur s'inscrivant dans le temps sans temps, horizontalité porteuse de verticalité ontologique et, de ce fait, annulant l'espace qui lui sert d'appui et de support, ligne dénoncée à mesure qu'elle est énoncée et à nouveau s'énonçant à l'instant qu'elle semble s'effacer [...] (Stétiéh s. p.).

Un même principe de cristallisation algébrique gouverne l'arabesque et les poèmes de Sekiguchi: dans les deux, les formes végétales se dénaturent donnant lieu à des motifs abstraits. En outre, ces formes, comme les noms savants de plantes, ne changent pas d'une langue à l'autre, étant les mêmes dans les versions française et japonaise. Elles peuvent circuler d'un pays à l'autre sans avoir à se métamorphoser. Il existe ainsi non seulement une correspondance sémantique entre une version et l'autre, mais aussi une coïncidence dans la disposition spatiale de ces blocs de texte. À cette différence près que, tandis que les correspondances sémantiques sont inévitablement imparfaites, les formes géométriques sont, elles, comme les noms propres, « ce qui demeure dans le texte traduit comme le seul témoin du lieu de départ, l'ombre partielle du texte original qui le hante » (Sekiguchi 2003: 96).

Parallèlement, l'écrivaine développe un langage non contaminé, niant la centralité de l'ego et de l'humain à la faveur d'une inquiétante étrangeté manifestant son *acmé* à la fin du poème dans les noms savants de plantes. Même dans un jardin botanique, en effet, la nature est plus ou moins accessible, étrange, incompréhensible. De cette étrangeté témoignent, tout au long du poème, également les trous et les vides parsemés dans les périmètres métriques qui semblent pouvoir accueillir les petits êtres peuplant le monde végétal. Dans cet extrait, par exemple, l'espacement entre les mots reproduit l'ombre diagonale tracée par les mouvements furtifs d'une créature inconnue:

Seul, lentement,  
 mais sans peine  
 toutefois, il se  
 glisse entre des  
 interstices infimes,  
 son ombre traversant  
 à présent ici  
 même en diagonale (Sekiguchi 2005: s. p.).

Dans cet autre bloc, une échelle dessinée par une plante grimpante apparaît également dans l'espace de la page sous les yeux du lecteur:

les plantes aux  
éléments incer-  
tains devenant  
échelle pour  
cet espace, (Sekiguchi 2005: s. p.).

Et finalement, sur l'avant-dernière page, lorsque la fin du poème s'approche, la composition prend la forme d'un stomate:

Ce stomate  
prend une  
forme pour  
nous illisible, (Sekiguchi 2005: s. p.).

Dans la même lignée, nous pourrions situer également la présence récurrente d'oiseaux qui cherchent à articuler des sons tirés de la langue arabe. L'oiseau, avec sa langue impénétrable, ne représente-il pas l'étranger absolu pour un traducteur?

Sekiguchi offre donc un jardin étrange aux errances de ses lecteurs, pouvant se promener librement dans les pages non numérotées de ce recueil poétique. La spatialisation de la parole poétique opérée par la poétesse rend d'ailleurs superflue la numération, car la succession temporelle est métamorphosée tout au long du poème en synchronie de la présence, comme si chaque bloc n'était qu'une simple composante d'une seule et même carte poétique. Ainsi «le corps continu de prononciations» se charge d'une «obliquité infime»:

Les spectacles environ-  
nés par eux, qui allaient  
se perdre à chaque ins-  
tant tout en se démul-  
tipliant; même s'ils  
était continuels, cha-  
cun d'eux appartient de  
son côté au présent, (Sekiguchi 2005: s. p.).

Tous les éléments appartenant au présent, l'écoulement du temps est neutralisé à la faveur d'un principe de simultanéité qui informe l'œuvre entière. Car la logique combinatoire sur laquelle repose un tel travail présuppose une vision discontinue du temps, qui est sans direction. Cela trouve une puissante métaphore dans l'épine de Jérusalem:

Si l'image persistante sur la  
rétine sert à coller les

images qui en réalité ne cessent d'être interrompues par les clignements et à les montrer comme fluides, dans le champ de l'observation cet équilibre est facilement ébranlé, les paupières nictitantes demeurent ouvertes, les scènes n'ont aucun rapport les unes avec les autres et sont coupée autant de fois, et l'Épine de Jérusalem, qui ne semble qu'un amas de pointillés même sous le regard fixe, prend alors toute son envergure (Sekiguchi 2005: s. p.).

Les brindilles fleuries de la *Parkinsonia aculeata*, désignée comme un “amas de pointillés”, dévoilent alors une manière particulière de représenter et d'observer la réalité. Elles viennent à coïncider avec des segments de temps qu'il n'est possible de rendre contigus que par une opération combinatoire. *Héliotropes* offre aux lecteurs ce même spectacle dépaysant, où la composition est susceptible de se désagréger en fragments, tout en venant composer une seule et même image: “les images interrompues par les clignements” sont montées sur les pages l'une après l'autre comme autant de “frames” séparés, qui semblent capturer des impressions instantanées et fugaces, juste avant leur disparition, lors d'une promenade dans un jardin botanique. Comme dans un tableau pointilliste, des petits points de couleur distincts sont appliqués sur une surface sensible, en laissant l'œil du spectateur fondre les différentes touches dans une plus large gamme chromatique afin de créer une image cohérente. Cela incite les récepteurs à suivre un double mouvement: se rapprocher pour apprécier chaque point singulier de couleur, prendre de la distance pour voir l'œuvre dans son ensemble, en partageant son attention entre les détails et leur mise en constellation. C'est ainsi que l'image de l'épine de Jérusalem apparaît et disparaît sans cesse.

### **Montage: Paraphrase = Greffage: Arrangement**

Il y a enfin une autre superposition entre le livre et le monde des plantes, suggérant une analogie entre les formes de greffe textuelle et les greffes dites végétales.

Comme nous l'avons déjà remarqué, le livre se referme sur un paratexte où Sekiguchi dénonce ses piratages et dévoile quelques sources de son dispositif poétique, qui se configure ainsi comme un montage de citations sans guillemets.

Or, la citation a ceci de particulier, qu'elle se configure comme une technique double, concernant l'écriture et la lecture à la fois. Dans le sillon de Peter Szendy, Sekiguchi semble en effet vouloir devenir arrangeuse:

C'est là, je crois, la force propre à tout arrangement: nous entendons double. Dans cette écoute oscillante, bifide, dans cette écoute qui se laisse creuser par l'écart sans cesse traversé entre la version d'origine et sa déformation au miroir de l'orchestre, ce que j'entends, c'est en quelque sorte que l'originalité de l'original reçoit son lieu propre depuis sa mise à l'épreuve plastique (54).

Dans maints ouvrages de Sekiguchi, le passage d'une langue à l'autre fait qu'au texte arrive la même expérience plastique. Pour la poétesse, l'original et la traduction sont toujours complémentaires et contigus. Ce n'est pas un hasard si, à la fin de *Calque*, elle affirme: «mes textes en japonais, non seulement ceux qui sont “dédoublés” ici, mais aussi ceux qui seront écrits désormais, seront toujours exposés à l'éventualité d'un autre texte, de leur double, d'une autre langue» (2001: s. p.). Dans le même sillage de Walter Benjamin (1920), Sekiguchi semble concevoir la traduction comme «l'indice de la “post-maturation” de la parole étrangère de l'original» (Szendy 67). En effet, c'est Szendy lui-même qui propose un parallèle entre l'arrangement et la traduction: «Je l'ai dit, j'aime les arrangeurs; et c'est sans doute pour les mêmes raisons que j'aime les traducteurs. J'ai toujours l'impression, en effet, de les lire en train de lire, de lire leur lecture d'une œuvre. Ils signent leurs lectures comme les arrangeurs signent leur écoute» (64).

Or, l'écoute double (ou multiple) qui caractérise *Héliotropes* repose soit sur ses nombreuses sources réarrangées et immiscées dans un nouveau tissu sonore, soit sur une voix fantôme qui traverse le livre d'un bout à l'autre. Celui-ci est né en effet d'un accident: initialement conçu comme un projet à deux, devant prendre forme à partir du dialogue entre l'écrivaine et le sculpteur Isamu Wakabayashi, il a été profondément bouleversé par la disparition soudaine de ce dernier. Comme l'avoue l'écrivaine elle-même:

L'accident que j'ai vécu, l'interruption d'une pensée commune, est à l'origine d'*Héliotropes* et m'a donné à réfléchir sur toutes ces questions d'“être à deux”. Non pas feindre d'ignorer cette absence, ni considérer que la pensée est à présent radicalement coupée, mais chercher de toutes ses forces un moyen de lier cette pensée à une autre pensée, ou à un autre lieu, d'une façon ou d'une autre (Sekiguchi 2016: s. p.).

Comme nous l'avons déjà souligné, l'auteure présente en effet *Héliotropes* comme un montage, en explicitant certaines de ses sources: outre quelques écrits sur la nature du sculpteur Isamu Wakabayashi, elle mentionne également le livre *How plants get their names* du botaniste américain Liberty Hyde Bailey.

À partir de ces matériaux très variés, elle déclare vouloir aborder notamment le geste de “paraphraser”. Il s’agit pour l’écrivaine «non pas [d’] écrire “sur” un sujet en l’observant de loin, ni [de] tenter de l’apprivoiser ou de se l’incorporer, mais [de] prendre langue avec d’autres textes, comme pour être “à côté” d’eux » (Sekiguchi 2016: s. p.). Cela rappelle de près la greffe textuelle derridienne qui consiste à réinscrire des morceaux choisis pour les dire autrement. Un texte sera donc toujours hanté par d’autres écrits à décrypter: «ainsi s’écrit la chose. Écrire veut dire greffer. C’est le même mot. Le dire de la chose est rendu à son être-greffé. La greffe ne survient pas au propre de la chose. Il n’y a pas plus de chose que de texte original», car «chaque texte greffé continue d’irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain» (Derrida 1972a: 273). D’un côté, donc, le texte est informé par la greffe derridienne en tant qu’itération d’une précédente version japonaise dans un nouveau contexte. Itération qui déforme et transforme circulairement les deux versions à la fois. De l’autre, c’est encore par la greffe que l’auteure nous propose une vue (ou une écoute) simultanée de plusieurs voix, comme dans l’extrait suivant:

*pour ceux qui n’imaginent la situation que par les confins, alors qu’on leur interdit de trier les secteurs emmêlés tels quels ou de les renvoyer aux signes auxquels ils appartiennent, on peut penser, comme la seule chose possible, à débiter par des noms simples que l’on connaisse soi-même [...] (Sekiguchi 2005: s. p.).*

Dans la première partie de ce texte l’auteure nous invite à ne pas “trier les secteurs emmêlés” et conclut sa composition par une phrase qui, sans être directement tirée du livre du botaniste Lyberty Hyde Bailey, semble s’inspirer de l’un des nombreux livres sur la nomenclature botanique, où il est souvent question de mémoriser les noms savants des plantes à partir de noms que “l’on connaît déjà”. De cette greffe tout signe d’extraction et de cautérisation est banni: les guillemets qui devraient signaler l’extraction d’une citation de son contexte original sont absents.

Une opération similaire d’extraction et de suture est opérée dans l’extrait suivant:

*Par crainte d’en rester là sans que l’identification ait été faite, il arrive de donner plusieurs noms à un seul objet, et ces noms peuvent parfois atteindre jusqu’à la douzaine. La plante dont le nom débute par un d, qui a trois angles aigus, recevait autrefois, ce qui aime le granite, de la couleur san-*

*guine, ce qui tient debout, ce qui se couche  
à terre, ce qui habite le Caucase et bien  
d'autres dénominations; c'était l'allure de  
sa gaine, comme si elle avait oublié que  
les plantes pouvaient se déplacer à l'aide de  
leur nom, et comme si le nom ne restait que  
pour ceux qui l'avaient sous les yeux (Sekiguchi 2005: s. p.).*

Tout le bloc est écrit à partir d'extraits tirés de différents chapitres du livre de Bailey (1-33 et 59-62), que la poétesse réécrit et prolonge. Deux ou plusieurs textes étrangers l'un à l'autre, mais suffisamment proches pour ne pas se rejeter, sont ainsi exprimés sous une autre forme et unis. Or le résultat de cette greffe semble être proche de la notion d'arrangement élaborée par Szendy, que nous avons mentionnée précédemment, car l'arrangement «ne se met pas à la place de l'original, mais se fait entendre à côté de lui» (80). Son statut: «c'est celui d'une œuvre, certes, mais qui semble destinée à côtoyer l'autre, son modèle. À le suivre sans lui être subordonnée, mais sans non plus s'être totalement détachée de lui : sorte d'œuvre connexe, comme une ombre qui, tout en restant liée au corps dont elle est la silhouette, aurait acquis une certaine autonomie dans ses mouvements» (74).

Enfin, à côté de l'arrangement et de la paraphrase, convoqués par l'écrivain dans son paratexte, l'une des figures majeures de cet ouvrage, comme le remarque Briot (35), est également la périphrase: les noms, en tant que termes propres et uniques, sont continuellement substitués par une expression imagée ou par une description. Le contenu déborde donc sans cesse de ses contours. Ainsi, un plus vaste partage s'esquisse au fil des pages. D'un côté, le monde est un jardin botanique où l'expression poétique et en général toute tentative de communication est immobilisée dans le cadre contraignant de la nomination. De l'autre, le monde est également un événement qui ne cesse d'échapper à la conscience et à la dénomination, car ses éléments constitutifs peuvent être indépendants non seulement du souffle de voix correspondant à leurs noms, mais aussi de la connaissance que nous en avons. Si les différents blocs de textes ont des confins nets et précis, le cadre de l'œuvre censée les contenir, n'ayant ni début ni fin, est cependant décomposé. Nominalisme et réalisme s'intriquent ainsi l'un dans l'autre.

### **Conclusion: qu'est-ce qu'un héliotrope?**

Dans *Héliotropes*, le temps est éludé à la faveur d'une simultanéité de la présence et d'une préoccupation accrue de l'espace, où tout se croise en un mouvement incessant: d'un seul coup nous sommes alors simultanément à Paris, à Tokyo et à Grenade, lisant en français, en japonais et en arabe.

Puisque cet ouvrage a été originairement co-pensé avec un sculpteur, il faudrait peut-être le lire comme nous lirions une exposition de sculptures: nous pouvons passer d'une œuvre à l'autre, en fixer une à plusieurs reprises et en regarder à peine une autre, pour revenir, après un regard d'ensemble, à celle qui avait attiré notre attention au début. Les nombreux détails illisibles de cette constellation ne seraient que pure surface, expression de l'altérité radicale qui est celle de la poésie elle-même, dévoilant et cachant en même temps. De solaire, l'héliotrope devient alors «lapidaire» (Derrida 1972b: 283). Car, comme le remarque Derrida à la fin de *La mythologie blanche*, il est également le nom d'une pierre: « pierre précieuse, verdâtre et rayée de veines rouges, espèce de jaspé oriental » (1972b : 358). C'est avec cette phrase que le philosophe termine l'essai où il opère une relecture de la métaphore en philosophie. Il y montre que «métaphore veut donc dire héliotrope, à la fois mouvement tourné vers le soleil et mouvement tournant du soleil» (299). En même temps, beauté naturelle et, en tant que pierre précieuse, produit de la *techné*, cette “fleur de rhétorique” devient elle-même une métaphore, réalisant la présence et l'absence simultanées que Derrida retrace. Elle se tourne vers le “soleil”, mais son atteinte est toujours différée. À ce propos, il est significatif que la pierre d'héliotrope ait été considérée par des mages comme ayant le pouvoir de rendre invisible celui qui la porte (Littré).

Enfin, Derrida voit dans l'héliotrope «la figure de ce qui double et menace la philosophie» (324). Comme les héliotropes de Sekiguchi, la fleur solaire derridienne:

porte toujours son double en elle-même, que ce soit la graine ou le type, le hasard de son programme ou la nécessité de son diagramme. L'héliotrope peut toujours se relever. Et il peut toujours devenir une fleur séchée dans un livre. Il y a toujours, absente de tout jardin, une fleur séchée dans un livre; et en raison de la répétition où elle s'abîme sans fin, aucun langage ne peut réduire en soi la structure d'une anthologie. Ce supplément de code qui traverse son champ, en déplace sans cesse la clôture, brouille la ligne, ouvre le cercle, aucune ontologie n'aura pu le réduire (1972b : 324).

### Œuvres citées

- Bailey, L. H. (1963): *How Plants get their Names*. New York: Dover Publications.
- Benjamin, W. (1920): La tâche du traducteur. In Walter Benjamin, *Œuvres*. 1971. Paris: Gallimard.
- Briot, F. (2015): Ryoko Sekiguchi: ubiquités mineures, polychronies épidémiques. In Jean-Christophe DelMeule, *Apparition Disparition Réapparition*. La tortue verte. Revue en ligne des littératures francophones. Tiré de <http://www.latortueverte.com/Apparition%20Disparition%20Réapparition%20%20juillet%202015%20la%20TortueVerte.pdf> (Consulté le 02/03/2024).
- Costa, E. (2015): A Tale of Two Tongues: Self-Translation in Sekiguchi Ryo'ko's Poetry. *Contemporary Japan*, 27, pp.111-130.

- Derrida, J. (1972a): *La Dissémination*. Paris: Seuil.
- Derrida, J. (1972b): *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
- Doppelt, S. & Sekiguchi, R. (2005): Anthropomagie. Cristallisation du sel. *Vacarme*, 30, pp. 88-89.
- Elhariry, Y. (2017): *Pacifist Invasions: Arabic, Translation & the Postfrancophone Lyric*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Folkart, B. (1991): *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*. Québec: Balzac.
- Heller-Roazen, D. (2006): Parler en langues. T. Samoyault (Trad.). *Po&sie*, 117-118, pp. 122-139.
- Littré, É. (1877): *Histoire naturelle de Pline: avec la traduction en français*, 2. Paris: Firmin-Didot.
- Mairesse, A. (2010): Ryoko Sekiguchi, au “marché” de l'échange poétique. In M. Dambre & R. J. Golsan (Éds.), *L'exception et la France contemporaine: Histoire, imaginaire, littérature*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle: 193-202. Tiré de <https://books.openedition.org/psn/345> (Consulté le 04/03/2024).
- Sekiguchi, R. (2001): *Calque*. Paris: P.O.L.
- Sekiguchi, R. (2004): *Nettai shokubutsuen*. Tokyo: Shoshi Yamada.
- Sekiguchi, R. (2003): Traduire les noms propres. *Vacarme*, 25, pp. 96-98.
- Sekiguchi, R. (2005): *Héliotropes*. Paris: P.O.L.
- Sekiguchi, R. (2016): Écrire double. Tiré de <http://remue.net/Ecrire-double-Ryoko-Sekiguchi> (Consulté le 20/04/2024).
- Sekiguchi, R. (2021): Podcast “à quoi pensez-vous” d'Arnaud Laporte, 21 janvier 2021. Tiré de <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-quoi-pensez-vous/ryoko-seki-guchi-les-personnes-exilees-vivent-toujours-deux-saisons-simultanement-5818788> (Consulté le 02/04/2024).
- Stétiéh, S. (2010): L'ornement, lieu spirituel de l'islam. Conférence donnée lors du Colloque international *Vers en images: l'iconographie de la poésie occidentale (manuscrits enluminés, imprimés illustrés, livres de dialogue)*, Rouen, 14-16 octobre 2010. Tiré de <https://salahstetie.net/?p=114> (Consulté le 10/03/2024).
- Szendy, P. (2001): *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit.