

# Écriture calligraphie et peinture

Marguerite-Marie Parvulesco

Au Japon comme en Chine, la calligraphie lettrée est un art à part entière, aussi important que la peinture, la poésie ou la musique, mais qui n'a pas d'équivalent dans la tradition occidentale. La calligraphie se situe entre l'écriture et la peinture. En tant qu'écriture, elle relève du langage et conditionne la définition de l'écriture poétique, en tant qu'art visuel elle relève de la peinture et conditionne la définition de la peinture.

Cet étude se propose d'une part d'analyser ce qu'implique l'existence de la calligraphie, en quoi et pourquoi elle détermine le rapport que l'écriture entretient avec la peinture dans la tradition lettrée sino-japonaise, et d'autre part de montrer que l'absence de la calligraphie est révélatrice, de façon symétrique, de la conception occidentale de l'écriture, influencée par l'usage d'un alphabet.

Cet article se limitera à l'analyse de la définition sino-japonaise de l'écriture et de la calligraphie et ne mentionnera ni le cas de la Corée, ni le cas du Vietnam, bien que ces deux pays aient également utilisé les idéogrammes chinois. Présenter la définition de l'écriture dans la tradition coréenne et vietnamienne non seulement constituerait deux études différentes, mais dépasserait aussi les limites de nos connaissances linguistiques.

Les idéogrammes chinois se distinguent des lettres d'un alphabet par leur nombre et par la complexité de leur graphisme. Cette différence formelle

est évidente, mais elle ne suffit pas à expliquer l'importance de la calligraphie dans la tradition lettrée sino-japonaise. La variété du tracé des caractères chinois, certes contribue à l'exotisme de l'écriture chinoise, mais n'explique pas davantage la présence de la calligraphie que la simplicité du graphisme des lettres de l'alphabet n'explique son absence.

Le graphisme des idéogrammes chinois peut être très simple. 山 (montagne), 日 (soleil), 田 (rizière), 子 (enfant), 天 (ciel) entre autres exemples, présentent un tracé aussi élémentaire que A, E, Q, M ou W. Les calligraphies du moine poète Ryokan (1758-1831) sont remarquables par la simplicité et le dépouillement extrême de leur tracé, et pour cette raison même sont classées trésor national. La beauté formelle de l'écriture est indépendante de la complexité de son graphisme ( cf. figure 1 page 30 )

L'élaboration vers le IXe siècle d'un système de transcription syllabaire du japonais, *hiragana* et *katakana*, a donné naissance à une forme de calligraphie aussi importante que celle des idéogrammes chinois. Pourtant le graphisme des *kana* est extrêmement simple : い *i*, ゝ *ou*, て *té*, く *kou*, も *mo*, pour ne citer que quelques exemples. Malgré l'apparition d'une écriture phonétique simple et parfaitement adaptée à la transcription du japonais, le système idéographique chinois dans, toute sa complexité, est resté en vigueur jusqu'à aujourd'hui. Que les idéogrammes chinois continuent à être utilisés au Japon prouve que la simplicité ou la complexité du graphisme n'est pas le seul critère qui permette de juger de l'efficacité d'un système d'écriture.

Par ailleurs, l'apparition d'une calligraphie occidentale contemporaine, influencée par la calligraphie chinoise, prouve que le graphisme des lettres de l'alphabet est compatible avec une expression calligraphique. L'existence de la calligraphie, en tant que mode d'expression artistique, n'est donc pas simplement liée aux caractéristiques formelles des idéogrammes ou des lettres. Le cas de la calligraphie arabe, qui n'entre pas dans le cadre de cette étude, prouve néanmoins que l'existence de la calligraphie est indépendante de la complexité du tracé de l'écriture.

Que l'importance de la calligraphie lettrée sino-japonaise soit sans équiva-

lent dans la tradition occidentale ne résulte pas d'une impossibilité technique. Il est possible « d'écrire » au pinceau les lettres de l'alphabet. C'est ce que font les peintres lorsqu'ils signent leurs oeuvres. Matériellement rien n'empêche non plus d'inscrire une phrase dans une peinture. C'est le cas de nombreuses peintures religieuses qui présentent, incrite dans un phylactère, une citation de l'Écriture Sainte expliquant le sujet du tableau. Pourtant, bien que les lettres soient tracées au pinceau et qu'elles s'inscrivent dans la peinture, il ne s'agit pas de calligraphie, dans le sens chinois du terme. Parce que ces inscriptions ne relèvent pas de la même définition de l'écriture et que le rapport qu'elles entretiennent avec les images n'est pas de même nature. Pour ces mêmes raisons les calligraphies chinoises et arabes ne sont pas comparables.

L'existence aussi bien que l'absence de la calligraphie sont liées à la définition de l'écriture. Analyser les raisons pour lesquelles la calligraphie lettrée sino-japonaise est sans équivalent dans la tradition occidentale amène à définir deux conceptions fondamentalement différentes de l'écriture, ce qui constitue la première moitié de cette étude. Et d'autre part, amène aussi à définir le rapport que l'écriture entretient avec la peinture, ce qui sera le sujet de la deuxième moitié de cette étude, présenté dans un article suivant.

Les termes « *écriture* », « *calligraphie* », « *peinture* », qui semblent pourtant équivalents, correspondent à des réalités différentes dans la tradition occidentale et dans la tradition sino-japonaise. La traduction établit des analogies qui permettent d'appréhender une culture étrangère. En établissant les équivalences entre des concepts différents, elle facilite la comparaison. Mais en même temps, la traduction efface des différences essentielles, ce qui fausse en partie la compréhension.

Comparer l'étymologie des termes fondamentaux du vocabulaire de l'écriture révèle que les catégories qui structurent la définition de l'écriture et son rapport avec la peinture sont conditionnées par l'usage d'idéogrammes ou d'un alphabet. Mais tant que l'on reste à l'intérieur d'un système d'écriture, cette évidence restant implicite il est difficile d'en mesurer les implications.

## I. ECRITURE ET CALLIGRAPHIE

### Définition occidentale de l'écriture

Dans un système d'écriture phonétique, parce que l'écriture transcrit la parole, l'écriture est perçue comme étant l'équivalent de la parole. L'écriture fixe la parole, pour la conserver et la transmettre, à la manière d'un enregistrement visuel. Dans la mesure où la lecture restitue à l'identique les paroles de l'auteur, le texte (ou le poème) lu peut être considéré comme l'exact équivalent du texte (ou du poème) écrit. Enfin, la définition occidentale de l'écriture pose une troisième équivalence entre « graphie » et « composition ». C'est ce qu'exprime l'ambivalence du terme « *écrire* » qui signifie à la fois « tracer des lettres » et « rédiger un texte ».

Le dictionnaire *Petit Robert* explique le verbe « *écrire* » par une citation de Boileau : « *Sans cesse en écrivant variez vos discours* ». Cette injonction résume cette double équation posée entre parole et écriture d'une part, entre graphie et composition d'autre part, caractéristique de la conception occidentale de l'écriture. L'ambiguïté du terme « *discours* » à la fois parole et écriture, est révélatrice de l'idée que les paroles prononcées et l'écriture qui les transcrit sont analogues. Les verbes écrire, rédiger et composer sont synonymes et interchangeables. « *Ecrire* » c'est composer car pour composer il faut écrire : l'écriture constitue un élément essentiel du processus de création littéraire.

Un texte représentatif de l'écriture de Ponge « LA CRUCHE » s'achève sur ces deux lignes :

« *tout ce que je viens de dire de la cruche ne pourrait-on pas le dire, aussi bien, des paroles ?* »

(*Pièces, Gallimard, coll. poésie 1996. p.96*)

Cette formulation « *ce que je viens de dire* » désigne en réalité un texte écrit, résultat d'un travail d'écriture, au double sens du terme. Mais comme cette écriture est à la fois ce qui définit la nature de la parole et ce qui la transcrit, il devient extrêmement difficile de les distinguer car il est difficile de formuler

cette distinction. L'écriture représente la parole, elle la remplace, elle lui est équivalente.

Francis Ponge souligne également que ces deux équivalences, entre écriture et parole d'une part, entre graphie et création d'autre part, sont indissociables :

*11 juillet 1970*

*Ecrire pour parfaire une parole (pratique, utile), cela implique que l'on ne puisse y travailler « de tête » (comme on dit) ou « par coeur », ou « mentalement » (dans le sens ou l'on parle de calcul mental »). (la Fabrique du pré, Gallimard, Coll. la Pléiade. p.435)*

Cette définition de l'écriture, à la fois graphie et création poétique est une notion centrale dans l'oeuvre de Ponge :

*Par*

*Sur les sentiers de la création*

*Mettons-nous en chemin.*

*Les sentiers de la création, eh bien, ce sont évidemment les lignes de l'écriture. (ibid p427)*

Dans le contexte de cette définition de l'écriture, les brouillons prennent une importance particulière : ils permettent de retracer la genèse d'une oeuvre. Si bien que l'étude des brouillons constitue une discipline à part entière des études littéraires.

Rien ne montre mieux le travail de création littéraire que la reproduction de manuscrits. (cf, figure 2 p.31). L'intérêt que Ponge porte à la réflexion sur l'écriture l'amène à considérer ses brouillons comme faisant partie intégrante de son oeuvre :

*(...) mettre sur table*

*les états successifs de mon travail*

*d'écriture*

*(ibid. p425)*

« Comment une figure de paroles et pourquoi » est entièrement construit autour des variations d'un texte qui peu à peu prend forme, à travers les étapes successives d'un travail d'écriture. Cette oeuvre atypique porte à son

comble l'attention portée aux brouillons. Cet exemple extrême est révélateur de la conception occidentale de l'écriture, car ce livre n'est possible que dans le contexte d'une définition de l'écriture qui associe graphie et création poétique, et par son titre il signifie que la parole est écriture.

Ce parti pris de montrer la genèse d'une écriture poétique, implique aussi que le texte lu et le texte écrit soient considérés comme étant identiques:

*Ces sentiers, quels pourraient-ils être, sinon ceux que commence déjà à nous ouvrir, nous frayer notre plume : ceux de notre écriture. Et il va falloir que ce soit ceux que pourra suivre, emprunter – on disait mieux anciennement, ceux que pourra tenir votre lecture. (Italiques dans le texte)*

(Oeuvres Complètes. Gallimard, coll. de la Pléiade, p.429)

Que les sentiers de l'écriture soient aussi ceux de la lecture, est une très belle image de la caractéristique fondamentale d'un mode d'écriture phonétique : l'écriture indique la prononciation.

*ces mots, leur tracé, sont aussi votre façon de passer, de cheminer (leur tracé, c'est à dire, leur prononciation par la plume,*  
*(ibid. p.430, italiques dans le texte)*

C'est parce que l'écriture alphabétique relie le tracé des lettres et la prononciation des mots, qu'il est possible de voir un rapport poétique entre la sonorité des mots et la forme des lettres qui composent les mots :

*Mon nom unit les voyelles françaises  
A commencer par celle en forme d'oeuf  
en deux diftongues autour de la couleur*  
*(ibid. Notes prises pour un oiseau p-353)*

ou encore

*Pas d'autre mot qui sonne comme cruche. Grâce à  
cet U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux*

*que creux et l'est à sa façon.*

*(La Cruche, Pièces, Gallimard, p.94)*

C'est aussi parce que l'écriture indique la prononciation qu'il devient possible de considérer le texte lu comme l'exact reflet du texte écrit. La lecture permettant de restituer les paroles telles que l'auteur les prononcerait. Cette définition de l'écriture a pour corollaire d'opposer la lecture et la traduction. A la fidélité de la lecture, qui permet de restituer la parole d'origine, celle du texte tel que l'auteur l'aurait dit, s'oppose l'infidélité de la traduction, qui en transposant un texte dans une autre langue, le transforme. Le texte traduit n'est plus identique au texte original, il est déformé. La traduction conserve la signification des mots mais modifie leur sonorité et, en modifiant la musicalité de la langue, elle détruit ce lien auquel l'écriture poétique attache tant d'importance, entre la sonorité des mots et leur signification. Ce qui justifie le discours récurrent sur l'impossibilité de la traduction poétique.

### **Écriture et calligraphie dans la tradition occidentale**

L'écriture, à la fois graphie et composition, se distingue de la calligraphie qui est seulement graphie. L'écriture de l'écrivain s'oppose à la calligraphie du copiste. L'opposition entre écriture et calligraphie répond à l'antagonisme entre créer et imiter.

Dans sa définition occidentale la calligraphie est une « belle écriture », qui doit avant tout être lisible, régulière, et impersonnelle. Elle est entièrement au service du texte qu'elle reproduit. Sa fonction est la même que celle de la typographie : agrémenter la présentation du texte qu'elle conserve et transmet. Suivant le dictionnaire *Littré*, la calligraphie est « *l'art de bien former les lettres* ». Ici « *art* » s'entend comme « technique » et non pas dans le sens « expression artistique », et l'expression « *former les lettres* » souligne la différence avec l'écriture qui consiste, elle, à composer un texte.

Ponge souligne cette différence entre graphie et calligraphie en opposant le caractère personnel, individuel de l'écriture poétique au caractère impersonnel,

général, de la calligraphie qui pour cette raison s'apparente à la typographie:

*30 mai 1970*

*La matérialité de l'écriture, du graphisme –et non d'un graphisme individuel (manuscrit autographe), mais d'un graphisme commun (calligraphie ou typographie) : voilà ce qui nous la fait aimer, désirer, et—intellectuellement, ensuite – considérer comme importante (essentielle).*

*« La fabrique du pré », oeuvres complètes, galimand La pléiade, p.433*

Ainsi, dans la tradition occidentale, l'écriture se définit par trois équivalences, qui ont pour corollaire trois oppositions. D'abord, l'usage d'un alphabet, amène à considérer que l'écriture est l'équivalent de la parole, mais oppose l'écriture qui reproduit des paroles et la peinture qui reproduit des images.

Ensuite, le texte lu est perçu comme identique au texte écrit, puisque l'écriture en indiquant comment prononcer le texte permet de le restituer tel que l'auteur aurait pu le dire. Mais la fidélité de la lecture s'oppose à l'infidélité de la traduction qui modifie la forme phonétique et grammaticale du texte d'origine.

Enfin, l'écriture est en même temps graphie et création littéraire, car tracer des mots constitue le processus même de la composition littéraire. Mais l'écriture créatrice, personnelle, de l'écrivain s'oppose à la calligraphie du copiste, impersonnelle, qui n'est que graphie.

Dans la définition sino-japonaise de l'écriture, ces équivalences et ces oppositions sont symétriquement inversées. Dans la tradition occidentale et dans la tradition lettrée sino-japonaise, les termes « *écriture* », « *calligraphie* », « *peinture* » recouvrent des significations en partie analogues, mais ne correspondent pas aux mêmes catégories, n'ont pas les mêmes frontières, n'ont pas la même portée, n'entretiennent pas les mêmes rapports.

## II. DEFINITION SINO-JAPONAISE DE L'ECRITURE

Dans un système idéographique, l'écriture indique la signification des

mots et non pas leur prononciation. Etant donné que l'écriture ne précise pas comment se prononcent les mots, elle n'est pas la transcription de la parole, si bien que l'équivalence entre écriture et parole disparaît. Cette différence essentielle détermine une définition fondamentalement différente de l'écriture.

### **L'écriture ne transcrit pas la parole**

Du point de vue d'une pratique alphabétique de l'écriture, il peut sembler difficile de concevoir que l'écriture puisse indiquer la signification des mots indépendamment de leur prononciation. L'exemple des chiffres, qui transcrivent des nombres sans préciser comment les prononcer, permet pourtant d'éclairer le fonctionnement d'un système d'écriture idéographique. « 99 » peut se lire (= se prononcer) aussi bien « *quatre-vingt-dix-neuf* » que « *nonante-neuf* » et peut indifféremment se lire (= se prononcer, ou se traduire) en français, en anglais, en chinois. La prononciation est changée sans que la signification soit modifiée, si bien que la frontière entre « lire » « prononcer » « traduire » devient difficile à saisir.

Les idéogrammes sont parfois des pictogrammes, apparentés à des dessins, leur graphisme reflète leur signification. Mais il s'agit d'un pourcentage infime de l'ensemble des caractères chinois. On peut considérer que le graphisme des chiffres latins I, II, III comme celui de leurs équivalents chinois 一, 二、三, indique leur signification : un, deux ou trois traits représentent et signifient en même temps un, deux ou trois. Ce qui explique que les chiffres chinois et romains se ressemblent. Mais ce n'est pas le cas de « V » ou « 5 » qui, de même que leur équivalent 五, ne sont ni des pictogrammes, ni des images, mais une représentation abstraite, de même que la plus grande partie des idéogrammes chinois.

A cause de l'élégance de son graphisme, l'écriture chinoise est souvent perçue comme plus « imagée » que l'écriture alphabétique. En réalité, le lien entre le graphisme des caractères chinois et l'aspect visuel de ce qu'ils signifient est très souvent lointain, indirect. Même si l'étymologie d'un caractère chinois renvoie à une représentation graphique, elle est le plus souvent défor-

mée au point de la rendre difficile à reconnaître.

La principale caractéristique des caractères chinois, ce n'est pas de représenter l'apparence de ce qu'ils expriment, comme pourraient le faire un dessin ou un pictogramme, mais c'est d'indiquer la signification d'un mot indépendamment de la façon de le prononcer, comme « 5 » qui correspond aussi bien au mot « *cing* » qu'au mot « five ».

L'écriture d'un texte ou d'un poème soulève des questions bien plus complexes que l'écriture des nombres, qui correspondent à une réalité objective et quantifiable, mais le principe est le même. Cet exemple permet de comprendre comment l'écriture chinoise ne relie pas la signification d'un mot et sa sonorité, si bien qu'un même caractère peut se lire, c'est à dire se prononcer, de différentes manières, dans différentes langues, en japonais ou en coréen aussi bien qu'en chinois.

La suite de caractères qui constitue un texte ou un poème pourra ainsi « se lire » (se prononcer) de façon différente suivant les diverses régions de la Chine. La prononciation du chinois classique n'était pas non plus la même que celle du chinois moderne. Nous ne savons plus comment les poètes de l'époque Tang lisaient (prononçaient) leurs poèmes, qui se lisent donc aujourd'hui suivant la prononciation du chinois moderne. Mais les poèmes écrits en chinois peuvent aussi bien se « lire » en japonais, dans une forme de lecture apparentée à la traduction. Il s'agit bien de « lecture » puisque le texte écrit n'est pas modifié. Mais il s'agit aussi d'une « traduction », puisque le poème est transposé dans une autre langue.

Lorsqu'un poème écrit en chinois est lu en japonais, le poème lu (prononcé) n'est pas perçu comme identique au poème écrit. Ce qui évidemment ne veut pas dire que le texte lu n'ait pas le même sens que le texte écrit, mais que les deux aspects du même texte ne sont pas semblables.

Dès lors que l'écriture ne transcrit pas la prononciation, elle ne peut pas être perçue comme l'équivalent de la parole. Ce qui évidemment ne signifie pas que l'écriture ne peut pas transcrire la parole, mais que l'écriture et la

parole sont perçues comme deux aspects différents du langage, et que l'écriture transforme la parole en la notant pour la transmettre.

Dans un roman policier japonais publié en 1996, on peut trouver cette formulation :

« *le détective transforma les paroles de Narita en écriture.* »

探偵は (。。。) 成田の話を文字に変えた。

(*Le club des détectives. Higashino Keigo, Kadokawa Bunko p.75*)

Cette expression est d'autant plus révélatrice qu'il s'agit de littérature populaire et que cette expression ne relève pas d'un effort stylistique particulier. Cette expression du japonais moderne montre bien que dans la conception japonaise de l'écriture, la parole et l'écriture ne sont pas perçues comme équivalentes. L'écriture « *transforme* » la parole : à la différence de la conception occidentale, elle n'est pas perçue comme la reproduction ou l'enregistrement de la parole.

### **Ecrire, ce n'est pas composer un poème**

L'idéogramme 書, qui se prononce *shu* en chinois, *sho* ou *kaku* en japonais, est utilisé pour traduire en japonais moderne les mots français « *écrire* » et « *écriture* », mais son champs sémantique n'est pas le même. Il signifie à la fois « *écrire* », « *calligraphier* » et « *peindre* », mais « *écrire* », uniquement dans l'acception « *tracer les signes d'écriture* », et non pas dans celle de « *composition littéraire* », ni dans celle de « *style littéraire* ».

Composer un poème, ce n'est pas « *écrire* » 書 un poème, mais 詠 qui signifie « *déclamer* », c'est à dire lire à haute voix, donc prononcer, ou encore « *chanter* » des poèmes. Mais 書 c'est aussi bien peindre que calligraphier. Le même idéogramme 畫 (画) désigne à la fois les traits qui composent un idéogramme et les traits qui composent une peinture, et ce même caractère signifie aussi peinture. Ainsi, non seulement les oppositions qui structurent la conception occidentale de l'écriture entre écrire, copier et peindre, sont effacées, mais de plus le lien entre graphie et composition disparaît.

L'idéogramme 寫, ou 写 dans sa version moderne simplifiée, est utilisé en

chinois moderne pour traduire le mot français « écrire ». Mais il signifie à la fois « copier un texte, un poème ou une peinture », « calligraphier un texte ou un poème » ou « exécuter une peinture », étymologiquement il signifie « déplacer » et non pas « imiter ». Non seulement cet idéogramme ne fait pas la distinction entre « écrire », « calligraphier » et « peindre », mais il ne distingue pas non plus « écrire » et « copier. » Ce caractère chinois précède souvent la signature d'un peintre ou d'un calligraphe. Par exemple, dans l'illustration de « *propice pour le vent* » à la fin de la sixième ligne à partir de la droite, qui indique la date, on peut voir l'idéogramme 寫, précédant la signature. Cet idéogramme signifie à la fois que Buson a « copié » le poème du poète chinois Li Yu, qu'il a « calligraphié » ce poème, et qu'il a « peint » l'illustration qui accompagne et interprète ce poème. (cf. figure 3)

Ces deux idéogrammes traduisent le mot « écrire ». Mais ils effacent la frontière entre peinture et écriture, et ils ignorent la distinction entre créer et reproduire, alors que cette double opposition définit la conception occidentale de l'écriture. De plus aucun de ces deux idéogrammes ne présente l'ambivalence du terme « écrire » qui pourtant est au centre de la définition occidentale de l'écriture.

Que l'usage d'un même pinceau et d'une même encre permette de relier l'écriture et la peinture est facile à comprendre. Cette caractéristique de l'art extrême-oriental est très souvent soulignée. Que le même caractère puisse signifier à la fois « écrire » et « peindre » correspond aussi à l'idée reçue que les caractères chinois sont comme des dessins.

Mais du point de vue de la pratique d'écriture qui nous est habituelle, il est beaucoup plus difficile de concevoir que la composition poétique puisse ne pas s'appuyer sur l'écriture. Du point de vue des critères littéraires qui nous sont habituels, il est aussi beaucoup plus difficile de renoncer à l'opposition entre écrire et copier.

### **Les concours de poésie**

Les concours de poésie occupaient une place importante dans la vie des

des lettrés chinois, comme le montre le rôle des échanges de poèmes et des concours de poésie dans le « *Rêve du Pavillon Rouge* ». Dans la vie des lettrés japonais, leur importance était peut-être plus grande encore. Même si ces concours de poésie constituaient avant tout une pratique sociale et relevaient davantage de la performance que de la création littéraire, ils ne témoignent pas moins pour autant des pratiques d'écriture des lettrés, entraînés à composer sans brouillon.

L'un des plus anciens et des plus célèbres de concours de poésie est le « *banquet du Pavillon des Orchidées* », illustré par de nombreuses peintures et souvent reproduit au cours des siècles par les lettrés en Chine et au Japon. Les poètes étaient assis au bord d'une petite rivière où des coupes d'alcool, posées sur des feuilles, étaient portées par le courant. La règle était de composer un poème entre le passage de deux coupes. Si le poème n'était pas achevé, le gage consistait à vider la coupe au moment de son passage.

De même, les concours de poésie de l'époque d'Edo interdisaient d'écrire un poème avant qu'il soit totalement achevé, ou de le reprendre pour le modifier. Ce mode de composition repose donc sur l'improvisation et non pas sur le travail d'écriture comme l'entendent les poètes occidentaux. Il se situe à l'extrême opposé de « *Comment une figue de paroles et pourquoi* ».

Cette pratique d'écriture est encore illustrée par de très nombreux poèmes célèbres, chinois et japonais, qui évoquent le poète *en train de composer* un poème, mais dans un contexte où il se trouve dans l'impossibilité matérielle *d'écrire*, que le poète marche de nuit dans la forêt, qu'il se trouve à cheval, ou qu'il soit couché dans un lit. Ces poèmes célèbres pourtant ne sont plus de simples jeux de société, mais l'expression d'une création littéraire. Il s'agit bien d'une écriture poétique, mais qui ne passe pas par l'écriture.

### **Refaire d'anciens poèmes**

Un poème de Wei Chuang (836-910), I Sô suivant la prononciation japonaise de son nom, illustre bien la définition chinoise de l'écriture poétique :

*Ces derniers temps, je bois et me lève tard. Encore couché, je regardais au sud la montagne, en refaisant d'anciens poèmes. j'ai ouvert la porte le soleil était haut et triste le printemps. Nombreuses, les voix d'oiseaux pleuraient sur les branches en fleurs.*

Il est difficile d'imaginer comment le poète « *encore couché* » pourrait frotter le baton d'encre sur la pierre à encre et tenir un pinceau pour « *écrire* ». Sans compter que l'encre de Chine risque de tacher la literie. C'est donc sans le support de l'écriture que le poète « *refait d'anciens poèmes* ». Cette expression peut se comprendre de plusieurs manières. Le poète peut se rappeler d'anciens poèmes qu'il aurait lui même composés, et qu'il « *referait* » c'est à dire améliorerait. Il s'agit alors d'une composition poétique dans l'acception occidentale du terme. Mais ces « *anciens poèmes* » peuvent tout simplement être des poèmes célèbres qu'il « *referait* », c'est à dire qu'il ne s'agit plus de création à proprement parler, mais du point de vue des catégories qui nous sont habituelles « *d'imitation* ». Dans la conception sino-japonaise de l'écriture poétique, composer un poème c'est avant tout reprendre et modifier les vers célèbres de poèmes anciens. (cf, *Traduire les kandhi II. écriture, lecture et traduction de la poésie chinoise. Bunkaronshû 41.42, Mars 2013*)

Au Japon, le cas du poète Takano Rantei, (1704-1757) prouve que la composition poétique ne passait pas par l'écriture, car ce poète était aveugle. Il avait perdu la vue à seize ans, mais s'est montré capable de composer des poèmes en chinois, suivant les modèles de poèmes mémorisés.

« *Ecrire* » et « *composer* » ne sont pas liés, mais « *copier* » et « *composer* » ne sont pas antagonistes. Ces deux caractéristiques de l'écriture poétique chinoises sont reliées et prennent le contre pied de la définition occidentale de l'écriture poétique.

### **Poèmes composés en rêve**

L'exemple le plus extrême qui illustre cette double caractéristique de la

définition sino-japonaise de l'écriture est celui de poèmes composés en rêve. Hirose Tansô (1782-1856) a pu composer en rêve un poème, qu'il a noté à son réveil, non pas pour sa valeur, mais parce qu'il était inhabituel. Qu'il soit possible néanmoins de mémoriser un quatrain composé en rêve, prouve la distance qui sépare la pratique d'écriture des lettrés japonais de la définition occidentale de l'écriture. Cet exemple prouve que l'écriture chinoise d'un poème était complètement dissociée de sa lecture/prononciation. La mémoire qui entre ici en jeu est la mémoire purement visuelle d'une écriture, et non pas la mémoire d'un poème sous forme de paroles prononcées. Il s'agit *d'écriture* et non pas de *paroles*, car la définition japonaise de l'écriture n'assimile pas écriture et parole. Cet exploit témoigne de l'étonnante mémoire visuelle des lettrés japonais. Mais cet exploit n'est possible que dans le contexte d'une définition de l'écriture qui dissocie d'une part, « graphie » et « composition », et d'autre part « écriture » et « parole ».

*J'ai composé ce poème pendant mon sommeil. Je l'ai noté même si le sens est difficile à saisir, car il sort de l'ordinaire.*

*Des bambous touchent ma fenêtre, trois branches  
ou peut-être deux. Citadelle à l'extrémité du ciel si belle  
je suis seul à aimer la lune au bout des nuages  
tombée au milieu de l'étang, ignorée des poissons*

La comparaison avec le texte de Ponge qui relate ses efforts pour essayer de noter un poème composé en songe est particulièrement révélatrice de l'opposition entre deux définitions radicalement opposées de l'écriture et permet de mesurer à quel point le système d'écriture alphabétique ou idéographique conditionne les pratiques d'écriture :

## PHRASES SORTIES D'UN SONGE

A : « *Coryza authentique, pipe, et bulle d'eau.* »

B : « *Chemise molle....sed...(ici un trou)....le venin  
s'allie aux quatre venins. – DANTE.* »

*Ces phrases ont été formées par moi en songe, m'y semblant parfaitement belles et significatives.*

*Il me sembla chaque fois que j'avais trouvé comme la pierre philosophale de la poésie. Il fallait que je la ramène au jour. La difficulté consistant alors à effectuer deux opérations à la fois : 1 me réveiller ; 2 ne pas perdre ma phrase en route. Exactement comme un sauveteur.*

*Je ne conservais ces phrases qu'en les répétant à chaque instant. Cette répétition n'était nullement mécanique. Il me fallait chaque fois faire un effort : en même temps prononcer fermement chaque mot et toutefois le faire assez vite, parce qu'il semblait que les mots s'éteignaient à chaque fois que je les avais prononcés. Le malheur était que les efforts de cette répétition ne me laissaient, semblait-il, aucun loisir pour l'autre besogne, qui était de sortir du songe, de remonter au jour.*

*mais si je cessais de répéter ma phrase elle replongeait soit entière, soit par morceaux, dans un fond sombre, sorte de représentation de l'oubli.(.....)*

1927

(« *Proèmes* », *Oeuvres Complètes*, Gallimard, *Pleiade*, p.186,187)

A côté de l'exploit d'un poète japonais capable de composer en songe un quatrain entier, de plus en chinois, et de le noter ensuite intégralement à son réveil, les deux petites phrases de Ponge, dont l'une s'est à moitié perdue en cours de route, peuvent sembler bien modestes. Sans compter que le poète japonais a renouvelé trois fois sa performance. S'il s'agissait d'un match, le poète japonais serait considéré comme gagnant, le poète français battu à

plates coutures. Néanmoins il ne s'agit pas de compétition. Mais tout simplement de deux définitions différentes de l'écriture, conditionnées par deux systèmes différents d'écriture, la valeur de chacun des poètes n'est pas en cause.

L'intérêt des « *phrases sorties du songe* » de Ponge, ne réside pas dans les quelques mots dont il garde le souvenir, mais dans le très beau texte qui les accompagne et relate les efforts du poète, entre rêve et éveil, pour « *sortir du songe* » ces quelques mots.

La différence entre les vers composés en rêve par les poètes japonais et français n'est pas révélatrice d'une différence de virtuosité entre deux poètes, mais de la différence entre deux définitions de l'écriture, conditionnées par l'usage d'un alphabet ou d'idéogrammes.

Deux raisons expliquent pourquoi Ponge n'arrive qu'à aligner péniblement quelques mots incohérents, alors que Hirose Tansô arrive à composer un quatrain entier, néanmoins tout aussi incohérent.

Dans une définition de l'écriture qui associe graphie et composition, il est de toute évidence extrêmement difficile de composer un poème en rêve, puisqu'il est impossible d'écrire (tenir un crayon) en dormant.

Mais pour les lettrés japonais, habitués à composer sans s'appuyer sur l'écriture, ce n'était pas impossible. La difficulté ne résidait pas dans la composition elle-même, mais d'abord dans sa motivation. Il n'est pas possible de décider consciemment de rêver que l'on compose un poème, et de l'achever dans ce rêve. Ensuite, dans la mémorisation de ce poème achevé, ce qui demande une mémoire extraordinaire, même d'après les critères des lettrés japonais. Composer un poème en rêve reste une exception, mais Hirose Tansô a prouvé que ce n'est pas impossible.

Une deuxième raison, tout aussi importante, explique la différence de résultat entre l'écriture chinoise et l'écriture française. Pour Ponge, l'écriture est la transcription d'une parole, les mots n'existent qu'à condition d'être prononcés, ce qui est particulièrement difficile en rêve. « *Je ne conservais ces phrases qu'en les répétant à chaque instant* ». « *Il me fallait chaque fois faire*

*un effort : en même temps prononcer fermement chaque mot ».*

Cette réflexion de Ponge sur la difficulté à retenir les mots dans les rêves, éclaire aussi les raisons pour lesquelles, au contraire, Tansô a pu retenir un poème entier. C'est parce que Ponge relie écriture et prononciation qu'il éprouve autant de difficulté à composer (écrire) dans un songe. C'est justement parce qu'il s'efforce de prononcer fermement, que la phrase lui échappe.

Dans un système d'écriture idéographique, il est inutile de prononcer pour mémoriser une phrase. Cela peut sembler difficile à imaginer pour qui n'a pas l'habitude de l'écriture chinoise, mais il est fréquent de comprendre le sens d'un idéogramme, sans se rapeler comment le prononcer.

C'est en distinguant parole et écriture que le poète japonais a pu mémoriser ce poème. Le rêve étant le domaine des images visuelles, le poète a conservé la mémoire d'une suite d'idéogrammes, comme il aurait pu conserver la mémoire visuelle d'une suite d'objets alignés, ou d'un tableau.

A l'inverse, c'est parce qu'il considère que l'écriture est l'équivalent de la parole, et qu'en prononçant la phrase il s'efforce de transformer l'écriture en parole, que le poète français n'arrive pas à conserver les mots du rêve : « *Il me semblait que les mots s'éteignaient aussitôt que je les avait prononcés.* » dans un système d'écriture alphabétique, il n'est pas possible de noter la signification d'un mot sans indiquer sa prononciation. L'écriture et la prononciation sont liées, il n'existe donc pas d'autre moyen pour retenir un mot que de le prononcer.

Parce que la signification des caractères chinois est indépendante de la façon dont ils sont prononcés, il est possible de parcourir des yeux un poème écrit en chinois sans le prononcer. C'est même beaucoup plus facile, si l'on n'est pas chinois, que de le prononcer dans un chinois exact, ou, si l'on n'est pas spécialiste de littérature classique, de le lire en japonais classique sans faire d'erreur de grammaire. C'est parce que le poète japonais, à la différence de Ponge, a l'habitude de composer *sans écrire*, qu'il a pu composer un poème en dormant, et c'est parce qu'il n'a pas besoin de *prononcer* son poème, qu'il a

pu ne pas l'oublier.

La qualité littéraire de ce poème « sorti du songe » est une autre question. Il s'agit d'un assemblage d'emprunts à différents poèmes célèbres. Hirose Tansô, qui critiquait ce mode de composition, a noté ce poème uniquement parce qu'il avait été composé en rêve, mais n'aurait jamais écrit un poème de ce style consciemment.

### ***Souvenirs de choses et d'autres***

Natsume Sôseki, (1867-1916) apporte dans « *Souvenir de choses et d'autres* » un témoignage précieux sur le mode d'écriture des lettrés japonais. Sôseki est l'un des écrivains fondateurs de la littérature japonaise moderne. Il a séjourné en Angleterre et il a enseigné la littérature anglaise à l'université Waseda, il connaissait bien la définition occidentale de l'écriture. Mais c'est aussi l'un des derniers écrivains capable de composer à la manière des lettrés de l'époque d'Edo des *kanshi*, en chinois classique.

« *Souvenirs de choses et d'autres* » est un texte atypique où Soseki relate les souvenirs d'une maladie grave et sa convalescence. L'évocation de la maladie, rédigée en prose et en japonais moderne, est accompagnée de poèmes, *haiku* écrits en japonais classique, et *kanshi*, écrits en chinois classique. Ce texte est ainsi constitué de trois genres différents, écrits dans trois langues différentes, qui relèvent de trois modes de composition différents.

La partie en prose est postérieure à la maladie ; il s'agit de « *souvenirs* ». Cette prose caractéristique de l'émergence de la littérature moderne, décrivant les étapes de sa maladie de façon réaliste, parfois même très crue, est le résultat d'un travail d'écriture, au sens occidental du terme :

*Je pensais écrire les événements mémorables du vingt-quatre et face à ma feuille (genkô yôshi), brusquement n'ayant plus envie d'avancer, j'ai décidé de remonter dans mes souvenirs, de revenir en arrière. (p.334)*

Ce passage en prose, représentatif d'un courant d'écriture réaliste influencé par la littérature occidentale, est écrit, l'idéogramme utilisé est 書, sur des feuilles quadrillées réservées à l'écriture des manuscrits, appelées « *genkô*

*youshi* ». Chaque feuille compte quatre cents carreaux et, à raison d'un signe par carreau, constitue l'unité de mesure de tout manuscrit. Aujourd'hui encore, les devoirs des étudiants, les articles ou les textes des conférences comme les manuscrits des écrivains, sont définis par le nombre de pages de 400 signes. Une feuille, quatre cent signes, dix feuilles quatre mille signes etc... Les manuscrits étaient donc très exactement formatés, bien avant l'introduction des ordinateurs.

Les poèmes, eux, ont été composés pendant la maladie, et témoignent de son état d'esprit au jour le jour, à la différence de la partie en japonais moderne, marquée par la distanciation intellectuelle de l'écriture et la déformation du souvenir :

*« Les poèmes composés en chinois et les haïku intercalés dans « Souvenir de choses et d'autres » ne sont pas là pour montrer ma position de poète de haïku et de kanshi. A vrai dire, qu'ils soient bons ou mauvais n'a même aucune importance. Simplement, je serais content, si, ne serait-ce qu'un instant, je pouvais transmettre au lecteur les sentiments qui me dominaient à ce moment là (pendant la maladie) ». (oeuvres complètes, tome 10, shûeisha, 1973 p.322)*

Au début du livre, Sôseki oppose la définition moderne-occidentale de l'écriture et le mode de composition poétique des lettrés de l'époque d'Edo, dont il est l'un des derniers représentants.

L'intérêt de ces poèmes, ce n'est pas leur qualité littéraire, c'est leur vérité, leur sincérité.

Car ils ne sont pas « écrits », suivant la définition occidentale du terme. Leur importance vient de ce qu'il ont été composés *pendant* la maladie, et Soseki souligne :

*« A cette époque, bien sûr, je ne pouvais pas me servir de mes mains. » (ibid. P.314)*

A l'inverse de la définition occidentale de l'écriture poétique, qui repose sur un travail d'écriture que les brouillons permettent de retracer, la définition sino-japonaise de l'écriture poétique est un travail d'imagination et de

méditation, qui ne s'appuie pas sur l'écriture :

*Ainsi, regardant de loin le monde de la réalité quotidienne(.....) les haiku surgissaient naturellement, et les poèmes (kanshi) portés par l'inspiration surgissaient et flottaient dans mon esprit sous des formes variées. (p.323)*

Le terme « *exprimer* » a pour étymologie « *presser* », ce qui évoque bien ce que représente le travail d'écriture pour les écrivains français. Le terme qui traduit « *exprimer* » en japonais et en chinois est constitué des deux idéogrammes 表現 qui tous les deux signifient « *apparaître, naturellement et sans effort* », comme la lune ou un nuage peuvent apparaître. Les poèmes apparaissent dans l'esprit du poète pour « *exprimer naturellement* » ses sentiments les plus profonds.

Dans ces circonstances, Sôseki a composé ce très beau kanshi, qui en évoquant l'impossibilité « *d'écrire* », présente en même temps une admirable illustration de la définition sino-japonaise de l'écriture poétique :

*Celui qui gît sur le dos comme muet  
dans le silence contemple le vide immense  
d'un ciel immense, nuage immobile  
jusqu'à la fin du jour, à lui-même semblable.*

Ce poème est écrit en chinois classique, mais se lit en japonais. Sôseki qui ne savait pas parler chinois, écrit pourtant des poèmes en chinois, mais sans passer par l'écriture, justement parce qu'il se trouvait dans l'impossibilité matérielle d'écrire. L'écriture n'est pas la transcription de la parole, le poème lu n'est pas identique au poème écrit et la composition poétique ne repose pas sur l'écriture.

Les équivalences et oppositions qui semblent des évidences du point de vue d'une définition occidentale de l'écriture ne sont pas pertinentes dans le contexte de la poésie sino-japonaise.

L'introduction des brouillons marque l'apparition de la littérature japonaise moderne, qui adopte les pratiques d'écriture des écrivains occiden-

taux. Natsume Sôseki, composait encore des *kanshi* à la manière des lettrés de l'époque d'Edo. Mais lorsqu'il écrivait ses romans, c'est suivant une définition occidentale de l'écriture, qui elle repose sur les brouillons, comme la partie narrative de « *souvenirs cle choses et d'autre* ». Ses manuscrits témoignent d'un travail d'écriture au double sens du terme, comme ceux des auteurs occidentaux.

Aujourd'hui, en Chine comme au Japon, ce mode de composition qui ne passe pas pas l'écriture a disparu. C'est l'une des principale différences entre la poésie classique et la poésie contemporaine, et c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles il serait extrêmement difficile, en Chine aussi bien qu'au Japon, de composer aujourd'hui des poèmes comme le faisaient encore les lettrés du XIXe siècle.

### **Ecrire et copier, l'interprétation calligraphique en Chine et au Japon**

L'idéogramme 書 signifie à la fois écrire, calligraphier et peindre. Mais, de même que la définition de l'écriture n'est pas la même dans la tradition occidentale et dans la tradition lettrée sino-japonaise, les deux définitions de la calligraphie ne se recouvrent pas.

La définition de Littré « *art de bien former les lettres* » peut sembler s'appliquer également à la calligraphie chinoise. Mais il n'y a pas de commune mesure entre « *l'art de bien former les lettres* » de l'alphabet et « *l'art de bien former* » les caractères chinois. Alors que tracer les lettres de l'alphabet ne présente pas de difficulté particulière, la calligraphie exige un apprentissage qui ressemble à celui qu'impose la maîtrise d'un instrument de musique. Seules la patiente répétition de mouvements de base et de longues années d'entraînement quotidien, permettent de maîtriser une technique qui rend possible une expression personnelle.

Mais la calligraphie chinoise et japonaise ce n'est pas seulement une technique, c'est aussi un art. Et c'est l'ambivalence de cet art, qui relève à la fois de l'écriture et de la peinture, qui constitue la différence essentielle avec la calligraphie occidentale. La calligraphie lettrée est un art graphique apparenté

à la peinture, mais qui échappe aux catégories de la peinture occidentale. C'est aussi une interprétation graphique de la poésie, mais qui échappe aux catégories de l'écriture poétique occidentale.

Malgré la différence de difficulté technique que présente le tracé des caractères chinois et les lettres de l'alphabet, un aspect de la calligraphie chinoise est néanmoins l'exact équivalent de la calligraphie occidentale. Il s'agit de la calligraphie, admirable de régularité et de clarté, qui est celle des documents officiels, des décrets, des archives, des documents diplomatiques. C'était la calligraphie des mandarins chinois et des fonctionnaires japonais de l'époque d'Edo. C'est aujourd'hui encore la calligraphie des diplômes, celle qui indique le noms des participants à une réunion, le titre des conférences etc....

Mais la calligraphie c'est aussi une forme d'art qui n'a pas d'équivalent dans la tradition occidentale, car il relève à la fois de l'écriture et de la peinture, alors que la tradition occidentale oppose écriture et peinture. On peut distinguer trois genres bien distincts de calligraphies. Les calligraphies qui présentent un ou plusieurs caractères, les calligraphies qui présentent des poèmes, et les calligraphies qui s'inscrivent dans des peintures.

### **Calligraphie de caractères isolés ou de phrases courtes**

Bien que sans équivalent dans la tradition occidentale, cet aspect de la calligraphie chinoise est le plus facile à comprendre et à apprécier du point de vue de celui qui ne sait pas lire l'écriture chinoise. C'est aussi celui qui est le plus souvent présenté. Si l'on ne sait pas lire le chinois, la calligraphie peut être abordée comme une peinture abstraite et appréciée pour l'équilibre de sa composition, le mouvement du pinceau, les nuances de gris et de noir de l'encre. C'est pour ces mêmes raisons qu'elle est appréciée en Chine et au Japon. Il n'est pas nécessaire de connaître le chinois pour reconnaître l'élégance de la calligraphie de Ryokan (cf, figure 1, p.30), ou pour être sensible à puissance de la calligraphie du maître zen Hakuin Ekaku (1685-1768) cf, (figure 4, p.33), qui peut faire penser à une peinture contemporaine.

Cet aspect de la calligraphie est le plus facile à aborder car c'est celui qui

présente l'analogie la plus marquée avec la peinture. De même que des tableaux, ces calligraphies peuvent orner un mur, un *tokonoma*, constituer des éléments de décoration intérieure, ce qui contribue encore à souligner leur ressemblance avec la peinture abstraite.

La différence essentielle qui distingue la calligraphie de la peinture abstraite c'est que la calligraphie est écriture autant que peinture. Elle a donc une signification objective, celle des mots qu'elle donne à lire. La première calligraphie, présente les trois chiffres 1 2 3. La deuxième calligraphie présente l'idéogramme 無 qui signifie « vide » ou « néant ». La distance qui sépare la forme régulière de cet idéogramme, qui est celle de la forme typographique, et son interprétation calligraphique cursive permet de mesurer à la fois les possibilités d'interprétations qu'offre la calligraphie et les difficultés que peuvent présenter sa lecture. La calligraphie peut être parfaitement régulière et très lisible, comme celle de Ryokan, mais elle peut aussi être extrêmement difficile à déchiffrer, comme celle de Hakuin. La lisibilité n'est pas un critère de qualité et en cela elle se distingue de la définition occidentale de la « belle écriture » calligraphiée.

Pour que la signification de la calligraphie soit accessible, il suffit d'indiquer à côté de la calligraphie soit sa traduction en français, soit sa forme régulière. Mais cette signification n'est pas un élément accessoire. La calligraphie n'est pas une peinture insignifiante. La compréhension de l'écriture modifie la perception de la calligraphie, elle lui apporte une profondeur qui renforce l'émotion qu'elle peut susciter en tant que peinture.

### **Calligraphie de poèmes**

Les calligraphies qui présentent des poèmes sont beaucoup plus difficiles à aborder. D'une part il est plus difficile de les assimiler à une peinture abstraite. Il est plus difficile d'oublier qu'il s'agit d'écriture, et leur signification reste incompréhensible si on ne sait pas lire le chinois. Cet aspect de la calligraphie est aussi le moins souvent présenté, et donc le moins connu en occident. Car il ne suffit plus de déchiffrer l'écriture pour en comprendre le

sens. Pour l'apprécier il faut à la fois connaître le chinois classique et avoir l'habitude de la calligraphie. Les calligraphies qui présentent des poèmes sont le plus souvent aussi obscures pour un Chinois ou un Japonais qui n'a pas une solide culture classique que pour un français qui ne connaît pas l'écriture chinoise.

D'autre part cette écriture calligraphique implique une définition de l'écriture radicalement différente de celle qui nous est habituelle. Cette calligraphie lettrée, à l'inverse de la calligraphie occidentale, est avant tout une écriture personnelle, qui interprète le texte en même temps qu'elle le copie.

La calligraphie présente l'interprétation graphique d'un poème, aussi personnelle, subjective et créatrice que peut l'être l'interprétation musicale d'une partition. De même qu'un air d'opéra ou qu'un morceau de musique peuvent donner lieu à des interprétations très différentes, la poésie chinoise et japonaise se prête à de très nombreuses possibilités d'interprétation calligraphique.

D'une part, la calligraphie peut avoir un style plus ou moins régulier, plus ou moins archaïque, plus ou moins cursif. Ce qui donne une tonalité générale, à la manière d'un phrasé plus ou moins articulé. Elle peut être extrêmement difficile à déchiffrer, la lisibilité n'est pas une qualité. Le style choisi contribue à donner une impression de force ou d'élégance, de vitesse ou de calme, de mouvement ou de sérénité qui influencera la perception du poème. Par exemple les deux calligraphies du peintre et calligraphe Ike no Taiga, (cf, figure 5 et 6 p.34) présentent, dans deux styles différents, deux poèmes chinois illustrant le thème des « *Huit paysages de Xiaoxiang* (shosho, en japonais). Même sans savoir lire le chinois, il est possible de voir que le style d'écriture correspond à un phrasé, une atmosphère différente. La figure 6, est un exemple de style cursif, la figure 5 un exemple de style archaïque.

Interprétation visuelle, la calligraphie s'apprécie comme une peinture pour l'équilibre général de la disposition des caractères, le mouvement du pinceau, le rythme de l'écriture, les nuances de l'encre. Écriture, la calligraphie s'apprécie pour la façon dont elle montre comment le calligraphe

comprend le poème, exprimant une interprétation littéraire du poème copié.

Le calligraphe peut choisir de mettre un ou plusieurs mots en valeur, soit par une taille plus grande, soit par une couleur plus foncée ou plus claire, soit par une graphie moins lisible ou au contraire plus lisible que celle des autres caractères, soit en l'isolant sur une ligne. Ce qui peut modifier considérablement la signification d'un poème.

Le calligraphe a encore le choix entre marquer l'emplacement de la césure, et le rythme visuel de l'écriture correspond alors au rythme musical de la lecture. Ou au contraire il peut choisir de déplacer l'emplacement de la césure, et le rythme visuel de la calligraphie est alors différent du rythme musical de la lecture. Ce qui offre d'innombrables possibilités d'interprétation. Les manuels de calligraphie sont intarissables sur les mille et une manières de disposer les vers d'un poème et de déplacer l'emplacement de la césure.

La calligraphie « copie » un poème, mais il s'agit d'une interprétation créatrice, d'une ré-écriture. La calligraphie n'est pas une « belle écriture », puisque non seulement elle n'a pas besoin d'être facile à lire, mais de plus elle peut modifier la signification du poème qu'elle copie.

La calligraphie lettrée sino-japonaise est très loin de la définition occidentale d'une « belle écriture », impersonnelle, objective, régulière, lisible, au service du texte auquel elle doit avant tout être fidèle. Elle en est, point par point, l'antithèse.

### **La calligraphie de « cent phrases pour éventail »**

« *Cent phrases pour éventail* » est une oeuvre atypique par le choix de Claudel d'écrire au pinceau et d'associer les calligraphies de caractères chinois à des phrases poétiques écrites en français. Pour cette raison, cette oeuvre a fait l'objet de très nombreuses études, non seulement en France mais aussi au Japon et en Chine. (cf, figure 7, page 35 et 8, page 36)

Par l'usage du pinceau, la référence à la calligraphie et aux *haiku*, la présence de caractères chinois calligraphiés, Claudel exprime sa volonté d'établir une analogie entre les écritures poétiques française et sino-japonaise.

Mais cette analogie formelle établie par l'usage du pinceau ne fait que mieux souligner les différences essentielles qui opposent deux définitions de l'écriture. Ces différences sont d'autant plus significatives que Claudel lui-même n'en était absolument pas conscient, et qu'elles échappaient aussi aux japonais qui l'ont aidé à choisir les idéogrammes qui accompagnent les phrases françaises. Pour qui est habitué à l'écriture chinoise, il est en effet extrêmement difficile d'imaginer comment elle peut être perçue du point de vue d'une pratique alphabétique de l'écriture.

La différence de maîtrise technique entre la calligraphie des caractères chinois et l'écriture de Claudel au pinceau constitue la différence la plus apparente, mais c'est aussi la moins significative. Il n'y a pas grand intérêt à souligner que Claudel n'était pas calligraphe, ni qu'il ne savait pas lire le chinois.

En revanche, ce qui mérite d'être analysé, c'est en quoi et pourquoi ces cent phrases sont révélatrices de la définition occidentale de l'écriture, bien qu'écrites au pinceau et en faisant référence à l'écriture chinoise.

Claudel pense naïvement que c'est l'usage du pinceau qui définit la calligraphie japonaise ou chinoise. « *Mais qu'à la plume il ait substitué le pinceau, tout change !* ».

Mais cette préface illustre au contraire la définition occidentale de l'écriture pour qui la graphie est l'élément essentiel du processus de création littéraire :

« *Le poète (.....) se voit lui-même en train de la (son oeuvre) réaliser. Sa création se fait sous ses yeux, au ralenti.* »

L'écriture, bien sûr, transcrit la parole :

« *Laissons à chaque mot, qu'il soit fait d'un seul ou plusieurs vocables, à chaque proposition verbale, l'espace – le temps- nécessaire à sa pleine sonorité* »

La particularité de cette préface, qui ne respecte pas les règles habituelles en français lorsqu'il faut couper un mot pour changer de ligne, et qui continue une ligne d'écriture sur deux pages, constitue un choix d'écriture au double sens du terme, graphie et création littéraire : c'est un parti pris stylistique.

tique. C'est à dire qu'il s'agit de la définition occidentale de l'écriture pour qui la graphie est un élément de la création poétique. Ici, c'est la graphie au pinceau qui détermine les caractéristiques stylistiques de cette oeuvre qui n'existe que par et pour cette présentation particulière.

Il ne s'agit pas de calligraphie dans le sens sino-japonais du terme. Car il ne s'agit pas d'une interprétation : ce texte ne peut pas exister en dehors de cette disposition typographique qui en est la caractéristique essentielle. Mais ces « cent phrases » illustrent la définition occidentale de la calligraphie, typographie manuelle et artisanale, qui fixe le texte dans une forme définitive.

Lorsque Claudel souligne que l'ensemble de lettres qui forme un mot par exemple, constitue une unité graphique à la manière d'un idéogramme : « *Quel idéogramme plus parfait que coeur, oeuil, soeur, même, soi, rêve.* », son intuition de poète est juste, dans la mesure où la beauté du graphisme de l'écriture n'est pas proportionnelle à sa complexité. Mais il ne conçoit pas que la différence essentielle entre un idéogramme et un mot n'est pas d'ordre graphique (on peut considérer que « chrysanthème » est aussi compliqué que 菊). Aucun des exemple qu'il donne ne ressemble à un idéogramme, car un idéogramme n'indique pas la prononciation. Rêve ne peut se lire que d'une seule manière : se prononcer en français.

Claudel souligne l'analogie entre la forme des lettres et la sonorité des mots où se trouve cette lettre : « *M est la mer, la montage, la main, la mesure, l'âme, l'identité.* ». Cette analogie, ne constitue pas une ressemblance avec les idéogrammes chinois, mais il s'agit au contraire d'une caractéristique de la conception occidentale de l'écriture, conditionnée par l'usage d'un alphabet.

Les idéogrammes chinois qui accompagnent l'écriture des phrases françaises, ne constituent pas des phrases. Ce sont des « images » poétiques, titres de poèmes qui indiquent un thème et reprennent certaines images des phrases françaises.

Ce sont des images aussi dans le sens où il n'est pas nécessaire de les lire pour comprendre « les cent phrases », et que leur lecture ne modifie en

rien la perception des phrases françaises. Ce sont des illustrations, qui en apportant la couleur couleur exotique de leur graphisme introduisent une référence au Japon.

Sur la page de la figure 8 page 36, les caractères cursifs 影月, signifient ombre (ombre portée) et lune, 陰墨 ombre(contraire de lumière) et encre, 長谷 long et vallée (nom d'un temple « Hasedera »). Paradoxalement, les seuls signes d'écriture qui ressemblent à des dessins, ce sont les lettre O de « *ombre* » et C de « *comme* » qui, isolées de façon tout à fait inhabituelle, semblent reproduire la forme de la lune. Mais c'est justement parce que ce jeu graphique fait l'originalité du style de oeuvre, cette qu' il s'agit d'une écriture dans la définition occidentale du terme, et non pas de calligraphie suivant la définition japonaise du terme. Même si Claudel écrit avec un pinceau japonais.

Paradoxalement, alors même qu'il pense par l'usage du pinceau se rapprocher de l'écriture et de la calligraphie japonaise, Claudel ne fait que mieux souligner les caractéristiques de la définition occidentale de l'écriture et de la calligraphie.

On peut penser que si la calligraphie, dans sa définition sino-japonaise qui relève à la fois de l'écriture et de la peinture, n'a pas d'équivalent dans la tradition occidentale, c'est parce que la conception occidentale de l'écriture ne laisse pas de place à l'apparition d'une interprétation calligraphique. La définition occidentale de l'écriture, qui assimile graphie et composition, mais oppose interpréter et copier, est incompatible avec l'existence d'une interprétation calligraphique à la manière des lettrés chinois et Japonais.

La calligraphie lettrée, sous sa forme d'inscription à l'intérieur d'une peinture, n'a pas non plus d'équivalent dans la tradition occidentale. Cet aspect de la calligraphie est très important, car il détermine non seulement le rapport entre l'écriture et la peinture, mais aussi la définition de la peinture elle-même. Ces deux questions seront abordées dans la deuxième moitié de cette étude.

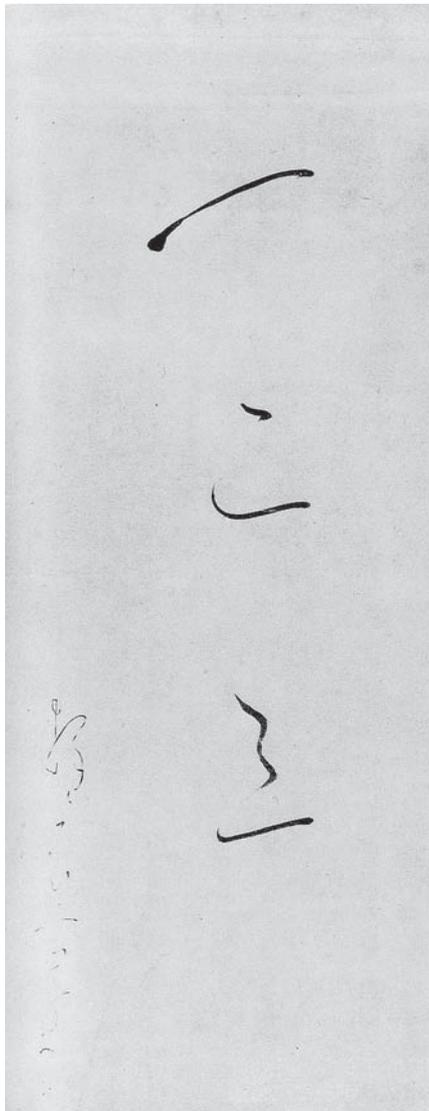


Figure 1



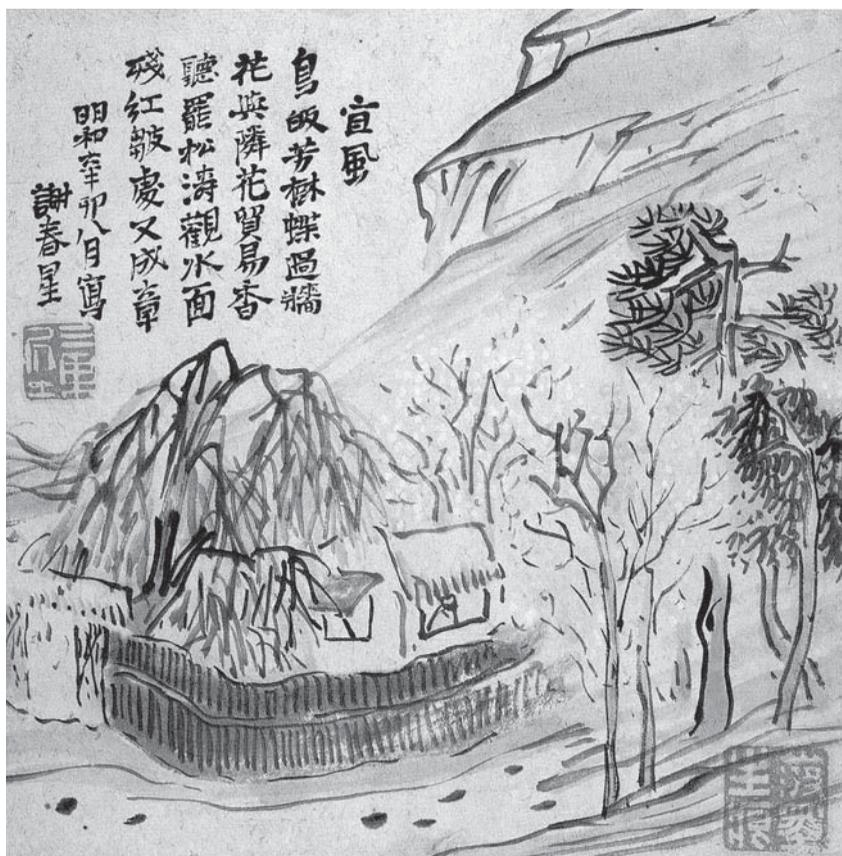


Figure 3

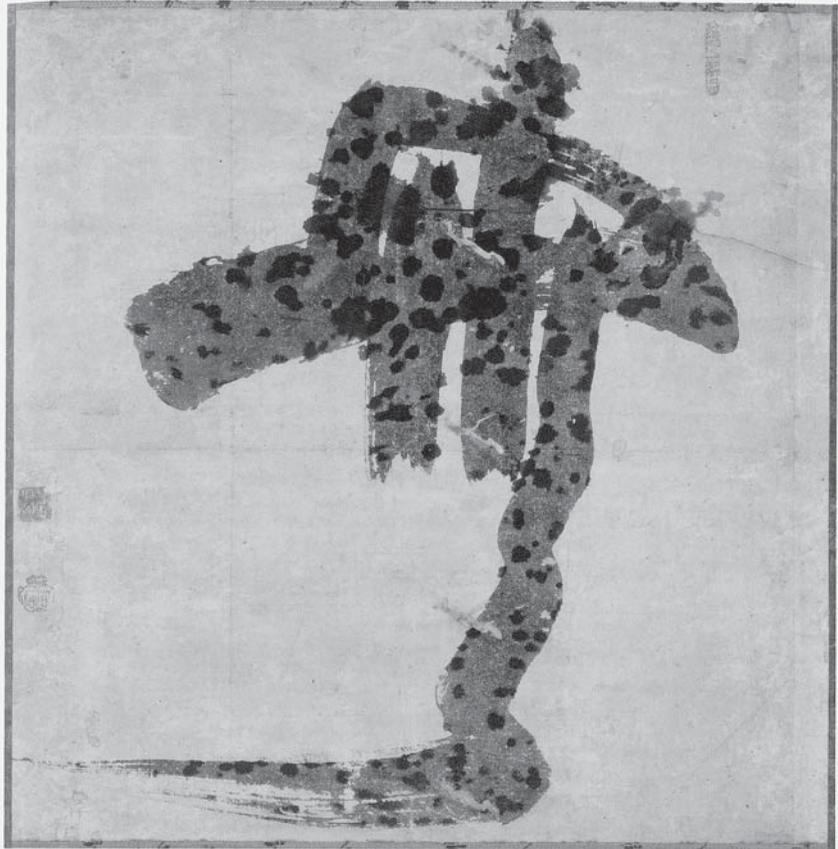


Figure 4

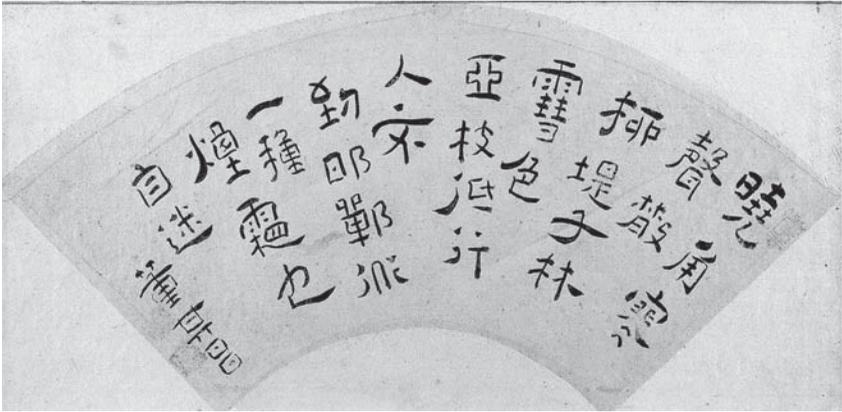


Figure 5

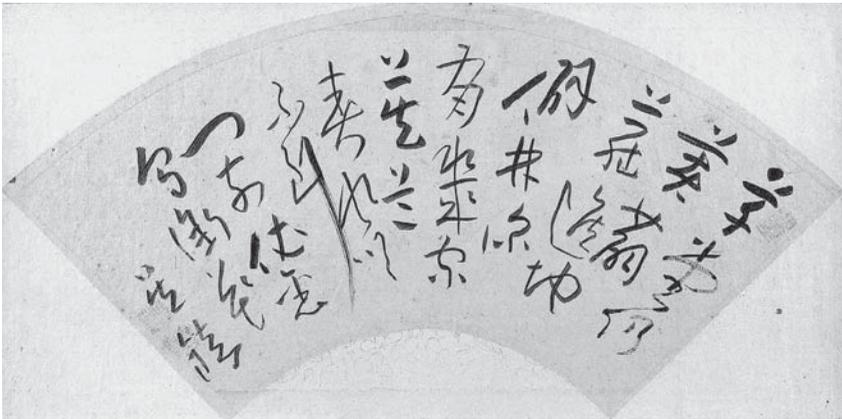


Figure 6

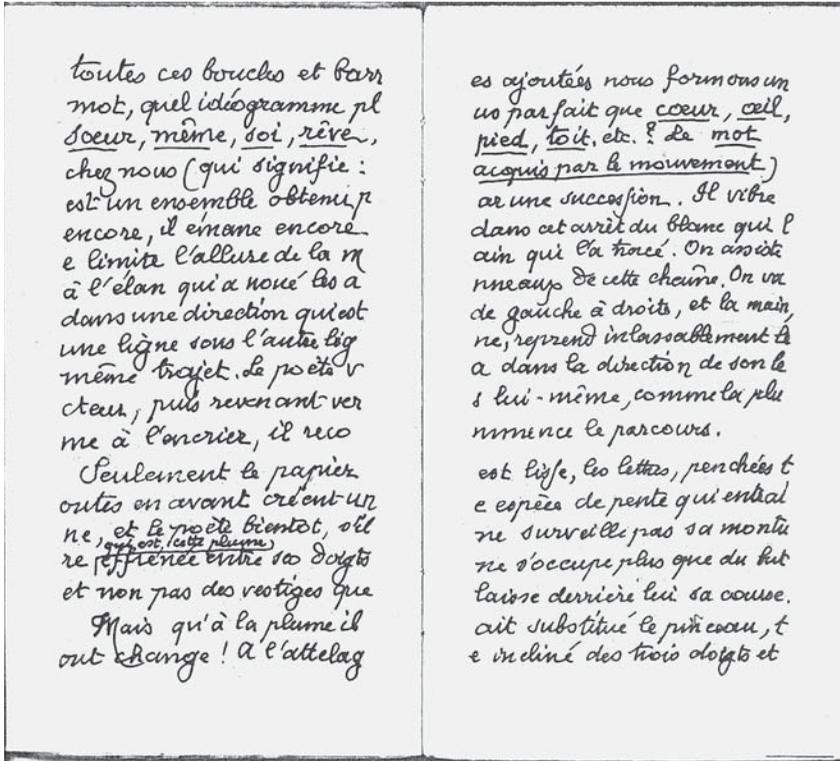


Figure 7

<p>             此              夜              此              夜           </p>	<p>             dans mon lit              j'évois que me              main              trace une O              mbre sur le mur              La lune s'est levée           </p>
<p>             陰              景              Cette              O              C           </p>	<p>             mbre que ne confère              la lune              comme une              ENCRE              immatérielle           </p>
<p>             長              谷              JE              suis              venu           </p>	<p>             du bout du monde              pour savoir ce qu'il se              cache et de rose au fond              des spirouines blanches              de Hasédéra           </p>

Figure 8

**Légendes des illustrations « Ecriture et calligraphie »**

- 1) « 1, 2, 3 » Calligraphie de Ryokan, « *Ryokan, un monde de poèmes et de calligraphies*, Tanigawa Toshiro, Tokyô, Nigensha, 1996. p.188 良寛, 詩歌と書の世界, 谷川敏郎, 二玄社
- 2) Francis Ponge, fac-simili du manuscrit de la page 31. « *Comment une figure de paroles de pourquoi* ». Flammarion, Paris, 1977.
- 3) « *Propice pour le vent* » Peinture et calligraphie de Yosa Buson, album « *Dix choses propices* ». Catalogue de l'exposition « *Kawabata Yasunari, Le monde de beauté aimé par un grand écrivain* » 川端康成, 文豪が愛した美の世界 Musée Suntory, 2002. p.45
- 4) « 無 » (vide, néant) calligraphie de Hakuin Ekaku, « *Calligraphies de l'époque d'Edo* », Takahashi Toshiro, Tokyô, Nigensha, 2010. p.188 江戸の書, 高橋利朗, 二玄社
- 5) « Calligraphie de Ike no Taiga « *Sur le fleuve et dans le ciel, il neige au crépuscule*, », Catalogue de l'exposition « *Ike no Taiga, aspiration vers un idéal Chinois* », 池之大雅, 中国へのあこがれ, musée New Otani, Tokyo, 2011. p.102
- 6) Calligraphie de Ike no Taiga « *Village de pêcheurs dans la lumière du couchant* », ibid. p.98
- 7) Paul Claudel, préface de « *Cent phrases pour éventail* », Gallimard, 1942
- 8) Paul Claudel, « *Cent phrases pour éventail* », ibid.