

## フランスの詩人と漢字

末松クレール  
(言語文化学科)

### Les poètes et l'écriture chinoise

Claire SUEMATSU  
(Department of Language and Culture)

**ABSTRACT**—Poets are born within the closed boundaries of a language. Yet, the chance encounter of an altogether "foreign" language sometimes has a decisive influence on their poetry. This study focuses on Claudel, Segalen and Michaux, three twentieth century French poets, whose thought and works were deeply influenced, though in different ways and degrees, by the discovery of Chinese culture and particularly of Chinese characters. With regard to both theory and practice, this study endeavours to explain the causes (linguistic, aesthetic, religious, metaphysical) of their interest in Chinese writing, and to evaluate the success or failure of their attempts at transposition into French of specific features of the Chinese language.

"Ils écrivent avec un pinceau, comme celui des peintres, et rassemblent en un seul signe les diverses lettres qui composent un même mot"<sup>1)</sup>. ("Faciunt in una figura plures litteras comprehendentes unam dictionem"). Ainsi, selon Pelliot qui lui rend hommage, Guillaume de Rubrouck donne-t-il en quelques mots "la première et presque la seule notion précise que le Moyen Age occidental ait eue sur la nature de l'écriture chinoise". Et Pelliot ajoute: "Il n'était pas possible en son temps de mieux exprimer le caractère "figuratif" de l'écriture chinoise"<sup>2)</sup>. Eloge quelque peu excessif. La citation liminaire ne laisse-t-elle pas plutôt supposer que, Rubrouck concevant les mots chinois, d'après le modèle analytique et phonétique occidental, comme autant de calligrammes, le caractère synthétique et le mode de fonctionnement original de l'écriture idéogrammatique lui auraient entièrement échappé?

Des siècles plus tard, alors que le décryptage des caractères chinois est accessible aux Occidentaux, l'écriture chinoise continue à exercer une fascina-

tion profonde, non seulement sur le profane, mais sur tous ceux que hante le rêve d'un autre langage, d'un autre rapport entre les mots et le monde.

Je veux parler ici des poètes, de ceux que n'ont jamais satisfait la froide théorie de l'arbitraire du signe, et qui recherchent inlassablement entre les strates dissociées du monde et du langage, les signes imperceptibles au non-initié d'anciennes concordances. Pour ces poètes, la découverte de l'écriture chinoise a été, à différents degrés, une révélation. Comment a-t-elle retenti en chacun d'eux, comment surtout a-t-elle retenti sur leur oeuvre poétique? Le sujet a été traité par H. Bouillier qui compare magistralement les recherches calligraphiques de Mallarmé, Apollinaire, et Claudel à celles de Segalen. Nous nous limiterons ici, au risque de quelques redites, à Claudel, Segalen et Michaux, trois poètes que réunit une expérience réelle de l'Extrême-Orient, et une tradition dont Claudel est l'initiateur, en mettant avant tout l'accent sur l'originalité de chaque approche, et la cohérence de

la théorie et de la pratique.

### RELIGION DU SIGNE

Claudiel s'impose: pionnier, défricheur de cet espace au potentiel poétique inexploré qu'était l'Extrême Orient; et surtout tête de file, référence obligée pour tous ceux qui viendront après lui. Cependant, différant en cela des exotes toujours trop sensibles à la séduction des apparences, il leur abandonne la recherche ludique du sens, et de similitudes formelles entre les êtres et les signes. Son approche, plus austère, va tout droit au problème fondamental. C'est en métaphysicien, ou plutôt en mystique, qu'il "poursui(t) pour (sa) part un lacs plus inextricable"<sup>5)</sup>. Il faut partir de *Religion du signe*, texte fondateur, l'un des premiers de Claudel sur la Chine, et qui, non sans ambition, entend traiter de l'essence du langage. La distinction non moins arbitraire que très personnelle des valeurs respectives de l'horizontale et de la verticale, située d'emblée, dans l'imaginaire claudélien, le caractère chinois aux antipodes de la lettre romaine. Qu'il adhère ou non à ce postulat imaginaire, le lecteur contemporain se montrera plutôt sensible à des arguments venant d'une analyse plus rigoureuse, à laquelle les linguistes même auraient peu à redire: caractère analytique de l'écriture occidentale, dont Claudel énonce magistralement les caractéristiques majeures (caractère discret de ses constituants, successivité, loi d'opposition et de variation, temporalité, égale importance et solidarité de l'enchaînement écrit et de l'enchaînement oral):

"Mais la lettre est par essence analytique: tout mot qu'elle constitue est une énonciation successive d'affirmations que l'oeil et la voix épellent; à l'unité elle ajoute sur une même ligne l'unité, et le vocable précaire dans une continuelle variation se fait et se modifie"<sup>6)</sup>.

Sans vouloir exagérer la nouveauté de ce texte, ni prétendre mettre sur le même plan ces certitudes acquises à la pratique de la poésie et les théories postérieures, mais autrement radicales (notamment

en ce qui concerne la primauté de l'oralité) d'un Saussure, reconnaissons toutefois que la linguistique moderne donne à ces quelques lignes de Claudel une autorité particulière. Ceci mérite d'autant plus d'être relevé que, on le verra dans la suite de cet exposé, l'expérience de la langue chinoise va provoquer un changement radical de perspective.

Alors que "le mot existe par la succession des lettres, le caractère (existe) par la proportion des traits"<sup>5)</sup>. La temporalité n'intervient pas ici, pas plus que ses corollaires (successivité, variabilité). Ou plutôt elle est passée sous silence, comme l'est cet aspect essentiel de la langue qui ne saurait se concevoir en dehors du temps: l'oralité. Paradoxalement, Claudel si sensible pour sa propre langue au rythme et à la matière sonore<sup>6)</sup>, ne veut voir du chinois que son écriture, et de cette écriture que sa gesticulation immobile.

"Et ne peut-on rêver que dans celui-ci la ligne horizontale indique, par exemple, l'espèce, la verticale l'individu, les obliques dans leurs mouvements divers l'ensemble des propriétés et des énergies qui donnent au tout son *sens*, le point, suspendu dans le blanc, quelque rapport qu'il ne convient que de sous-entendre? On peut donc voir dans le Caractère Chinois un être schématique, une personne scripturale, ayant, comme un être qui vit, sa nature et ses modalités, son action propre et sa vertu intime, sa structure et sa physiologie."<sup>7)</sup>

Dans *Philosophie du Livre*, texte postérieur de près de trente ans à la première expérience de la Chine mais qui reproduit la citation intégrale de *Religion du Signe*, Claudel précise et clarifie, en se limitant cette fois à l'aspect graphique, l'opposition entre l'écriture occidentale et l'écriture chinoise:

"Ce n'est pas sur les papiers de l'Occident que le *mot*, la macule intelligible sur du blanc, arrive à sa pleine gloire, à sa signification rayonnante et stable. Il n'est qu'une portion mal apaisée de la phrase, un tronçon du chemin vers le sens, un

vestige de l'idée qui passe. Il nous invite à ne pas nous arrêter nous-même, à continuer jusqu'au point final le mouvement des yeux et de la pensée. Le mot chinois au contraire, cette image abstraite de la chose, cette clef de la détermination et de l'idée, reste aussi fixe devant l'oeil du contemplateur que le pentacle lumineux qu'envisage le Docteur Faustus dans l'estampe de Rembrandt."<sup>8)</sup>

Et encore en 1944:

"Le caractère chinois pose devant nous un objet sous son aspect statique. La lettre occidentale est un mouvement qui alimente le flux incessant de la ligne."<sup>9)</sup>

Statique, mais vivant, non pas inerte; donné dans sa présence immédiate, non simple maillon de la chaîne progressivement dévoilée, il est en quelque sorte une figuration parfaite de l' "idée isolée par du blanc"<sup>10)</sup>: cette secousse, cette décharge soudaine d'énergie psychique accumulée dans une confuse nébuleuse d'images, de souvenirs, de notions. Il n'est pas jusqu'au blanc dont il s'entoure, et qu'il recèle en son coeur même, qui n'en fasse l'image exacte de la pensée dans sa fulgurante intermittence. D'où ce sentiment qu'une vie occulte l'anime, qu'il est beaucoup plus que ce que recouvre notre acception du mot signe:

"Le signe est un être, et, de ce fait qu'il est général, il devient sacré. La représentation de l'idée en est ici, en quelque sorte, l'idole. Telle est la base de cette religion scripturale qui est particulière à la Chine."<sup>11)</sup>

Vie sans fin ni commencement, soustraite au temps, soustraite à l'érosion de la parole, manifestée mais ineffable, préservée par son silence:

"L'écriture a ceci de mystérieux qu'elle parle. Nul moment n'en marque la durée, ici nulle position, le commencement du signe sans âge: il n'est bouche qui le profère. Il existe, et l'assistant face

à face considère le nom lisible.

Énonciation avec profondeur dans le reculement des ors assombris du baldaquin, le signe entre les deux colonnes que revêt l'enroulement mystique du dragon, signifie son propre silence."<sup>12)</sup>

Il faut méditer ces quelques lignes qui concluent l'opposition initiale entre les deux systèmes d'écriture, l'occidental et le chinois. La rencontre de l'écriture chinoise, système et art graphiques à l'opposé des nôtres, ne pouvait que séduire le Poète. Mais plus encore, c'est le Croyant qu'elle séduit. Elle est pour lui la révélation d'un langage du Sacré. Le nôtre porte la trace de sa précarité, de sa soumission au temps. Le Caractère Chinois parle le langage de l'Éternel.

#### IDEOGRAMMES OCCIDENTAUX

L'écriture chinoise inspirera à Claudel quelques recherches poétiques nouvelles, à l'affût d'un point de convergence entre le signe et le sens dans les langues occidentales. C'est paradoxalement le côté descriptif et imagé des caractères chinois, pour lequel il professait un dédain amusé, qui lui suggérera sa tentative des *Idéogrammes occidentaux*. Les poètes ont de tout temps été trop sensibles à la matière sonore du langage et aux rapports entre le son et le sens, pour ne pas y voir "une vérité d'ordre absolue et indiscutable"<sup>13)</sup>, mais les rapports entre le signe graphique et la chose signifiée étaient restés inexplorés. La proposition de Claudel réunit dans une synthèse plus hardie la tradition de l'harmonie imitative d'une part et les recherches menées par les poètes du début du siècle sur les calligrammes. Cependant sa conviction selon laquelle "tous les mots sont constitués d'une collaboration inconsciente de l'oeil et de la voix avec l'objet, et que la main dessine en même temps que la bouche intérieure rappelle"<sup>14)</sup>, si séduisante qu'elle soit pour l'imagination, se soutient difficilement sur le plan théorique. A la différence des voyelles colorées de Rimbaud, les lettres constituantes de chaque mot n'ont pas pour Claudel de valeur symbolique stable. Cette valeur est suggérée a posteriori par la décom-

position du sens du mot en éléments imaginaires. D'où des flottements ("i est le feu ou la faim, n est la voûte du four ou les dents enfoncées"<sup>15)</sup>) et l'absence totale d'un système même personnel. Voici encore deux commentaires sur un même mot: TOIT:

"Les deux barres du T donnent les versants de cet abri dont les montants de la même lettre forment les parois. Le O c'est la table où la famille prend ses repas et le I c'est le feu ou le foyer avec la légère fumée qui s'en élève."<sup>16)</sup>

"N'avons-nous pas là une représentation complète de la maison à laquelle ne manquent même pas les deux cheminées? O est la femme et I l'homme, caractérisés par leurs différences essentielles: la conservation et la force; le point de l'i est la fumée du foyer ou, si vous aimez mieux, l'esprit enclos et la vie intime de l'ensemble."<sup>17)</sup>

L'interprétation reste ouverte, subjective, libre. Claudel ne prétend pas au système. Il n'ignore pas que les arguments des philologues seraient "encore plus accablants contre la valeur symbolique du signe écrit que contre celle du signe linguistique"<sup>18)</sup>. "Amusement d'un jour de pluie"<sup>19)</sup>, fantaisie éminemment personnelle livrée sans prétention à l'imagination du lecteur? Moins futiles qu'il n'y paraissait, les *Idéogrammes occidentaux* n'en sont pas moins une "superbe découverte", une illumination dont Claudel tient à nous faire partager l'émoi: "je me sentis comme sur le seuil d'un monde nouveau"<sup>20)</sup>. La "contemplation visuelle et auditive de la lettre"<sup>21)</sup> dépasse hardiment la conception mécaniste, conventionnelle du langage. Première avancée dans le territoire encore inconnu du "langage-monde", les idéogrammes occidentaux seraient la confirmation que l'écriture occidentale elle aussi reflète les rêveries des sens, de l'imagination, de la volonté. D'analytique, notre langue devient synthétique. A l'oralité qui semblait être sa caractéristique essentielle, vient s'ajouter cette dynamique gestuelle et cette capacité descriptive

qui semblaient appartenir en propre à l'écriture chinoise. Notre langue porte virtuellement en elle toutes les propriétés spécifiques de la langue chinoise. Voilà l'antinomie initiale résolue, l'insurmontable diversité fondue en l'unité, les deux langues d'abord ressenties comme antipodiques manifestant leur gémellité profonde, et leur connivence avec le monde créé. Mysticisme ou impérialisme? Autant de manières de nier le Divers, que Segalen n'eût pas pardonnées.

### PENSEE DE LA PIERRE

Pourtant *Stèles* s'inscrit dans la lignée de *Connaissance de l'Est*, tribut que confirme la dédicace à Claudel, même si celle-ci n'est pas sans receler un grain de provocation. Tout en méditant une philosophie et une poésie radicalement autres, Segalen s'est pénétré de l'oeuvre chinoise de son aîné, et nombreux sont les échos qui se laissent entendre d'un texte à l'autre. Qu'il s'agisse du *Combat pour le Sol*, tentative pour réécrire *Le repos du septième jour*, ou du *Siège de l'âme*, nouvelle directement inspirée de *Religion du Signe*, puisque le vol par des touristes inconscients de la tablette porteuse des caractères funéraires prive l'âme du mort de tout refuge et de possibilité de survie. Si Segalen a jamais professé une religion, c'est bien, et exclusivement, celle du Signe, par quoi il rejoint Claudel dont l'influence est encore très sensible dans la préface de *Stèles*. Reprenons le texte pas à pas, pour voir ce qu'il doit à Claudel, et en quoi il s'en démarque.

"Epigraphe et pierre taillée, voilà toute la stèle, corps et âme, être au complet. Ce qui soutient et ce qui surmonte n'est que pur ornement et parfois oripeau."<sup>22)</sup>

Avertis de ne pas nous laisser distraire par la tortue du socle, ni par les bordures endragonnées, nous voilà ramenés à l'essentiel: l'écriture et ce qui ajoute à la force du texte: sa frontalité. La préface de *Stèles*, outre des considérations sur l'origine, l'histoire, la forme et la dévolution des stèles, accorde une place importante à l'écriture chinoise.

Intérêt qui n'est pas seulement théorique puisque l'oeuvre même met en jeu tout un appareil chinois sur la fonction duquel nous nous interrogerons plus loin. N'examinons pour l'instant que les raisons de la fascination qu'exerce sur Segalen l'écriture chinoise. La préface nous les livre: d'abord ce qu'il faudrait appeler son usage "réservé": il ne s'agit pas d'un langage vulgarisé par l'usage quotidien, profané par la nécessité de servir aux communs échanges. Essentiellement différent par ses fonctions de la vulgate populaire, il en diffère aussi par une rigidité d'agencement, un "réseau irréversible, réfractaire même à celui même qui l'a tissé"<sup>23)</sup>. En opposition totale à la mouvance insaisissable du parler humain, ou de la pensée, il a la solidité, la dureté de la pensée pétrifiée. Si les poètes ont parfois rêvé de réifier le langage, les caractères sculpturaux des stèles n'offrent-ils pas la réalisation de ce songe?

"Sitôt incrustés dans la table, — qu'ils pénètrent d'intelligence, — les voici, dépouillant les formes de la mouvante intelligence humaine, devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain. De là cette composition dure, cette densité, cet équilibre interne et ces angles, qualités nécessaires comme les espèces géométriques au cristal. De là ce défi à qui leur fera dire ce qu'ils gardent. Ils dédaignent d'être lus. Ils ne réclament point la voix ou la musique. Ils méprisent les tons changeants et les syllabes qui les affublent au hasard des provinces. Ils n'expriment pas; ils signifient; ils sont."<sup>24)</sup>

Plus habile que Claudel, en ce qu'il se garde d'établir une double et fallacieuse comparaison entre Chine/ Occident// graphisme / oralité, Segalen déduit, de ces caractères délibérément coupés de la langue parlée, une conception radicalement différente du signe linguistique: non plus symbolisation secondaire d'un élément sonore porteur du sens, mais signe plein et autonome, comment pourrait-il signifier, à moins d'entretenir avec la chose qu'il désigne un rapport ouvert et nécessaire?

Aux antipodes donc du signe saussurien conventionnel et arbitraire, et "comme toute chose qui dans le seul parallélisme à son principe trouve une raison d'être suffisante"<sup>25)</sup>, les caractères, "si près des formes originales"<sup>26)</sup>, proposent une quasi-équivalence des choses. Dérivés de ces "symboles nus courbés à la courbe des choses"<sup>27)</sup> que sont les plus anciennes graphies chinoises, Segalen les nommera plutôt emblèmes, symboles. Claudel n'avait pas tiré les conséquences attendues de ses principes d'horizontalité et de parallélisme. Il ne manifestait même que dédain amusé pour le déchiffrement des formes:

"Que d'autres découvrent dans la rangée des Caractères Chinois, ou une tête de mouton, ou des mains, les jambes d'un homme, le soleil qui se lève derrière un arbre."<sup>28)</sup>

Segalen, lui, se plaît à déchiffrer ces "visions des êtres à travers l'oeil humain"<sup>29)</sup>, où malgré le déformé calligraphique des époques successives, se laisse toujours lire la ressemblance du monde.

"Un homme sous le toit du ciel, — une flèche lancée contre le ciel, — le cheval, crinière au vent, crispé sur ses pattes, — les trois pics d'un mont; le coeur et ses oreillettes, et l'aorte."<sup>30)</sup>

Claudel découvrait l'écriture chinoise en mystique. Segalen, plus réaliste, la découvre en artiste. Pour le premier, c'est l'ineffable, l'être hors du temps. Pour le second, c'est la séduction de formes, pièges où se prend l'imaginaire. Or, pour l'une des premières fois en Occident (vers l'époque où Ezra Pound découvre l'Extrême-Orient), la chaîne de l'écriture chinoise se tisse à la trame du poème. A quel effet? C'est ce que nous allons examiner maintenant.

La page de titre de *Stèles* est la suggestion même d'une stèle chinoise: le titre chinois, ses caractères trapus, carrés, puissants, comme taillés dans de la pierre, "forcent à l'arrêt debout, face à leurs faces"<sup>31)</sup>. Des caractères chinois ouvrent solennelle-

ment chacune des parties du recueil, couronnent chaque poème d'une épigraphe. Comment dès lors gommer "l'aspect Chine", comme l'exige Pierre-Jean Remy dont admirable et provocante préface à l'édition Gallimard (1973) repose la question de la lecture de *Stèles*? Certes, il y avait bien des malentendus à dissiper, mais une fois écartée l'hypothèse de traductions, pastiches, adaptations, une fois repoussée toute possibilité de rapprochement avec la poésie chinoise traditionnelle, une fois posé que la Chine, comme l'Océanie, n'est qu'un "décor réel pour un voyage au pays de l'Imaginaire"<sup>32)</sup>, force est de reconnaître que "Segalen s'enfoncé dans la réalité chinoise plus qu'aucun écrivain occidental"<sup>33)</sup>: par la forme, le format, les références, la rhétorique, le hiératisme et la densité monosyllabique du verbe, les *Stèles* sont chinoises. Tout cela a été dit, et redit. Et le transfert constant de l'Empire de Chine à l'Empire de soi-même n'empêche pas que c'est là que Segalen trouve "le lieu et la formule". Formule: forme sens, sens à ce point solidaire de la formulation qu'une variation infime suffirait à le neutraliser. Le contenu de *Stèles* est indissociable de son appareil chinois qui n'est pas seulement décor, vain ornement, mise en scène exotique, toutes choses que Segalen méprise, mais élément aussi essentiel à sa vision exotique que l'était le parler maori dans *Les Immémoriaux*. Dans ce sens, les explications avancées par Bouillier: respect de l'écrit, ambition de donner un équivalent de la forme dure et compacte de la stèle matérielle, le livre devenant ainsi l'emblème de la pierre, paraissent encore insuffisantes.

Ce que Segalen s'en allait chercher en Chine, il s'en explique dans une lettre souvent citée, c'était "non pas des idées, non pas des sujets, mais des formes qui sont peu connues, variées et hautaines. La forme "Stèle" m'a paru susceptible de devenir un genre littéraire nouveau(...)"<sup>34)</sup>. Et c'est d'abord la forme des Stèles qui retient le lecteur: le cadre rectangulaire dressé, et surtout l'épigraphe chinoise. Source, prétexte, ou justification a posteriori, empruntée ou inventée, cette épigraphe, intelligible des seuls familiers de la langue chinoise, est, depuis la

toute première édition, livrée telle quelle, sans traduction, références, ni commentaires, règle respectée par l'édition Plon (1970), et l'édition Gallimard (1973). Il faut donc faire abstraction des savantes gloses de Henry Bouillier dans l'édition du Mercure de France (1982), et tenter d'imaginer la perplexité du lecteur moyen devant ces formes qu'il sait signifiantes, mais dont le sens lui échappe. Tout signe est un vecteur de sens: non seulement il se laisse traverser, mais il facilite le passage. Ces formes-ci, brutes, énigmatiques, retiennent d'aller de l'avant. Choc de l'illisible, de l'inintelligible, elles brisent le mouvement de la lecture. Il y a là, au seuil de chaque stèle, comme un silence pétrifié, un recueillement silencieux sur le mystère du sens clos sur lui-même, et l'étrangeté des formes. Un moment, elles "forcent à l'arrêt debout, face à leurs faces. Dans le vacillement délabré de l'Empire, elles seules impliquent la stabilité"<sup>35)</sup>. Ainsi cette halte liminaire met elle le lecteur à son tour dans la disposition voulue pour recevoir le poème. Pierre-Jean Remy, en commentant la démarche archéologique de Segalen, nous fournit paradoxalement ce qui est peut-être une clé pour l'interprétation de *Stèles*: "Il est l'étranger – un "oeil européen" –, il "s'empare" d'une forme de pierre, la fait sienne, il travaille sur elle puis – et cela est fondamental – la "décrit": il en retire une "aventure personnelle"<sup>36)</sup>: ainsi écrire, n'est-ce pas s'emparer d'une forme écrite, expression, anecdote, caractère, voire "emblème" (comme pour la Stèle: *Du bout du sabre*), la méditer, la rêver: "connaissance qui joue sur le Réel, qui module le Réel, qui l'imagine et le recrée: c'est la connaissance du poète. De là à dire que la Chine – le monde – n'est qu'un prétexte..."<sup>37)</sup>. le Réel – la Chine, l'écriture chinoise – prétexte? Non, mais pré-texte.

A la différence de Claudel, Segalen ne cherchera pas à réduire la distance entre le monde de l'écriture chinoise et celui de l'écriture occidentale. Pas plus à "faire chinois" par la recherche d'équivalents graphiques, qu'à rendre le chinois plus accessible par des traductions et des gloses. L'extrême étrangeté est respectée, ce qui permet de l'affirmer avec

plus de force. D'emblée, le lecteur éprouve le choc du Divers. Il pressent simultanément que l'épigramme chinoise des stèles, à la manière d'une clé musicale, donne la tonalité de la partition. On sait avec quelle perfection le poème s'y accorde. Il y a entre l'épigramme chinoise et le poème une opposition forte en même temps qu'une harmonie secrète, et l'on ne peut s'empêcher d'évoquer l' *Essai sur l'Exotisme*, et la métaphore du recto et du verso, si inverses en apparence, en réalité si voisins, si adéquats l'un à l'autre. Ici encore, Pierre-Jean Remy est particulièrement clairvoyant:

"Chine: "une religion du Signe", a pu écrire Claudel. Segalen a pris cette affirmation au pied de la lettre, mais il l'a débarrassée de son caractère "religieux" pour s'en approprier le reflet dans le domaine de l'écriture: le signe qu'il a fait sien. A l'image de l'idéogramme, peut-être, mais tourné, poli, repensé (...), calculé, utilisé comme une langue nouvelle<sup>38)</sup>

Langue hiératique, dense, sobre, réservée, comme les caractères dont le gong silencieux retentit au seuil du poème. *Stèles* a besoin de cette tension au niveau du texte, où se donne à voir, et par la suite à déchiffrer, à travers les dissonances mêmes, l'accord profond entre la Chine réelle et la Chine intérieure, entre le réel et l'imaginaire.

#### LANGUE FAITE POUR LA CALLIGRAPHIE

Dans la lignée de Claudel et de Segalen. l'admirable et paradoxal *Idéogrammes en Chine* de Michaux, poème-méditation en même temps qu'essai d'histoire de l'écriture chinoise, de psycho- et de sociosémiologie, ou encore de mystique Zen, propose une approche radicalement nouvelle. Premier constat: sans ordre ni règle apparente, sans forme, sans pouvoir d'évocation, éloignés de la "lisibilité primitive"<sup>39)</sup>, anarchiques, déconcertants, lacérant la page de "multiples vies indéfinies"<sup>40)</sup>, les idéogrammes tels que les découvre Michaux, ne sont plus ces représentations statiques et clairement déchiffrables du monde qu'on était convenu d'y voir.

Produits de l'expérience humaine, et d'instincts autres et non moins puissants que celui de représenter ("plaisir de tenir caché", "instinctive tendance chinoise à effacer ses traces", "plaisir d'abstraire"<sup>41)</sup>, goût du secret partagé entre initiés, élitisme mandarinal), il faut pour les comprendre restituer leur histoire. Mais la genèse de l'écriture chinoise, c'est avant tout l'histoire d'une désacralisation, d'une faute primitive, les hommes ayant rejeté "le sacré de la première relation "écrit-objet"<sup>42)</sup>:

"Disparus, les archaïques caractères qui émouvaient le coeur. Disparus, les signes sensibles qui comblaient leurs inventeurs, qui émerveillèrent leurs premiers lecteurs.

Disparue la vénération, la naïveté, la poésie première, la tendresse dans la surprise de l'originelle "rencontre", disparu le tracé encore "pieux", la calme coulée. (...)

Coupés les ponts avec l'origine...(...)

La religion en écriture reculait. L'irréligion d'écriture commençait."<sup>43)</sup>

La référence à Claudel est manifeste. Non moins que la volonté d'en prendre le contre-pied. Car le texte de Michaux porte la trace d'une déchirure: mais la nostalgie de l'unité perdue, avec son potentiel poétique, qui éclate au coeur du poème dans un fabuleux et intarissable inventaire à la Prévert, ne résiste pas au désir de libération vis-à-vis de toutes contraintes, à commencer par celle de la similitude: "d'abord de la proche, puis de la lointaine ressemblance, puis de la composition aux éléments ressemblants"<sup>44)</sup>. Plutôt que l'analogie des idéogrammes aux formes, vestige d'un rêve puéril, c'est leur énergie, leur impétuosité, leur vitesse, affranchies de toute désir de ressemblance, et libérées par la calligraphie, qui fascinent Michaux. La calligraphie "art du temps, expression du trajet, de la course"<sup>45)</sup>, capte et communique le flux du devenir. A l'écoute même de la Vie, de l'Univers, elle est la "Voie par l'écriture"<sup>46)</sup>, ce qui ne se comprend qu'en donnant au mot Voie son plein sens philosophique et mystique. Avec comme corollaire

cet impératif esthétique: "Ne plus imiter la nature. La signifier. Par des traits, des élans."<sup>47)</sup>

S'il est vrai qu'un poète naît dans une langue, et que la poésie est de tous les arts le plus clos, il serait naïf d'en conclure que l'horizon d'un poète se borne à celui de sa langue maternelle. Il est des rencontres linguistiques aussi décisives que celles d'œuvres ou de personnes. Pour chacun des trois poètes que nous avons évoqués, celle des arts graphiques de l'Extrême-Orient et en particulier de l'écriture chinoise devait jouer le rôle d'un révélateur. Langage du Sacré pour Claudel, épreuve du Réel pour Segalen, indication de la Voie pour Michaux... "Toute langue est univers parallèle. Aucune avec plus de beauté que la chinoise"<sup>48)</sup> écrit Michaux. Plus une langue est étrangère, plus elle révèle des rapports imprévus entre les mots et les choses, plus aussi elle suggère une nouvelle manière d'être au monde. La langue chinoise avait ce pouvoir de désorienter au delà de toute espérance. Qu'une expérience aussi importante ait laissé relativement peu de traces dans leur production poétique n'a pas de quoi surprendre. La matière chinoise, trop hétérogène, ne pouvait guère être intégrée. Quant aux applications possibles aux langues occidentales, plus intéressantes en théorie qu'en pratique, on ne voit pas qu'elles aient donné de chef d'œuvre. Ne serait-ce pas assez qu'elles aient changé notre regard sur notre langue et sur notre monde?

"Chine, pays où l'on méditait sur les tracés d'un calligraphe, comme en un autre pays on méditera sur un mantra, sur la substance, le principe, ou sur l'Essence.

Calligraphie auprès de laquelle, plus simplement, on se tient comme auprès d'un arbre, d'une roche, d'une source."<sup>49)</sup>

#### NOTES

- 1) Guillaume de Rubrouck: *Voyage dans l'Empire Mongol*, Payot, 1985, traduction de Claude et René Kappler, P.185. Le texte latin figure dans la note 65.
- 2) Pelliot, cité par Kappler, note 65.
- 3) *Religion du Signe*, in *Connaissance de l'Est*, OEuvres poétiques, Pléiade, p.46.
- 4) Id. p.46.
- 5) Id. p.46.
- 6) Voir *Réflexions et propositions sur le vers Français*.
- 7) *Religion du Signe*, op. cit., p.46.
- 8) *La Philosophie du Livre*, in OEuvres en Prose, Pléiade, 1965, p.72.
- 9) *Journal*, juillet-août 1944, Gallimard, Pléiade, 1969, p.490
- 10) *Réflexions et propositions sur le vers français*, in OEuvres en Prose, Pléiade, 1965, p.3.
- 11) *Religion du Signe*, op. cit., p.47.
- 12) *Religion du Signe*, op. cit., p.48.
- 13) *L'harmonie imitative*, in OEuvres en prose, op. cit. p. 98. Voir aussi *Les mots ont une âme*, in OEuvres en prose, pp.91-95.
- 14) *Idéogrammes occidentaux*, Oeuvres en prose, op. cit. p.90.
- 15) Id. p.83.
- 16) *L'harmonie imitative*, p.101.
- 17) *Idéogrammes occidentaux*, p.82.
- 18) Id. p.90.
- 19) Id. p.90.
- 20) *L'harmonie imitative*, p.101.
- 21) id. p.103.
- 22) *Stèles*, Mercure de France, éd. Henry Bouillier, 1983, p.35.
- 23) Id. p.38.
- 24) Id. p.38.
- 25) *Religion du signe*, op. cit., p.46.
- 26) *Stèles*, op. cit. p.38.
- 27) Id. p.38.
- 28) *Religion du Signe*, op. cit., p.46.
- 29) *Stèles*, op. cit. p.38.
- 30) Id. p. 38.
- 31) Id. p.35.
- 32) Pierre Jean Remy, préface à *Stèles*, Gallimard, 1973, p.7.
- 33) Id. p.8.
- 34) Lettre à Jules de Gaultier, 26 janvier 1913, citée par Henry Bouillier dans *Victor Segalen*, Mercure de France, 1961, p.189.
- 35) *Stèles*, op. cit. p.35.
- 36) Pierre Jean Remy, préface à *Stèles*, op. cit., p.10.
- 37) Id. p.10.

フランスの詩人と漢字

38) Id. p.14.

39) -49) Michaux, *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana, 1975, édition non paginée.