

Yin Yongda

L'idéogrammaticité de *Stèles* et la plasticité de *Cent Phrases pour éventails*

ANNE-MARIE CHRISTIN A PARLÉ, à propos de certaines œuvres du début du XX^e siècle, du retour des idéogrammes (Christin 2001: p. 109). Guillaume Apollinaire, avant l'invention du terme *calligramme*, a même nommé ses propres poèmes visuels *idéogrammes lyriques*. Parmi toutes ces œuvres visuelles du siècle passé, il y en a deux qui demeurent inclassables et uniques en leur genre, et dans lesquels sont présents à la fois textes français et idéogrammes chinois. Elles sont *Stèles* de Victor Segalen et *Cent Phrases pour éventails* de Paul Claudel, l'une éditée pour la première fois en 1912 et l'autre en 1942. Henry Bouillier (1995) et Michel Truffet (1985), pour mieux les apprécier, ont fait traduire ces idéogrammes. Or, la traduction seule ne suffit point, car le sémantisme n'est qu'un aspect incomplet de l'idéogramme et il est inséparable de l'aspect graphique de celui-ci. L'idéogramme, outre son sémantisme, a deux propriétés graphiques qui se manifestent dans les deux œuvres en question et que nous nommerons respectivement «idéogrammaticité» et «plasticité».

1. Plasticité et idéogrammaticité

1.1. Plasticité

En termes traditionnels, la plasticité est relative aux arts «dont le but est l'élaboration des formes» (*Le Nouveau Petit Robert*, 2008). Par «formes», on entend plutôt «formes visuelles ou graphiques», pour les distinguer des formes linguistiques ou textuelles. Une forme, qu'elle soit graphique ou linguistique, est un signifiant; le signifiant linguistique s'efface peut-être plus volontiers en faveur du signifié que

YIN Yongda, «L'Idéogrammaticité de *Stèles* et la plasticité de *Cent Phrases pour éventails*», *RiLUnE*, n. 8, 2008, p. 129-143.

le signifiant graphique. Néanmoins tout signifiant est susceptible de valoir pour lui-même, indépendamment du signifié. Segalen a bien adopté cette position que l'on peut qualifier d'*anti-phonocentriste*: «Tandis que pour Mallarmé le livre a surtout pour fonction [...] d'établir un graphique du verbe et de la voix qui imitent les choses, pour Segalen il n'y a pas d'intermédiaire entre les choses et l'écriture» (Bouillier 1986: p. 252). Le signifiant libéré du signifié est non pas un départ, mais bien la fin d'un processus, par lequel la matière brute (chromatique ou phonique) s'est divisée, s'est délimitée et s'est structurée. Bref, ce signifiant est déjà une forme, une structure. Nous nommons *plasticité* l'effet visuel ou palpable, pour ne pas dire extérieur, que cette structure ou forme produit. C'est une sorte d'archi-plasticité. La formation de cette forme ou structure exige du mouvement et en produit également. C'est le geste humain qui est à l'origine de ce mouvement, que nous rangeons également sous le nom de plasticité. La plasticité de l'idéogramme chinois, par exemple, est aussi bien dans sa forme calligraphique cursive *caoshu* (écriture d'herbe) que dans le geste de faire naître cette forme.

1.2. Idéogrammaticité

Dans son livre *La Raison graphique* (1979), Jack Goody a formulé la thèse selon laquelle l'écriture favorise la rationalité, parce qu'elle matérialise l'intellect et permet la «différance¹» (Derrida 1967) de la pensée et son examen éventuel. L'écriture offre une certaine stabilisation du discours et rend possible la réflexion (Goody 1979: p. 86). L'auteur a limité son analyse aux systèmes pictographique et idéographique, c'est-à-dire à la liste, à la formule, au tableau, etc. Jean-Gérard Lapacherie a aussi assigné cette valeur à l'alphabet. Selon lui, l'écriture alphabétique est une activité, pendant laquelle s'opèrent une transposition synesthésique entre deux substances, l'une phonique et l'autre graphique, et une visualisation de l'invisible (Lapacherie 1996: p. 175, 177-179). Qui dit visuel dit bidimensionnel, tridimensionnel et aussi diagrammatique. «Le diagramme est source

¹ La différence est une notion importante de la théorie déconstructiviste de Jacques Derrida: *différance* est un mot inventé par l'auteur sur la base du participe présent du verbe *différer*, qui signifie «être différent et remettre à plus tard». À notre avis, l'auteur de la théorie déconstructiviste veut réunir les deux sens dans ce même terme. Le suffixe *-ance* peut renvoyer au mouvement. La différence se reporte à l'archi-trace et souligne l'action de différer et de retarder. La différence est la trace, elle indique la non présence.


d'intelligibilité» (*Ibid.*: p. 177) et donc de rationalité: il aide à inventorier et classer.

Goody et Lapacherie ont tous deux attaché de l'importance à la visualisation et insisté sur l'utilitarisme extérieur des formes graphiques telles que la liste et le diagramme. Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, tout signifiant, lorsqu'il vaut pour lui-même, constitue une structure. L'idéogramme, en tant que signifiant, a aussi sa structuralité, son dynamisme et sa rationalité internes. Le terme *idéogrammaticité* renferme ces trois éléments.

Plus précisément parlant, l'idéogrammaticité provient de l'organisation spatiale des entités et des formes interdépendantes de l'écriture chinoise et l'une de ses manifestations est la simultanée qui consiste à reproduire sur un même plan «les diverses surfaces d'un objet» (Moulin 1952: p. 126). La même idée de simultanée a préoccupé «un Picasso, un Braque, qui s'efforçaient de représenter des figures et des objets sous plusieurs faces à la fois. Elle a préoccupé ensuite tous les cubistes [qui éprouvaient de la] volupté à fixer un visage vu à la fois de face et de profil» (Apollinaire 1991: p. 977). La simultanée se trouve aussi bien dans l'idéogramme égyptien que dans l'idéogramme chinois. L'idéogramme égyptien est figuratif; cependant, il peut non pas représenter l'objet tel qu'il est connu de nous tous, mais associer simultanément des caractéristiques qui ne puissent se faire percevoir en même temps dans la pratique.

On représente un objet, non pas en perspective, comme le verrait un observateur à un endroit particulier, ainsi que l'enseigne notre tradition, mais selon la manière qui paraît en faire saillir au mieux les caractéristiques, quitte à juxtaposer des points de vue différents et, pour nous, contradictoires. Ainsi, dans le cas des humains, le visage est vu de profil [...], mais le buste de face, le bassin de profil. (Vernus 2001: p. 51)

Il en est de même pour l'idéogramme chinois. Quelques exemples suffisent pour expliciter cela.

Le premier est  (*bin*) qui signifie «inviter»; c'est un caractère composé de «toit», «femme» et «pied»: une femme, au foyer, salue l'invité symbolisé par les orteils tournés vers la maison. D'ordinaire, des deux éléments opposés que sont la face de la femme et les orteils, un observateur n'en voit qu'un à chaque fois, c'est-à-dire qu'il ne les voit qu'alternativement. Le dessinateur les a pourtant tous réunis sur un même plan, oubliant le modèle (délibérément?). C'est ce que feraient un Braque et un Picasso plus de trois mille ans plus tard pour initier la période analytique du cubisme (Habasque 1959: p. 41). Dans

cet idéogramme, le rapport de grandeur entre les composants n'est pas observé non plus: c'est évidemment exagéré. De quoi il résulte la non-perspective, ou plus précisément dit, la multiplicité des points de vue de perspective et la multiplicité des «angles de vision» (*Ibidem*).

Un autre exemple est 𠃉 (wei) qui signifie «tourner autour de». Il est composé de trois éléments: le carré symbolise une cité et les deux pieds sont ceux de la personne qui tourne autour de celle-là. Il n'est pas logique que les deux pieds d'une même personne se trouvent de deux côtés de la cité en même temps.

La simultanéité réside également dans la structure idéophonogrammatique. Parmi les idéogrammes, il y a une catégorie d'idéophonogrammes, qui sont des caractères mixtes combinant déterminatif et phonogramme. La simultanéité idéophonogrammatique ne se borne plus à un seul espace esthétique et fonctionnel, il le déborde; en d'autres termes, il en chevauche deux: l'espace notionnel et celui du son. Anne-Marie Christin pense que le déterminatif est «la présence graphique de ce mot, abstraction faite de son énonciation» (Christin 2005: p. 262). L'énonciation et la prononciation sont la fonction assumée par le phonogramme. Le déterminatif autorise un mot à «intégrer l'espace iconique», à «faire sens par la vision» (*Ibid.*: p. 263); il n'est pas imitateur mais évocateur, dans la mesure où il renvoie à un système de référence externe pour en dégager le motif symbolique. Pour tout dire, l'essentiel du rôle du déterminatif n'est pas dans son effet mécanique de ressemblance, de représentation, mais dans son implication psychique. C'est un peu «à la manière des cubistes qui piégeront le réel en collant sur leurs tableaux des fragments de journal ou de papier peint, comme un marqueur visuel, [un déterminatif], au sens que ce terme peut avoir dans l'écriture chinoise, permettant d'articuler la surface de la fiction à la présence opaque du visible» (*Ibid.*: p. 264).

2. Analyse de *Stèles* et *Cent Phrases pour éventails*

2.1. Simultanéité dans *Stèles*

La simultanéité se manifeste dans la disposition de stèles. En voici un des exemples, la stèle «Pour lui plaire» 撕綢倒血.

Dans *Stèles*, au lieu de suivre strictement la tradition typographique chinoise, c'est-à-dire écrire les quatre caractères 撕綢倒血 (*si chou dao xue*) verticalement, de haut en bas et les uns à la

倒掛

suite des autres, l'auteur les a disposés autrement: 血綢. Ce qui nous rappelle deux autres caractères 棗 (*zao*) et 棘 (*ji*). Tous ces deux

caractères sont composés de deux petits caractères identiques 束 (*ci*) et 束 (*ci*). Or, la disposition des deux petits caractères identiques n'est pas pareille dans l'un et l'autre caractère qu'ils composent. Le concept change avec la disposition. 棗 signifie «jujubier» et 棘 «roncier». 束 signifie «épine». Un jujubier est plutôt un arbre, dont les épines se succèdent verticalement; un roncier est une touffe de sous-arbrisseaux, il est rampant et ses épines poussent côte à côte. Sont mis à contribution ainsi les deux procédés de la création de l'écriture chinoise: l'association des idées et l'iconisme.

Si les caractères 撕 (faire déchirer) 綢 (soie) 倒 (faire verser) 血 (sang) ne sont pas disposés verticalement, c'est d'abord parce que les trois premiers 撕綢倒 sont des caractères composés, tandis que le dernier 血 est un caractère singulier. Si l'on alignait tous les quatre verticalement, cela pourrait provoquer un malaise esthétique et psychologique, d'autant plus que cela ne pourrait pas être admis par la calligraphie chinoise. Ce genre de déséquilibre est rare dans l'écriture chinoise. En plus, une succession purement verticale présente une menace à la synthéticité idéographique. Mais ce qui est le plus important et ce qui explique le mieux cette menace, c'est que, sémantiquement, les quatre caractères se répartissent en deux petits ensembles 撕綢 (faire déchirer la soie) et 倒血 (faire verser le sang). Faire déchirer la soie et faire verser le sang sont deux gestes parallèles «pour lui plaire», qui, métaphoriquement, ont autant d'importance l'un que l'autre.

Une pure succession verticale, voire horizontale, impliquerait une narration ordinaire et une lecture successive qui effacerait le parallélisme des deux gestes. Or, l'épigraphe chinoise, rassemblant les deux gestes dans un même carré et les présentant côte à côte, en vient à remédier à ce défaut: la narration ordinaire, à cause de sa successivité, hiérarchise les faits narrés; l'œil du lecteur peut embrasser un carré d'un seul coup et cela impartialement. Segalen a eu recours à l'aspect carré et synthétique de l'écriture chinoise.

Une disposition verticalement successive et donc linéaire rendrait l'unicité du point de vue, et elle ne s'affranchirait toujours pas de la dimension temporelle. Dans cette dimension seule et pure, on ne pourra jamais percevoir deux choses à la fois. Que la poésie traditionnelle soit un art du temps, cela est conditionné par notre appareil phonatoire. Il est à noter que, chez les Chinois, la successivité et la temporalité sont des conventions, de préférence identifiées à la verticalité. À l'échelle typographique, les Chinois écrivent de haut en bas, c'est-à-dire que le mouvement de l'idée syntaxiquement et temporellement modelée se fait de haut en bas, dans une direction

unique. Pourtant, répartis en deux mots, rassemblés dans un même carré et parallèlement établis, les quatre caractères se présentent désormais sous deux angles de vue cohérents, ce qui est conforme à la logique oculaire et visuelle. La perspective fait défaut dans la peinture chinoise aussi. En effet, les Chinois voient les choses des deux yeux (Chen 2004: p. 21-42). Le carré de Segalen a résolu le problème auquel la poésie traditionnelle était confrontée. Il s'agit en fait d'un problème rationnel et idéal: comment présenter une chose telle qu'elle est? Étant un art de l'intellect, la peinture cubiste de la période analytique a justement pour objectif d'accomplir cette tâche. Quant à la poésie, le problème est de même ordre: comment présenter deux idées parallèles, aussi importantes l'une que l'autre, sans les hiérarchiser? Une des solutions est de recourir à la typographie.

La simultanéité exige «une technique empreinte de vigueur et de dépouillement» et reflète un «besoin de retrouver les contours, le relief [...] de l'objet, rendre aux formes leur densité et leur poids» (Moulin 1952: p. 121). En fait, sur une toile, le peintre simultanéiste ou cubiste ne met pas tous les traits d'un type d'objet, mais seulement ceux qui «caractérisent le plus nettement sa forme et font le mieux comprendre sa constitution profonde» (Habasque 1959: p. 52). Cela produit une sensation concise, lapidaire et tranchante. Quant à l'idéogramme chinois, certes, ses composants entretiennent entre eux un rapport interdépendant profond, mais, visuellement, ils sont séparés les uns des autres, notamment entre le déterminatif et le phonogramme. Le carré qu'occupe l'idéogramme chinois est divisé d'une manière tranchante. Segalen, qui connaissait parfaitement l'écriture chinoise, a certainement remarqué et compris l'esprit lapidaire de la simultanéité idéographique pour s'en inspirer (Bouillier 1986: p. 253). Il ne reproduit pas les stèles chinoises, mais reflète leur propriété. L'esprit simultanéiste de *Stèles* se situe par ce biais aussi au niveau de la disposition des cadres noirs. Si la forme de la couverture est de toute évidence rectangulaire et solide, celle des stèles particulières n'a pas changé. Segalen l'a même chargée en respectant la convention chinoise, c'est-à-dire en traçant sur chaque page un cadre rectangulaire comme pour délimiter l'écrit, pour que la sensation concrète de la couverture ne disparaisse pas au fil de la lecture. Autrement dit, le cadre répète la couverture. La sensation de volume qu'a produite la couverture ne s'évanouit pas non plus, elle continue d'être préservée par la profondeur imaginaire générée au cours de la lecture. En premier lieu, cette profondeur est marquée par la perspective du français et du chinois. Le texte français et le titre français sont situés à gauche et par conséquent occupent le premier

plan. La lecture d'un texte français se fait conventionnellement de gauche à droite. L'œil occidental a l'habitude de voyager de gauche à droite. La gauche est en ce sens le premier plan. Sur les pages de *Stèles*, l'épigraphe chinoise est imprimée en haut à droite et donc au dernier plan. En fait, deux sortes d'écritures différentes insinuent déjà l'existence de deux plans. Cette création d'un double espace présente au lecteur un sentiment de volume et de vigueur.

2.2. Plasticité dans *Cent Phrases pour éventails*

La plasticité fait partie de la poétique de Paul Claudel et celui-ci a emprunté plusieurs formes artistiques extrême-orientales pour réaliser son propre projet poétique: haïku, peinture, calligraphie, etc. La plasticité de *Cent Phrases pour éventails* se trouve aussi sur plusieurs niveaux.

2.2.1. Genèse du livre

Pour mieux comprendre l'ouvrage, il faut d'abord étudier sa genèse. *Cent Phrases pour éventails* est en fait la troisième version d'un livre que Claudel a commencé à rédiger en juin 1926. De 1926 en 1927, il y a eu trois versions du livre.

Dans la première version, intitulée *Souffle des quatre souffles*, le recueil se compose de «quatre éventails ayant pour thème les quatre saisons du Japon, qui portent chacun une phrase calligraphiée de Claudel, une illustration par le peintre Keissen Tomita, avec une traduction en japonais des phrases de Claudel» (Simon 1997).

La seconde version, datée de 1926, porte le titre de *Poèmes du pont des faisans* (titre japonais: 雉橋集 *Chiketsu-shû*). Cette seconde version a réuni «trente-six éventails de papier [...] dans une grande boîte de toile bleue [...] fermée par des aiguilles d'ivoire» (Truffet 1996: p. 137). Quatre d'entre eux ont été directement repris de *Souffle des quatre souffles*, et y ont été associées une phrase et son illustration. Claudel y a ajouté seize nouvelles phrases, séparées, et Keissen Tomita seize images, séparées elles aussi.

La troisième version se présente sous la forme de «trois accordéons de papier, étroits et allongés, dépliés à l'orientale, de droite à gauche, réunis dans une boîte de toile grise, mouchetée d'or, à fermeture d'ivoire» (*Ibidem*). Cette version prend le titre définitif de *Cent Phrases pour éventails* (titre japonais: 百扇帖 *Hyaku sen chō*). Ses 172 phrases sont aussi calligraphiées par le poète lui-même et les idéogrammes sont choisis par Yamanouchi et Yoshié et tracés par Ikuma Arishima (*Ibidem*).

Outre ces trois versions, il y en a eu bien d'autres. À quelle version nous référons-nous quand il y en a tellement? On ne doit pas s'en tenir à une seule version. On doit considérer les versions comme une série, non pas une série de livres, mais une série de gestes, de mouvements continus et discontinus à la fois, régie par des principes, dont l'un est ce principe d'émulation que l'auteur lui-même a exprimé dans plusieurs circonstances (Claudel 1957: p. 717). L'étude de la genèse du livre ne nous intéresse pas; c'est la résultante même qui compte.

Les trois versions mentionnées ne doivent pas seulement être considérés comme trois livres. Que ces trois versions représentent un geste ne mérite pas moins notre attention. «La gestualité [...] est une activité antérieure au produit, donc antérieure à la représentation» (Kristeva 1969: p. 32). Ce geste claudélien est différent des gestes qui accompagnent une conversation normative et qui sont, pour certains, un genre de redondance et, pour d'autres, des «kinémorphèmes supra-segmentaux» (*Ibid.*: p. 47) donnant à la communication son aspect polyvalent. La gestualité claudélienne est une activité antérieure au produit final, c'est-à-dire au livre *Cent Phrases pour éventails*. Le livre est une collection d'éventails, le geste est le processus de fabrication d'éventails. *Souffle des quatre souffles* et *Poèmes du pont des faisans* ont pour écran une feuille découpée en forme d'éventail chinois. Mais cette feuille n'est pas encore pliée, elle attend d'être pliée. Elle attend un autre geste, ou plus exactement, une autre étape du même geste. Le mouvement n'est pas continu mais discontinu et «on ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue» (Claudel 1965: p. 3). Une telle feuille est un être brut, un coup de pinceau la transforme et le système de signification évolue avec ce geste, qui redéfinit l'espace.

Ce geste fait du support un écran entre le visible et l'invisible. Le visible est l'actuel; il est la feuille et le coup d'encre qui vient la rencontrer, qui vient la redéfinir; mais ce visible renvoie aussi à l'invisible. L'éventail avant la lettre renvoie à un interprétant, cet interprétant est flottant et dépend de l'intervention de différents lecteurs, selon qu'ils sont français ou japonais. Il s'agit là d'une rencontre de deux gestes, au moyen desquels deux interprétants communiquent. *Souffle des quatre souffles* et *Poèmes du pont des faisans* sont deux livres à plier, le geste de l'auteur s'arrête; le lecteur peut continuer lui-même, sa participation est nécessaire pour tracer le circuit de signification. Le geste arrêté de l'auteur invite le lecteur à imaginer, sinon à plier vraiment.

Souffle des quatre souffles et *Poèmes du pont des faisans* sont à plier comme une feuille découpée attend un coup de «jus magique». C'est en

prévoyant une étape suivante que Claudel a ponctué ses phrases, laissant beaucoup de blanc. Le déroulement d'un éventail est bien ponctué (de pli en pli), il revêt une métrique et un rythme. *Cent Phrases pour éventails* est un grand éventail qu'il fait dérouler de droite à gauche en produisant un effet de vague. On voit d'abord les idéogrammes, qui servent à la fois de titre et de dessin. Et puis, une fois le geste de déroulement commencé, on peut le continuer comme avec un éventail. Notre regard s'arrête sur les idéogrammes, ce qui marque une coupure; ensuite, il s'étend sur les lettres alphabétiques pour saisir le sens et il hésite; en continuant de dérouler l'éventail, il se déplace nécessairement vers le haut, car le haut de l'éventail se manifeste avant le bas. Avec notre geste, notre regard va chuter. Le geste contrôle la vue et commande la saisie de la parole, muette. Qui a encore le temps de lire ces poèmes à haute voix? Un éventail recommande du silence. Le geste tue la parole du lecteur, en lui imposant du blanc tant typographique que psychologique. Seulement quand l'éventail aura fini de se dérouler, notre regard pourra errer comme il veut.

2.2.2. Style calligraphique des idéogrammes

Dans *Cent Phrases pour éventails*, à gauche sont les *kanji*, à droite les poèmes en français. Les *kanji* sont calligraphiés, et non dans un style quelconque, mais dans celui de *caoshu*, un style cursif qui n'est accessible qu'à ceux qui l'ont étudié sérieusement. Ce qui fait le désespoir du lecteur ordinaire exprime l'ambition de l'auteur: c'est un art hautain.

Le *caoshu* est aussi un style flexible et changeant. Un même idéogramme chinois peut être représenté sous plusieurs formes de *caoshu* selon le rapport spatial qu'il a avec l'autre ou avec les autres. En *caoshu*, ce n'est pas forcément un idéogramme déterminé qui est important, c'est souvent le sens panoramique qui compte. Un idéogramme peut s'altérer au bénéfice de ce dernier sens. Dans les phrases 6 et 9, on trouve respectivement les deux couples d'idéogrammes 石祈 et 石盲. Pourtant les deux 石 (pierre) ne s'y ressemblent pas. Dans la phrase 6, un lecteur ordinaire peut encore déchiffrer l'idéogramme, mais dans la phrase 9 il aura du mal à le faire. 祈 et 盲 sont aussi de styles différents. L'un est plus régulier que l'autre, bien que les deux soient tous en *caoshu*. Ainsi, c'est pour correspondre au style de l'autre caractère du couple que 石 s'écrit dans un tel style. Il en va de même pour les 月 (lune) des phrases 8, 16, 44 et 56, pour les deux 扇 (éventail) des phrases 83 et 85, etc. D'une part, cette disposition brise sans doute la monotonie éventuelle causée par la

répétition d'un même caractère. D'autre part, la trace de répétition sémantique reste. L'association de deux éventualités produit le même effet gestuel et visuel qu'un éventail que l'on déroule. Cela correspond à la poétique de la gestualité et du mouvement de Claudel (Claudel 1957: p. 133-145).

Cette poétique du mouvement a un autre aspect. Le style *caoshu* représente le mouvement et «l'allure spontanée» (Claudel 1965: p. 9) à laquelle le poète aspire. Le style *caoshu* n'est plus un moyen de rendre le signifiant plus attractif et de rendre le signifié hermétique, il est lui-même signe, combinant signifiant et signifié. Le caractère 石 plus régulier signifie graphiquement la «détente» et celui qui est irrégulier la «chute»: «Du mouvement la manière est double: la chute ou la détente» (Claudel 1957: p. 136).

Il arrive que des idéogrammes occupent seuls le cadre gauche. Cela est dû au fait que, la plupart des idéogrammes de *Cent Phrases pour éventails* étant calligraphiés de haut en bas et au milieu du cadre gauche, ceux-là sont calligraphiés en diagonale de droite à gauche et donc qu'il ne s'agit pas de léser davantage le côté droit. À notre avis, cette manière de calligraphier est décidée par le mouvement calligraphique de ces idéogrammes. Dans la phrase 130, le premier idéogramme est 梅 (prune). Son dernier trait, long et gros, a été tracé vers la gauche et vers le bas, ce qui décide de la position de l'idéogramme entier, qui se dirige du haut en bas et de droite à gauche. À nouveau, c'est le mouvement qui est déterminant. Un autre exemple similaire est la phrase 170, dont l'idéogramme 水 (eau) a la même position que 梅 (prune) à la seule différence près que le trait déterminant de celui-là se situe à gauche et que le mouvement de ce trait gauche est plus latent qu'évident, car sa première moitié est tellement grosse qu'elle risque de couvrir la seconde moitié.

Dans la phrase 68, les deux idéogrammes 父祖 occupent aussi tout espace gauche. Néanmoins, ils se trouvent au juste milieu et ne manifestent aucun mouvement graphique. Le secret de ce mouvement zéro se trouve dans la signification des deux idéogrammes: «père et grand-père» ou «ancêtres», ce que les vers français de l'espace droit traduisent: «Je salue en monsieur mon enfant messieurs les ancêtres de mon mari». On réserve le juste milieu aux ancêtres et ceux-ci sont censés prendre une allure calme et ferme. 祖 signifie aussi en ancien chinois «autel». Cette phrase 68 représente ainsi l'association de l'espace sémantique, de l'espace graphique et de l'esprit gestuel.

Il serait difficile de ramener toutes les phrases à une seule catégorie, tant une paire d'idéogrammes est différente d'une autre. Mais on peut dire que *Cent Phrases pour éventails* est régi par un esprit

gestuel claudélien et que celui-ci se manifeste à travers l'organisation graphique, sémantique et syntaxique.

2.2.3. Poèmes français

Par rapport aux poèmes français de *Cent Phrases pour éventails*, quel rôle les idéogrammes jouent-ils? Les idéogrammes servent de titre au poème français, un titre pour commencer un poème. Les choses que veulent cacher et exposer ces signifiants idéographiques se retrouvent être thèmes du vers français qui les suit immédiatement à droite. Du moins, elles réapparaissent dans le second vers du même pli. Prenons pour exemple les trois premières phrases: les idéogrammes sont 牡丹, 色 et 匂, 藤 et 蛇. Ils signifient respectivement «pivoine», «couleur», «odeur», «glycine» et «serpent».

Phrase 1: «牡丹 Tu m'appelles la Rose, dit la Rose; mais si tu savais mon vrai nom, je m'effeuillerais aussitôt». Dans cette phrase, nous ne trouvons pas «牡丹 pivoine», nous trouvons la «rose» correspondant aux *kanji* 薔薇².

Phrase 2: «色匂 Au cœur de la pivoine blanche, ce n'est pas une couleur, mais le souvenir d'une couleur; ce n'est pas une odeur, mais le souvenir d'une odeur». Voilà enfin la pivoine retrouvée sur cette page, dans ce vers. Dans ce vers français, on retrouve aussi «色 couleur» et «匂 odeur»³.

Phrase 3: «藤蛇 Glycines: Il n'y aura jamais assez de fleurs pour nous empêcher de comprendre ce solide nœud de serpents». «藤 glycines» et «蛇 serpent» se retrouvent dans le vers français⁴.

Ces trois phrases forment un tercet de haïku. Le haïku comporte toujours une référence à la nature. Il exprime une sensation ténue, une impression ineffable, et rend compte d'une sorte d'illumination, d'étonnement éprouvé par le poète devant des choses banales: bruit de la pluie, reflet de la lune dans l'étang, etc. Le but du haïku est de nommer les choses directement, d'où l'absence caractéristique de la

² Voici une traduction du poème de Claudel de français en japonais accomplie par Laurent Mabeoone de l'Université de Waseda pour sa thèse 俳諧の比較文学的考察 (*Haïku vus sous l'angle de la littérature comparée*) en 2003:

薔薇が言う / 君はわたしを薔薇と呼んでいる / しかし君がわたしのほんとうの
名を知るなら / わたしはたちまち崩れるだろう

³ Traduction de ce vers:

白牡丹の芯にあるもの / それは色ではなく / 色の思い出 / それは匂ではなく
匂 / 匂の思い出

⁴ Traduction:

藤よ (Glycines) / おまえがどんなにたくさんの花をつけたとしても /
わたしたちはその固い蛇の絡み合いを / 認めざるを得ない

métaphore. Les choses dans le haïku ne sont pas là comme symboles, ne renvoient pas à une signification située au-delà du sens littéral, elles sont nommées pour elles-mêmes. Les deux premiers vers présentent un fait ou évoquent un lieu, un moment, puis au dernier vers il y a une chute, un élément inattendu qui étonne. L'effet de surprise est important. La pivoine, l'odeur et la couleur, elles sont présentées comme des choses de la nature dans les deux premiers vers, le troisième vers présente des glycines et serpents, éléments inattendus par le lecteur. Quel lien entre les belles fleurs et ces glycines et ces serpents? Claudel a fait une exégèse légère et tenté de conserver la fadeur et la légèreté du haïku. La phrase 1 citée ci-dessus nous représente une simple scène de dialogue entre la rose et un interlocuteur non identifié, mais personnifié. La personnification permet au poète de s'absenter de la scène. Il est important qu'il se trouve en état d'abnégation, et que son poème vienne d'un oubli de soi en tant qu'être humain (cf. Mabesoone 2000). La phrase 2 ne décrit qu'un souvenir lointain de la nature, de la pivoine même. La phrase 3 parle en effet d'une affaire entre glycines et fleurs.

Claudel a aussi prêté attention à la métrique et à la rime, facteurs importants pour conserver l'équilibre stylistique de la page gauche et de la page droite.

Dans la phrase 1, outre la rime, il existe une forte densité assonante: *tu-tu, mais-savais-effeuillerais-vrai, mon-nom*. L'assonance est rythmée par des allitérations et le dernier mot *aussitôt* produit une sensation de brusque arrêt. Qui dit arrêt dit en retour mouvement. Cet arrêt, brusque, correspond à l'arrêt haïkaïste de la page gauche et à l'instantané.

Dans la phrase 6, on lit d'abord «Une pauvre prière» et en dernier «sur la tête de Jizô». Le syllabisme est 6, 10, 6, c'est-à-dire le double de 3, 5, 3 de la phrase 1. L'assonance n'est pas absente non plus. La dernière syllabe produit le même effet de brusque arrêt du mouvement.

On constate que les deux phrases que nous venons d'analyser sont composées de mots très courts. Cependant, le français est une langue qui compte beaucoup plus de syllabes. Claudel a-t-il toujours recours aux mots courts et à très peu de mots pour exprimer son esprit de mouvement? Bien sûr que non. Lorsqu'une phrase comporte des mots longs ou plusieurs mots, il utilise l'espacement graphique pour exprimer cet esprit gestuel. Nous pourrions citer les phrases 89, 90, 136, 137, 138 et bien d'autres.

Bibliographie

- A POLLINAIRE, G., «Simultanéisme-Librettisme» (1914), in *Œuvres en prose complètes*, t. II, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, p. 974-979.
- BOUILLIER, H.
1986. *Victor Segalen*, Paris: Mercure de France.
1995. «Annotations» in V. Segalen, *Œuvres complètes*, t. II, *cit.*, p. 21-144.
- CHEN S.-X. (陳綬祥), *Guohua Jianyi (Leçon de peinture chinoise 國畫講義)*, Guangxi: Editions des Beaux-Arts, 2004.
- CHRISTIN, A.-M.
2001. *L'Image écrite ou la déraison graphique* (1995), Paris: Flammarion.
2005. «Pour une sémiotique visuelle: Les Leçons de l'idéogramme», in *L'Image à la lettre*, sous la dir. de N. Preiss et J. Raineau, Paris: Musées/Éditions des cendres, p. 253-273.
- CLAUDEL, P.
1957. *Œuvre poétique*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
1965. *Œuvres en prose*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- DERRIDA, J., *De la grammatologie*, Paris: Seuil, 1967.
- GOODY, J., *The Domestication of the Savage Mind* (tr. fr. J. Bazin et A. Bensa, *La Raison graphique: La Domestication de la pensée sauvage*, Paris: Minuit, 1979), Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- HABASQUE, G., *Le Cubisme*, Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1959.
- KRISTEVA, J., *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969.
- LAPACHERIE, J.-G., «Écriture et raison graphique», *Transdisciplines*, n. 1-2, 1996, p. 167-185.
- Le Nouveau Petit Robert*, Paris: Société Dictionnaires Le Robert, 2008.
- MABESOONE, S., «Haïku sans frontières, une anthologie mondiale», *MUSHIMEGANH*, n. 15, juin 2000 (<http://www.big.or.jp/~loupe/mu15/mabesoone.shtml>, consulté le 15/12/08)
- MOULIN, J., *Apollinaire ou la querelle de l'ordre et de l'aventure*, Genève: Droz, 1952.

L'Idéogrammaticité de *Stèles* et la plasticité de *Cent Phrases pour éventails*

SEGALEN, V., *Œuvres complètes*, Paris: R. Laffont, 1995.

SIMON, M., «Poèmes du pont des faisans: Notice», Tokyo: Tokyo University Digital Museum, 1997 (http://www.um.u-tokyo.ac.jp/DM_CD/DM_CONT/CLAUDEL/INTRO_F.HTM, consulté le 15/12/08).

TRUFFET, M.

1985. *Édition critique et commentée de Cent Phrases pour éventails*, Paris: Presses Universitaires de Franche-Comté.

1996. «Postface» in P. Claudel, *Cent Phrases pour éventails* (1927), Paris: Gallimard.

VERNUS, P., «Les Écritures de l'Égypte ancienne», in *Histoire de l'écriture*, sous la dir. d'A.-M. Christin, Paris: Flammarion, 2001, p. 44-63.