

Jean-Gérard Lapacherie

De l'Idéographie et de ses enjeux en poésie

S I L'ON TIENT À PORTER UN JUGEMENT SEREIN sur l'intérêt que les poètes du début ou de la première moitié du XX^e siècle (en France: Paul Claudel, Guillaume Apollinaire, Victor Segalen, Blaise Cendrars, Pierre Albert-Birot, Henri Michaux, etc.) ont porté à l'idéogramme ou, pour dire les choses avec plus de justesse, à l'idéographie, c'est-à-dire (et cette définition est provisoire) aux principes sémiologiques qui sous-tendent les écritures faites d'idéogrammes, au point d'introduire ces principes dans leurs poèmes et d'en nourrir leur poésie, et si l'on veut mesurer objectivement les enjeux que représente l'idéographie, on doit d'abord comprendre les raisons des débats et polémiques, souvent virulents, parfois irrationnels, qui, pendant plus d'un siècle, ont opposé des érudits, des linguistes, des grammairiens ou philosophes du langage, au sujet des idéogrammes. L'idéographie naît dans l'écriture, mais elle déborde largement de ce cadre, auquel on ne saurait la borner sans contresens. Elle se rapporte aux textes: pourquoi faudrait-il que ceux-ci, une fois qu'ils sont imprimés, se présentent comme homogènes ou uniformes pour ce qui est des signes et de la mise en pages? Pourquoi ne seraient-ils pas faits de signes d'écritures diverses ou hétérographes? L'idéographie a aussi pour enjeu les pouvoirs qu'a ou qu'aurait ou qu'est censée avoir ou avoir eus la poésie, ainsi que les autres formes d'invention verbale: les mots écrits suivant les règles idéographiques peuvent-ils avoir prise sur les choses du monde, les saisir, les appréhender, et pas seulement les représenter? Ou faut-il dessiner les choses du monde pour qu'elles soient saisies par le verbe?

Commençons par les débats sur l'idéogramme.

Jules Berger de Xivrey est un érudit, oublié aujourd'hui, de la première moitié du XIX^e siècle (1801-1863). Présentant dans un «coup d'œil sur l'origine de l'écriture» les découvertes de Jean-François Champollion (1790-1832) sur les écritures de l'Égypte ancienne, il aborde une question qui suscite son enthousiasme: «l'écriture hiéroglyphique se présente, tout organisée, avec un mélange régulier d'idéographie et de phonétisme» (Berger de Xivrey 1837: p. 47); «l'on peut dire qu'une telle combinaison de l'idéographie avec le phonétisme est peut-être la plus heureuse qui puisse être imaginée dans un système d'écriture; le phonétisme permet de tout représenter; et l'idéographie appliquée aux mots les plus usuels joint à cet avantage celui de la plus grande promptitude» (*Ibid.*: p. 53). Berger de Xivrey souhaite que soit étendu aux écritures modernes le mélange, propre à l'écriture sacrée des anciens Égyptiens, de signes de sons et de signes d'idées ou de lettres et de dessins, qu'il tient pour un idéal, comme l'attestent les termes mélioratifs qu'il emploie: «tout organisée», «combinaison la plus heureuse qui puisse être imaginée», «tout représenter» promptement. Ce «mélange» n'est pas du désordre: il est «régulier», *id est* soumis à des règles. D'ailleurs, il apparaît, sous une forme embryonnaire, dans les écritures en usage en Europe, où le principe phonétique des lettres de l'alphabet coexiste avec le principe idéographique des signes de numération, chiffres et symboles arithmétiques.

L'enthousiasme de Berger de Xivrey est loin d'être partagé – et c'est un euphémisme – par les linguistes, aussi bien ceux de la fin du XIX^e siècle que ceux du XX^e siècle, qui sinon abhorrent l'idéographie, du moins s'en défient. Cette défiance se manifeste de trois manières. En 1888, les membres les plus influents, britanniques ou américains, de l'Association phonétique internationale ont mis au point une écriture savante, qu'ils ont nommée *Alphabet phonétique international*: «international», parce que, avec les signes de cet alphabet, il leur semblait possible de noter tous les sons de toutes les langues, vivantes ou mortes, de l'humanité, en y donnant un substitut graphique. Cet alphabet n'est composé que de signes valant pour des sons. Il n'y a pas de signes de ponctuation, ni de signes de mise en pages; et aucun de ces signes de sons n'est un dessin figuratif ou une figure de réalité du monde extérieur. Les signes de cet alphabet sont, comme les lettres de l'alphabet latin, «abstraites». Les blancs entre les signes représentent des silences ou des pauses de la voix, c'est-à-dire des arrêts dans l'énonciation verbale. Les signes, eux-mêmes, ne changent pas de forme suivant qu'ils se trouvent au début d'une phrase ou d'un nom propre: il n'y a pas une majuscule qui s'opposerait à une minuscule

correspondante, etc. Ainsi est définie l'écriture idéale: elle est phonétique; elle ne représente rien d'autre que de la substance orale; elle est étrangère à l'idéographie. La deuxième manifestation de cette défiance est la critique virulente adressée, lors du Congrès international des éducateurs pour sourds (Milan, 1880), à la langue des signes¹, mise au point par l'abbé de l'Épée à la fin du XVIII^e siècle, langue faite de gestes et de mimiques grâce auxquels les sourds et muets peuvent, s'ils ont appris cette langue, communiquer entre eux. La langue étant orale, elle ne pouvait pas, selon les linguistes, être composée de gestes ou de mimiques, surtout pas de gestes ou de mimiques figuratifs, comme étaient censés l'être les signes des langues primitives. La langue des signes a alors été interdite dans les instituts d'éducation destinés aux sourds et muets. Il fallait que ceux-ci produisent des sons qu'ils n'entendaient pas. Ce phonétisme forcené sous-tend aussi les critiques qui ont été adressées aux idéogrammes: à la fois au terme *idéogramme* et aux principes sur lesquels les signes ainsi qualifiés sont fondées, la perfection en matière d'écriture ayant été atteinte, selon les détracteurs de l'idéogramme, par les alphabets phonétiques. En 1962, l'assyriologue Ignace Gelb et admirable spécialiste des types d'écriture rend compte, dans la revue américaine *Language*, de l'ouvrage, à la fois généreux et passionné, de Marcel Cohen, *La Grande invention de l'écriture*, publié quelques années auparavant. Ce qui étonne dans ce compte rendu, ce n'est pas l'examen critique auquel se livre Ignace Gelb, mais la violence passionnée des critiques qu'il adresse à Cohen, au sujet de la seule question des idéogrammes, comme s'il était blasphématoire, selon Gelb, de penser que l'écriture pût représenter des réalités autres que de la *phone* ou du son ou des unités verbales. Pourtant, dans *La Grande invention de l'écriture*, Cohen est prudent. Il donne au terme *idéogramme* une validité restreinte. Selon lui, il y a idéogramme et en conséquence idéographie quand, dans une écriture, sont réunis deux signes iconiques ou deux dessins figurant des choses du monde afin de former un nouveau signe qui cesse de valoir pour l'un ou l'autre des morphèmes dont ces signes dessinent le référent, mais qui représente un mot, dit «abstrait», au sens où il est impossible d'en donner, par le dessin, un équivalent. Un exemple fera comprendre la thèse de Cohen.

¹ Résolution: «Le Congrès, considérant l'incontestable supériorité de la parole sur les signes pour rendre le sourd-muet à la société et lui donner une plus parfaite connaissance de la langue, déclare: que la méthode orale doit être préférée à celle de la mimique pour l'éducation et l'instruction des sourds-muets». Cité par Florence Encrevé, 2008.

Ainsi l'association du dessin stylisé d'un épi de blé et de deux traits parallèles dessinant schématiquement un canal d'irrigation représente le mot signifiant «agriculture» ou «travail du paysan» dans l'ancienne écriture de Mésopotamie. Cette façon de faire est un admirable exemple d'intelligence et de lucidité. Il est impossible de dessiner l'agriculture, mais l'association de deux dessins (irriguer les champs pour cultiver les céréales) supplée à cette lacune. De même, il y a près de vingt siècles, le lettré Xu Chen distinguait dans l'écriture chinoise six types de caractères, parmi lesquels les caractères dits *hui yi*: «caractères associatifs» ou «composés logiques» ou «idéogrammes». Ainsi l'idéogramme fait du dessin du soleil (*ri*) associé à celui de la lune (*yué*) vaut pour le mot *ming* qui signifie «luminosité». La luminosité est une propriété «abstraite», au sens où elle est tirée ou inférée ou abstraite d'objets du monde dont émane de la lumière (cf. Fazzioli 1987). Il est impossible de la représenter par un dessin figuratif ou ressemblant. C'est par le biais de l'idéographie que Cohen rend compte d'une question difficile, celle de l'évolution des écritures. Elles commencent dans la pictographie, en dessinant les choses du monde auxquelles réfèrent les mots de la langue, et elles s'achèvent dans la logographie, dans laquelle les dessins, peu à peu, perdent leur caractère figuratif et se plient à la représentation des unités de la langue, en valant d'abord pour des unités de sens (les mots), puis pour des unités phoniques (les phonèmes).

La violence des critiques adressés aux idéogrammes se nourrit aussi de «l'anti-mentalisme» propre aux linguistes américains de la première moitié du XX^e siècle. Gelb reprend les critiques de Leonard Bloomfield: «in committing myself definitively [...] in favor of *word writing* instead of *ideographic writing* [...], I was influenced primarily by the works of the American linguists Leonard Bloomfield, Peter A. Boodberg, Yuen Ren Chao, and Franklin Edgerton» (Gelb 1962: p. 210). Dans *Language* (1933), Bloomfield dénonce le caractère fallacieux et trompeur du «misleading name of *ideographic writing*». *Écriture idéographique* est trompeur, parce que l'écriture, selon Bloomfield, ne représenterait pas des idées, mais seulement des mots ou des sons. «The important thing about writing is precisely this, that the characters represent not features of the practical world («ideas»), but features of the writers' language; a better name, accordingly, would be *word-writing* or *logographic writing*» (Bloomfield 1933: ch. XVII-XVIII). Pour lui, l'écriture doit se plier à la langue dont elle note les unités: telle est son essence ou sa nature. Elle n'a pas à saisir quoi que ce soit d'extérieur à la langue, telles les «idées» ou les «traits du monde réel». C'est la thèse de Gelb: «In the full Systems of writing

[*id est* sumériens, égyptiens, chinois, *full Systems* par rapport aux *forerunners of writing* ou “avant-courriers” primitives], signs do not directly express ideas or meanings but only words of the language» (Gelb 1962: p. 209). Gelb, cependant, concède que les écritures de mots sont idéographiques au deuxième degré ou indirectement. Pour Gelb, «to put it differently, they [les écritures de mots] express ideas or meanings indirectly through the vehicle of words which in turn stand for ideas or meanings» (*Ibidem*). Ce qui apparaît clairement, c'est que le mot *idée* a changé de sens. Les idées, qui, chez Champollion et Littré, sont, comme cela sera montré plus bas, des images de choses deviennent chez Gelb et chez les linguistes du XX^e siècle les signifiés des signes linguistiques ou des concepts. C'est ainsi que l'idéographie, qui pouvait pallier des défauts des langues européennes selon Berger de Xivrey, a été chassée de la pensée linguistique.

Pourtant, si l'on tient à comprendre l'idéographie, il ne faut pas la confiner aux seuls systèmes d'écriture et il faut la penser hors de l'emprise des linguistes.

Les mots *idéographique*, *idéographie*, *idéogramme* sont récents dans toutes les langues européennes, les deux premiers étant attestés en français dans les années 1820-30, le troisième dans les années 1850. Mais la règle sémiologique qui les sous-tend et y donne sens est ancienne. Selon les savants du XVIII^e siècle, l'humanité a ou avait à sa disposition deux écritures: l'alphabet et une écriture, nommée tantôt *écriture en peinture*, tantôt *écriture symbolique*, tantôt *écriture d'idées* (cf. David 1965), qui se retrouvent dans la distinction que Champollion établit entre les alphabets et les systèmes idéographiques. Alors, ces savants avaient conscience de la parenté étroite entre les écritures et le dessin, la peinture, la sculpture, les arts plastiques. Au XVIII^e siècle, le verbe *peindre* («peindre les sons, les idées»), propre aux arts plastiques, était d'usage courant pour désigner le procès, propre à l'écriture, de «représenter» les unités de la langue ou celui de «valoir pour»: les signes valent pour des unités phoniques ou de sens. De même, le terme *idée*, qui était d'un emploi courant, ne serait-ce que dans *écriture d'idées*, est formé à partir d'un mot grec qui signifie «voir», de sorte que, aux XVII^e et XVIII^e siècles, et même jusqu'au début du XIX^e siècle, pour les grammairiens, qu'ils soient des logiciens ou non, et pour les poètes, l'idée est à l'esprit ce que les choses du monde sont à l'œil. C'est ce que l'esprit perçoit par une vision intérieure: «Le mot *idée* (du grec *eido*, «voir») signifie, relativement aux objets vus par l'esprit, la même chose qu'*image* et relativement à l'esprit qui voit, la même chose que *vue* ou *perception*» (Fontanier 1977: p. 41). De fait, les idées existent, comme les choses du monde,

hors de la langue, antérieurement à toute verbalisation, indépendamment de leur expression dans la langue. Cette assimilation de l'idée à l'image explique que les signes iconiques des écritures anciennes, hiéroglyphes ou idéogrammes ou caractères mimétiques ou caractères figuratifs, fussent tenus pour des signes idéographiques. Images, ceux-ci étaient censés valoir pour des «idées»: ils étaient le dessin de choses du monde. Autrement dit, au cœur de la conception que les Occidentaux se font ou se sont faite de l'idéogramme, il y a l'image, figurative ou non. De fait, l'idéographie ne se borne pas aux seuls signes des écritures chinoise ou égyptienne. Elle a un champ d'application plus large. Relèvent de l'idéographie les phénomènes, faits, procédés, techniques, qui, dans les livres, font voir les textes, obligent les lecteurs à les regarder, donnent aux textes écrits une dimension visuelle: la mise en page, les caractères typographiques, les icônes, les dessins, les illustrations, les idéogrammes. Un texte n'est pas seulement un tissu de sens, comme l'exprime la métaphore textile qui sous-tend la formation de ce mot; c'est aussi un support ou un «espace» dans lequel des mots ou du texte et des images, quelle que soit la nature de ces images, sont disposés en dessinant des formes diverses.

En 1837, au moment où Berger de Xivrey publie ses *Essais*, l'esprit du temps est au mélange. Victor Hugo, au théâtre, mêle le grotesque au sublime ou la comédie à la tragédie; et, en poésie, en coiffant le «vieux dictionnaire» du «bonnet rouge», ou bonnet phrygien de l'émancipation, il rend caduques d'un coup les vieilles conventions de la langue dite *poétique*, d'après lesquelles, à la poésie, seraient réservés les mots nobles, choisis, prestigieux, poétiques en soi, pourrait-on dire, de la langue française. L'enthousiasme de Berger de Xivrey pour les écritures mixtes qui s'adressent, non pas à tous les sens, comme plus tard, chez Arthur Rimbaud, mais aux deux sens de la vue et de l'ouïe, et qui sont données en même temps à voir et à entendre, n'a rien d'inédit. Champollion, en déchiffrant des papyrus de l'ancienne Égypte, admirait l'heureuse utilisation sur un même papyrus de signes mimétiques ou figuratifs, dessinés avec soin et coloriés, et de signes de sons, «abstrait» comme les lettres d'un alphabet, qui ne représentent aucune réalité du monde. D'autres, avant Champollion, ont admiré dans cette écriture égyptienne, qu'ils ne savaient pas déchiffrer ou qu'ils interprétaient sans la lire, le fascinant mélange de texte et d'image ou d'écriture proprement dite et d'écriture en peinture, aussi bien William Warburton que le père jésuite Athanase Kircher (cf. David 1965).

Des poètes et des écrivains du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle ont compris, qu'ils aient ou non su l'existence de systèmes d'écriture qui n'étaient pas fondés sur l'alphabet, aussi bien celui de l'ancienne Égypte que de la Chine, que l'on pouvait mêler dans une même page des mots et des images, d'abord en faisant varier en hauteur ou en dessin, pour briser les conventions de l'harmonie typographique, les polices de caractères typographiques, tel Restif de la Bretonne, puis en recourant aux ressources de la lithographie, mise au point à la fin du XVIII^e siècle pour imprimer les partitions de musique, comme l'a fait Nodier dans son *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, publiée en 1830. La même année, grâce à la lithographie, le dessinateur Jean Midolle a réuni dans un catalogue presque complet les plus anciennes lettres historiées ou enluminées et les plus anciens alphabets figurés (les lettres ayant la figure de poissons, d'animaux, de personnes, de choses), des psautiers, sacramentaires, manuscrits de l'Occident médiéval. Dans les années 1930, Raymond Queneau prend la défense de ces écrivains du XIX^e siècle que les psychiatres déclaraient *fous*: des «fous littéraires» en quelque sorte. Leur folie ou leur prétendue folie se manifesterait par «l'abus des guillemets, des points de suspension, des majuscules et des tirets, etc.» (Queneau 1994: p. 235). Or, l'usage abusif de la typographie est si largement répandu qu'il faudrait déclarer *fous* presque tous les écrivains des XIX^e et XX^e siècles. Ce diagnostic, qui nous paraît aujourd'hui plus fou encore que la folie qu'il prétend établir, repose sur des préjugés relatifs aux signes de l'écriture et aux textes littéraires et qui tiennent ces signes et ces textes pour des réalités homogènes.

La question de l'harmonie typographique est au cœur de l'idéographie. En Europe, les imprimeurs ont imprimé des livres qui se caractérisent par «l'uniformité» ou «l'harmonie» de leur typographie: autrement dit, ils utilisaient des caractères de même dessin, de même hauteur, de même graisse, et cela de la première à la dernière page. De fait, une production, d'abord artisanale, puis quasiment industrielle, a imposé une norme de fabrication qui est devenue la norme esthétique. Lire, pour ces imprimeurs, se réduit à la seule saisie du sens des mots; elle exclut que les pages soient regardées ou contemplées visuellement comme peut l'être une image. Il fallait que la page ne soit pas visible pour qu'elle soit lue.

C'est avec cette norme, à la fois de fabrication et esthétique, que rompt l'idéographie. Introduire des images, puis des idéogrammes, dans un livre ou dans un poème, c'est rejeter l'uniformité et y préférer l'hétérogénéité. Formellement, un recueil de poèmes, où alternent

textes et images et où les idéogrammes coexistent avec les vers, comme dans *Calligrammes* d'Apollinaire, est plus en accord avec le monde réel, divers et fluctuant, qu'un recueil tout uniforme sur le plan de la typographie. La réalité, qu'elle soit celle de l'homme ou celle des choses, n'est pas unique; elle est faite de mots et d'images ou de scènes; les hommes en prennent connaissance aussi par la vue. De ce fait, les poèmes aux signes hétérogènes, comme *La prose du Transsibérien* de Cendrars, sont mieux à même de saisir l'essence de la réalité moderne que les successions d'alexandrins, ayant le même rythme et construits sur les mêmes répétitions d'accents, de mesure, de sonorités. De ce point de vue, les idéogrammes sont facteurs d'un nouveau «réalisme» – un réalisme supérieur, celui des sens ou de la saisie du monde par les sens. C'est d'ailleurs ce qu'exige Filippo Tommaso Marinetti dans les divers manifestes du futurisme qu'il a publiés avant la première guerre mondiale. Il ne veut plus de livres de vers sagement imprimés à l'ancienne et il récuse «l'harmonie typographique» (Marinetti 1913: p. 146). En multipliant les onomatopées graphiques, il établit une corrélation accessible aux sens entre l'intensité des bruits auxquels réfèrent les mots du poème et les caractères d'imprimerie utilisés pour les représenter. Les mots sont «en liberté» sur la page, comme les choses dans le monde, affranchis de l'ordre syntaxique et des règles de mise en lignes. D'autres innovations ont eu lieu dans les imprimés publicitaires. Il en est ainsi du dispositif, dit en «jeté de texte» ou «jeté de groupe». Il est l'œuvre du typographe Claude Motteroz en 1889. Dans un catalogue, au lieu de disposer les mots des titres symétriquement de part et d'autre de l'axe central, il les «jette» sur la page, sans qu'ils soient justifiés ni par rapport aux marges du texte, ni par rapport à l'axe central fictif qui sépare le texte en son milieu en deux parties égales. D'où le nom «jeté de texte» donné à ce dispositif.

«Ainsi qu'il l'avait fait pour le commerce de la nouveauté et les livres d'étrennes, Motteroz innove, pour les catalogues courants de la librairie, d'originales dispositions, des jetés de texte, par exemple, qui devaient conduire à l'affranchissement de la justification séculaire du titre à l'axe central» (Thibaudeau 1921: p. 364).

Ce dispositif est exactement celui que Stéphane Mallarmé adopte dans *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publié pour la première fois en 1897. De très nombreuses lignes de ce poème ne sont justifiées ni à gauche, ni à droite – ce qui va de soi pour des vers qui s'achèvent quand leur chiffre intérieur est épuisé –, ni au centre, comme le sont généralement les titres. Ces lignes, parfois constituées d'un seul mot, tel *que* ou *étale*, par exemple dans la deuxième page du poème, ne sont

pas alignées sur la marge de gauche, non plus que sur l'axe vertical central de la page. Ils sont jetés sur la page, comme Motteroz l'a fait dans des catalogues de librairie et comme des dés peuvent être jetés – lancés – sur une table de jeu. Il suffit de feuilleter les revues publiées dans les années 1910-1920, entre autres *Dada*, 391, *SIC*, *La Révolution surréaliste*, revues des «avant-gardes» européennes, pour prendre conscience de l'ampleur de ce phénomène qui a consisté à faire coexister dans une même page ou sur deux pages contiguës ou dans un même poème, deux réalités situées, ou censées l'être, à l'opposé l'une de l'autre, comme incompatibles ou même s'excluant l'une l'autre: le texte et l'image, la poésie et les arts plastiques, l'alphabet et l'écriture en peinture ou, pour reprendre les termes de la problématique exposée ici, les lettres et les idéogrammes.

L'idéographie renoue avec les anciens systèmes d'écriture, introduit de l'image dans le texte, mêle la peinture, l'art dont le prestige n'a cessé de croître pendant tout le XIX^e siècle, à la poésie. L'autre enjeu tient aux pouvoirs lentement effacés du verbe poétique. Ce dont ont pris conscience, à la fin du XIX^e siècle, les poètes et leurs lecteurs, c'est l'affaiblissement de la poésie: son affadissement, sans parler de la perte de tout le prestige social dont étaient nimbés les poètes des siècles antérieurs. La poésie, dans la pensée ancienne, était réputée dire le vrai sur l'homme, accéder à l'essentiel, saisir les choses, avoir prise sur le monde, tracer des voies à suivre, dialoguer avec les forces surnaturelles, établir un lien avec la transcendance. Au début du XX^e siècle, elle est perçue comme un bureau des pleurs, une succession de plaintes ou gémissements, l'écho des désarrois du moi, la réserve de suppléments d'âme pour adolescents ou demoiselles.

Il est apparu que les choses s'étaient effacées des mots ou que les mots pouvaient de plus en plus difficilement évoquer les choses ou que celles-ci n'étaient plus dans les mots. Les mots sont des substituts des choses; les choses du monde sont absentes des mots. La thèse de la convention nourrit toutes les réflexions sur le langage depuis le XIX^e siècle. Les derniers domaines ou secteurs qui y résistent sont la poésie. Avec l'idéographie, un lien est établi, avec plus de force que la parole peut-être, entre les choses du monde et les signes écrits. À la différence des mots, les images, elles, sont réputées contenir encore quelque chose du monde, serait-ce dans la figuration. Le succès de la photographie, puis du cinéma, et aujourd'hui de tous les arts de l'image, l'atteste: les anciens pouvoirs que la parole a perdus ont été en partie récupérés par les images. Ce débat sur les signes a déjà eu lieu dans la seconde moitié du XVI^e siècle, mais dans l'univers fermé de la théologie – plus exactement dans les thèses opposées des catholiques et

des protestants. Ce qu'affirment avec force les théologiens qui ont élaboré le dogme catholique lors des différentes sessions du Concile de Trente (1545-1563), c'est la présence du corps et du sang du Christ, donc la présence d'une personne, qui est aussi Dieu, dans les signes du pain et vin, une fois qu'ils ont été consacrés lors de l'eucharistie. Autrement dit, pour les catholiques, les signes ne sauraient être autonomes; ils ne sont pas coupés des choses; il y a en eux une présence réelle. Pour les théologiens protestants en général et pour Calvin en particulier, les signes du pain et du vin sont de simples substituts: ils remplacent lors de la Messe le Christ; ils en tiennent lieu; ils valent pour un Dieu absent. C'est d'ailleurs cette théologie qui sous-tend les enseignements de sémiologie dispensés dans les universités: disons, depuis Ferdinand de Saussure, qui était, faut-il le rappeler, protestant et qui n'a jamais pu admettre qu'une chose ou une personne, ou quelque autre entité, fût présente dans le signe qui en tient lieu. La sémiologie moderne est une sémiologie de la substitution et de l'absence. C'est contre cette sémiologie-là que s'établit l'idéographie, comme l'exprime Claudel, en particulier – cela n'est pas anodin – dans les beaux articles qu'il consacre aux «idéogrammes occidentaux» et aux «mots» qui ont «une âme». Il s'applique à lire les signes écrits comme des «êtres qui sont» (Claudel 1965: p. 127). En eux, sont présents une chose, un être, une personne. C'est, selon Claudel, exactement ce que pensent les calligraphes chinois et japonais de l'idéographie. Les idéogrammes ne tiennent pas de la magie: leur force est d'avoir prise sur les choses ou de rendre au langage son ancien pouvoir sur le monde. Le vieux mythe d'Orphée est fondé sur la musique – plus exactement sur la conception, aujourd'hui caduque, que les anciens Grecs s'en faisaient. Pour eux, c'était l'art par excellence, parce que c'était le domaine des Muses. Avec l'affaissement du vers, du rythme, de la métrique, et leur disparition dans la poésie du XX^e siècle, ce qui restait de cet ancien pouvoir de la poésie lyrique, liée à la musique, s'est effacé. L'idéogramme a pris sa place. Il est censé se substituer en partie aux anciens pouvoirs de la musique. Le mythe d'Orphée a été remplacé par celui du poète peintre: «anch'io son' pittore», s'exclame Apollinaire, qui nommait ses calligrammes *idéogrammes lyriques*, avant de renoncer, au moment de la publication, à cette dénomination.

Longtemps, les poètes du XIX^e siècle, dont Victor Hugo, ont cru au mythe du «poète voyant», qu'ils ont amplement développé et diffusé. Or, ce poète «voyant» a surtout été un prophète: un poète du verbe, du mot, du logos, qui, comme l'indique le mot grec *prophète*, projette sa parole vers l'avant. Il prédit l'avenir, il annonce des temps

De l'Idéographie et de ses enjeux en poésie

meilleurs: en fait, la voyance qu'il s'attribue ou qui lui est prédiquée est de l'idéologie. Dans la poésie du XX^e siècle, la voyance prend, avec l'idéographie, un sens autre. Les poètes, qui ont recouru à l'idéogramme, aussi bien Apollinaire que Segalen ou Claudel, ou dans un sens large, Albert-Birot, Cendrars, non seulement font voir les choses du monde pour y donner consistance, densité, volume sur la page et pour mieux les appréhender et avoir prise sur elles, mais encore ils font voir des choses que les érudits, les savants, les linguistes n'ont pas vues ou pas voulu voir, en particulier les changements qui ont bouleversé au cours des trois derniers siècles les écritures de l'Europe moderne. Contrairement à ce qu'en disent les linguistes, celles-ci ne sont pas ou ne sont plus uniquement phonétiques ou alphabétiques; elles se sont mises à l'idéographie; elles ont recours aux principes sémiologiques des écritures dites archaïques de l'humanité. Elles ne sont pas ou plus latines, comme l'ont cru et le croient encore les linguistes, mais elles tiennent d'un type inédit, en partie archaïque, en partie «moderne»: ce sont des pluri-systèmes, fondés sur des logiques variées, idéographiques, non seulement dans les chiffres et les symboles mathématiques ou logiques, mais encore dans les signes de la typographie (ponctuation, tiret, blancs de mots, mises en page, justification, etc.), dans les inscriptions urbaines, dans les cartes touristiques, routières ou de géographie, dans toute la symbolique graphique. En recourant à l'idéographie, les poètes du début du XX^e siècle ont porté aussi un éclairage nouveau sur les écritures occidentales modernes. Ils ont montré du doigt les idéogrammes qui étaient dans ces écritures, alors que tous les pédagogues et savants fixaient des yeux le doigt, restant aveugles à ce qui fait leur écriture. Faire voir ces choses en acte, ces choses que l'intelligence aveugle s'interdisait de voir, telle est la vertu et la revanche de l'idéographie.

Jean-Gérard Lapacherie*
(Université de Pau)

* Jean-Gérard Lapacherie enseigne la langue et la littérature française à l'Université de Pau. Il est spécialiste de sémiologie de l'écriture et de poétique. Une partie de ses recherches a été publiée dans des revues telles que *Poétique*, *Littérature*, *Commentaire*, *Le Débat*, *Alif*, *Texturas*, *Le Français moderne*, *Méthode!*, *Textyles*, *Mélusine*, etc., ainsi que dans des ouvrages collectifs ou des actes de colloques.

Bibliographie

- BERGER DE XIVREY, J., *Essais d'appréciations historiques ou Examen de quelques points de philologie, de géographie, d'archéologie et d'histoire*, t. I, Paris: Desforges, 1837.
- BLOOMFIELD, L., *Language*, New York: Holt, 1933.
- CLAUDEL, P., *Œuvres en prose*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.
- COHEN, M., *La Grande invention de l'écriture* (trois volumes), Paris: Imprimerie nationale, 1958.
- DAVID, M.-V., *Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe du XVI^e siècle au XVIII^e siècle*, Paris: SEVPEN, 1965.
- ENCREVÉ, FL., *Sourds et société française au XIX^e siècle (1830-1905)*, thèse soutenue le 3 décembre, Université de Paris 8, 2008.
- FAZZIOLI, E., *Caractères chinois, du dessin à l'idée, 214 clés pour comprendre la Chine* (1986. *Caratteri cinesi: dal disegno all'idea, 214 caratteri per comprendere la Cina*), tr. M. Aymard, Paris: Flammarion, 1987.
- FONTANIER, P., *Les Figures du discours* (1821/1827), Paris: Flammarion, 1994.
- GELB, I., «Marcel Cohen, La grande invention de l'écriture», *Language*, vol. XXXVIII, n. 2, April-June 1962, p. 206-213.
- LISTA, G., *Futurisme: Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973.
- MARINETTI, F. T.
1913. «Imagination sans fils et les mots en liberté», in G. Lista, *Futurisme: Manifestes, documents, proclamations, cit.*, p. 142-147.
1914. «La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique», in G. Lista, *Futurisme: Manifestes, documents, proclamations, cit.*, p. 147-152.
- QUENEAU, R., «Délire typographique» (1930), in *Bâtons, chiffres et lettres* (1950), Paris: Gallimard, 1994.
- THIBAudeau, F., *La Lettre d'imprimerie*, Paris: Au Bureau de l'édition, 1921.