Cent phrases pour éventail ou un graphisme poétique Claudel et l'art calligraphique

Xiaofu Ding
New York University

Son séjour en Chine et au Japon ouvre à Claudel un monde artistique où les expressions artistiques sont radicalement différentes de celles de l'Occident. Spécifiquement, il découvre la peinture et la calligraphie. La séduction de cette dernière, notamment, est irrésistible, comme le dit le poète dans la *Préface* de *Cent phrases pour éventails* : « Il est impossible pour un poète d'avoir vécu quelque temps en Chine et au Japon sans considérer avec émulation tout cet attirail là-bas qui accompagne l'expression de la pensée. » Cet attirail, c'est l'encre noire, le pinceau et le papier, alors que l'acte dans lequel s'exprime la pensée, c'est l'art calligraphique. La fascination essentielle qu'exerce l'art calligraphique sur Claudel est due au fait que la calligraphie lui permet de marier parfaitement les mots et les pensées. Notre travail s'attachera donc à examiner certains vers des *Cent phrases* — œuvre calligraphique par excellence, pour montrer comment le poète individualise et anime pleinement les mots par la calligraphie, l'art de tracer des graphismes.

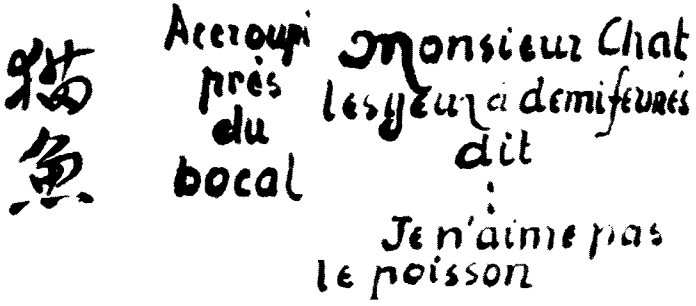
L'art calligraphique et une poésie de la gestualité

Loin d'être une pratique artistique qui demande un entraînement rigoureux, comme celle des beaux-arts, la calligraphie au sens claudélien du terme, la calligraphie claudélienne, reste au plus proche du tracé de mots, de lettres dessinées à la main avec des intentions spécifiques. Cette calligraphie claudélienne, en tant que tracé manuel, s'oppose à la dactylographie qui est purement mécanique, et donc dépourvue de personnalité. L'imprimerie moderne est selon le poète une manœuvre qui déshumanise l'écriture. Étant reproduite dans ce processus simplifiant et

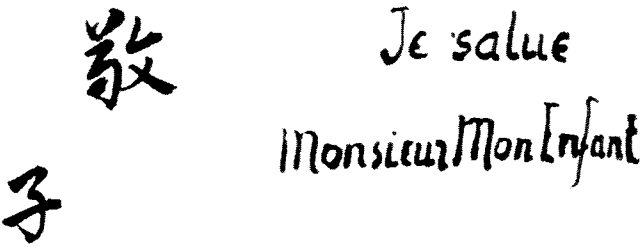
mécanique, « comme la bande trouée des boîtes à musique, le texte [est] confirmé dans sa valeur impersonnelle, définitive, générale et abstraite[1]. » En outre, la calligraphie claudélienne est également différente d'un manuscrit autographe au sens général du terme, même si depuis toujours les lecteurs ont été passionnés par les manuscrits dans lesquels se cache une vie intimement spirituelle des auteurs en question. Citons ici juste une phrase du P. Nicolas Barré, auteur spirituel du XVII[e] siècle : « On remarque que les vérités de la vie spirituelle font plus d'effet en manuscrit qu'en imprimé[2]. » Nous disons que la calligraphie des *Cent phrases* n'est pas une simple écriture manuscrite dans la mesure où celle-ci n'intègre pas une intention très volontaire de poétiser par le tracé effectué par ses propres mains. Autrement dit, le tracé claudélien n'est pas un signal intime dont le poète serait inconscient, il fait partie au contraire de l'organisme vivant qui fait fonctionner l'œuvre; sans lui, l'œuvre serait incomplète, et disloquée.

D'abord, la calligraphie au sens claudélien permet au poète de montrer et pratiquer ses idéogrammes occidentaux parce qu'ils « ne sont susceptibles que grâce à la pratique calligraphique[3]. » G. Gadoffre précise aussi dans *Claudel et l'univers chinois* que les *Idéogrammes occidentaux* ont été publiés « en 1926 sous forme de manuscrit photocopié »[4]. Une telle valeur attribuée à la création manuscrite est due au fait que « cette mince plaquette supporte d'ailleurs mal une traduction typographique, car certains commentaires de mots supposent connue du lecteur la graphie de Claudel qui dessinait ses mots comme un calligraphe oriental. » Sans lithographie du manuscrit de l'auteur dans son édition originale japonaise qui présente fidèlement les mouvements « calligraphiques » de Claudel, il serait impossible de démontrer le rôle de l'écriture de notre poète-éventailliste, car, comme le dit Claudel, « [m]ille intentions secrètes se cachent dans la calligraphie opérée avec le pinceau par le poète lui-même »[6].

Prenons la lettre *M* comme la mise en abyme de l'idéographie alphabétique soutenue, accentuée et nuancée par le graphisme claudélien. Chez le poète, le graphème *M* est lié à une structure verticale et cambrée, comme ce *M* dans la *maison*[7], à une image dressée, comme celle d'une « forêt de sapins » dans le mot allemand *baum* ou celle des « pistons » dans le *locomotive*[8]. Comment cette rêverie poétique de la physionomie alphabétique est-elle développée sous l'empire calligraphique du poète? Citons d'abord la phrase n° 48[9] :



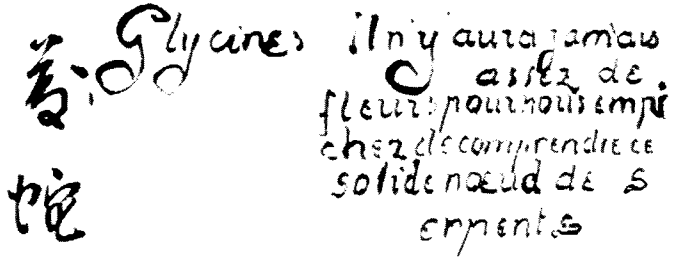
Le *M* majuscule dans *Monsieur* est tracé avec plus de souplesse par rapport à d'autres *m* dans le recueil, les touches de pinceaux sont grosses et veloutées comme si c'était la fourrure épaisse du chat. La première ligne verticale du graphème *m* est dessinée accroupie et ronde comme la tête du chat tandis que la dernière touche de la lettre est prolongée plus que d'habitude avec le point final courbé vers le haut, laquelle esquisse la queue poilue de *Monsieur Chat.* Un *M* souple, paresseux et distrait : *M* logos du chat. Par contre, dans la phrase nº 51, avec le même mot *monsieur*, le *m* change délicatement de physionomie graphique. Lisons la phrase :



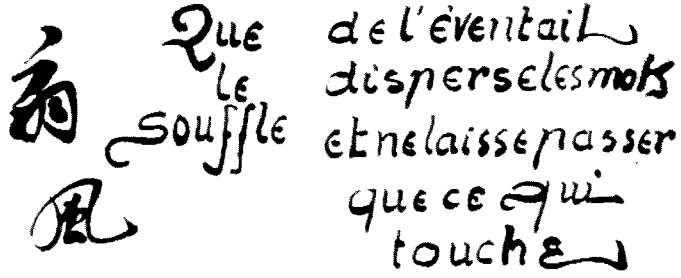
Curieux vers, au moins pour les Extrême-Orientaux, parce que selon la tradition chinoise ou japonaise, ce ne sont pas les enfants qui reçoivent les vénérations de leurs parents, mais plutôt c'est à leurs ancêtres et parents que les enfants doivent rendre hommage. Ici, le « je » adresse ses salutations à son enfant, avec un respect et une fermeté quasi-militaires. Cette admiration rigoureuse est traduite par l'emploi du titre respectueux *Monsieur*, accentuée par le *M* majuscule de l'adjectif possessif *Mon* et *E* majuscule de l'*Enfant* aimé. Cet amour paternel ou maternel plein d'orgueil est aussi très visuellement modulé par les traits sur la page. Cette fois-ci, ce n'est plus l'impression moelleuse qu'ont donnée la texture et l'architecture du *M* dans la phrase précédente. Maintenant, c'est la

hauteur, la fermeté. La maîtrise du poète rend les traits plus menus et plus droits. Le volume paresseux de Monsieur le chat a disparu alors que la vigueur des lignes/traits surgit aux yeux, comme si c'était le tableau de défilé de soldats adressant des hommages à leur officier supérieur.

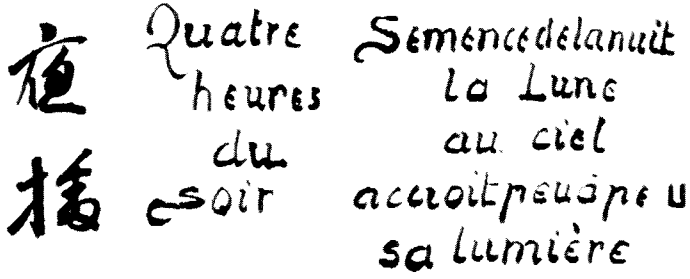
Les exemples que nous avons analysés ci-dessus sont multipliés dans les *Cent phrases*, comme ce *s* qui est souvent aussi sinueux que le serpent (phrase 3) :



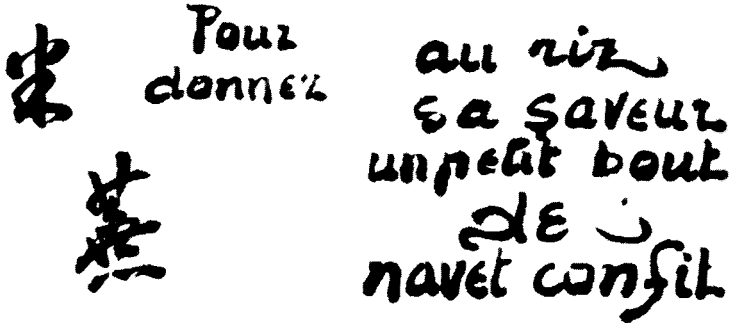
aussi oscillant que le souffle (116) :



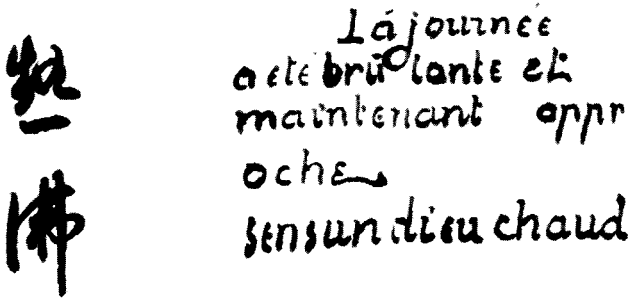
aussi soyeux que le clair de lune à « Quatre heures du soir » (122) :



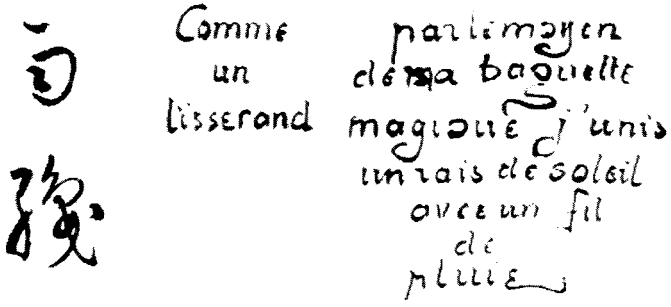
Pourtant, il se peut que le même *s* prenne sa simplicité robuste avec un plat rural (129) :



ou qu'il soit aussi intangible qu'un ordre sacré : « approche, sens un dieu chaud » (11) :

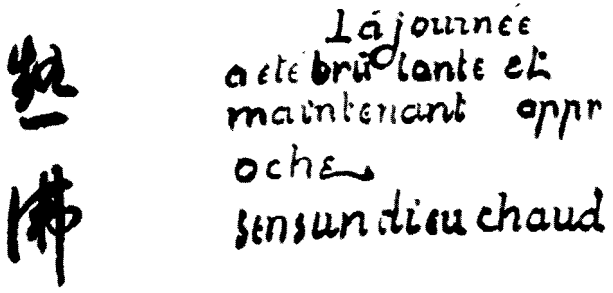


Un fil de pluie dans la Phrase 7 est dessiné avec des lignes fines et délicates. Surtout cette dernière voyelle *e* qui clôt la *pluie*, sous la main du calligraphe-poète, s'étend en ondulant comme un petit ruisseau serpente dans l'imaginaire :



Grâce à la calligraphie, les idéogrammes occidentaux de Claudel se donnent une vie dynamique et subtile. En même temps, la calligraphie confère une liberté spatiale à l'alignement des mots, cela permet au poète de créer un espace poétique où les lettres idéographiques sont interactives.

Choisissons la Phrase 11 pour entrer dans des analyses précises :

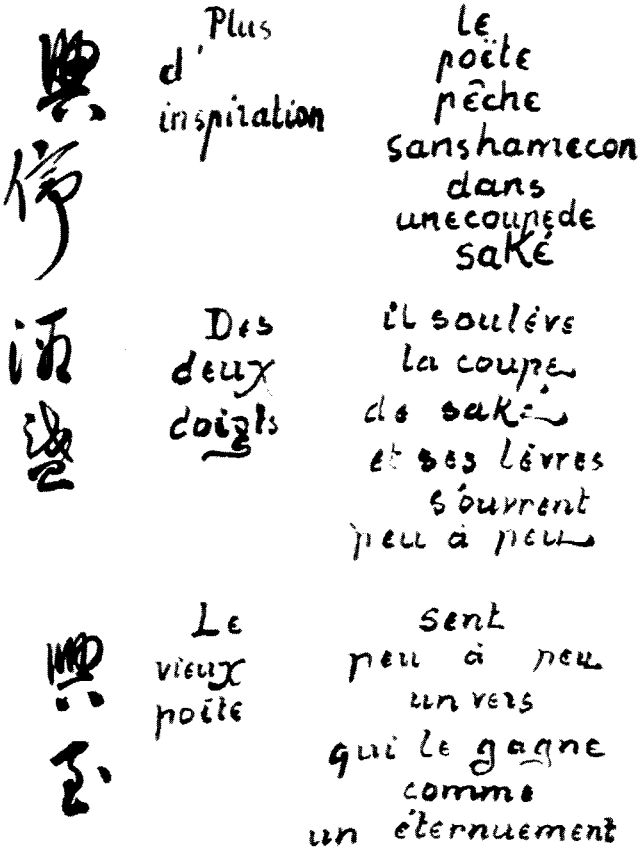


La dernière touche arquée de la lettre « j » dans « La journée » est calligraphiée de telle façon qu'elle se courbe en ovale et qu'elle donne, avec la petite tige longue *I*, l'image d'une oreille.

Cette lettre « j » dépasse l'alignement du premier segment de substantif (même si cet alignement est invisible) pour faire une intrusion avec son « lobe d'oreille » aussi substantiel que celui d'un Jizô[10] au milieu de l'adjectif « brûlante », modificatif de « la journée ». Ce « lobe d'oreille » coupe « brûlante » en deux parties comme si c'était une oreille qui se colle contre quelque chose de brûlant, ou d'ardent, si nous prenons le sens figuré. En fait, cette scène est immédiatement suggérée par la phrase suivante : « Approche ton oreille et sens combien au fond de la poitrine d'un dieu, l'amour est long à s'éteindre ». Certes, nous ne prétendons pas que notre interprétation est la seule qui soit justifiable pour le texte. Ce que nous voulons dire de cet exemple, c'est que l'imprimerie ne pourra pas procurer la souplesse et l'épaisseur du graphème *j*, ni effectuer la transgression des lignes qui brise une unité linguistique. Cela, par contre, devient réalisable grâce au tracé personnel et à la technique calligraphique de Claudel.

L'actif ou l'interactif calligraphique des lettres idéographiques trahit une intention cachée, un état d'esprit du poète au moment où il les trace. Pour Claudel, rien n'est plus persuasif et plus efficace que l'image visuelle, telle que la peinture, qui fait ressentir dans l'immédiat une certaine émotion. La colère, par exemple, n'est plus dans son état primitif et puissant si elle est expliquée par les mots parce que « je suis forcé d'abord d'expliquer pourquoi et contre qui je suis en colère, ce n'est pas

ça du tout, ce n'est plus la colère pure, tapant de tous côtés[11]. » Ce n'est pas non plus à la musique que le poète fait appel parce que « [l]a musique exprime la colère, elle n'*est* pas la colère ».[12] Le poète trouve une parfaite réconciliation entre la vue et l'ouïe en calligraphie : il écrit et il peint ; les mots expriment et s'expriment. Dans les *Cent phrases pour éventails*, quand il y a une ambiance de méditation (phrase 58), de progressivité (58), d'étendue verticale ou horizontale (7, 58), il y a souvent des touches de pinceau très allongées, la longueur spatiale va de concert avec la durée méditative. Imitant la calligraphie orientale, Claudel réussit à créer en une unité poétique une double poésie : la poésie écrite et la poésie peinte. La poésie écrite est la composition des mots tandis que la poésie peinte est réalisée par le graphisme des lettres. Les deux sont liées par un fil invisible, elles se complémentent. Analysons les phrases 57, 58 et 59 pour démontrer comment fonctionne cette démarche graphique dans le poème :



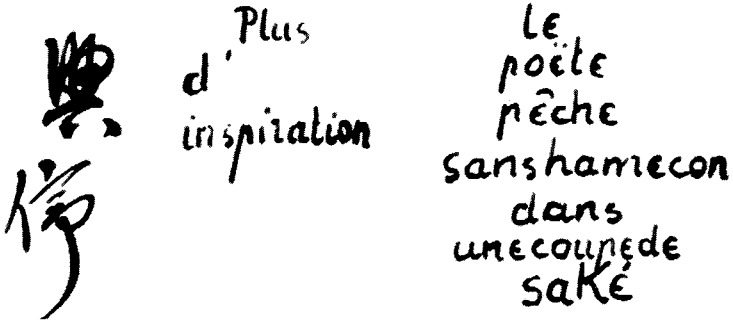
Les trois phrases décrivent successivement les trois actes du poète : au début, ayant senti le tarissement de son don poétique, le poète cherche dans l'alcool la fureur perdue. La deuxième scène précise les gestes du poète pour boire du saké — c'est un rituel délicat (*Des deux doigts*) et lent (*ses lèvres s'ouvrent peu à peu*). Après avoir bu son verre, le poète ressent l'effet de l'alcool comme inspiration poétique, un vers surgissant conclut la dernière phrase. En mots, les actions du poète sont étalées; les états d'esprit sont pourtant cachés derrière les mots.

C'est le graphisme des trois phrases qui nous provient des gestes changeants liés aux fluctuations émotionnelles du poète en tant que « vieux poète » poétique. La dernière syllabe du mot *Saké* comporte une voyelle courte, toutefois, différentes façons de la calligraphier risquent de modifier la longueur vocalique de /*e*/, elles sont l'écho de différentes humeurs du poète. La *é* du mot *saké* dans la phrase 57 consiste de touches succinctes et arrêtées, ce qui dévoile l'état d'esprit du poète : n'éprouvant plus d'inspiration, il est déterminé, sans hésitation, à chercher du plaisir dans le *saké*. Arrivés à la phrase suivante, nous avons sous nos yeux un tout nouveau *saké* avec sa lenteur graduelle. Il semble que le poète s'enivre à loisir dans ce rituel méditatif, parce que ses « lèvres s'ouvrent » petit à petit pour la consommation du vin de riz. Et la phrase suivante : « Le vieux poète sent peu à peu un vers qui le gagne comme un éternuement ». La consommation de la boisson est sous-entendue : la lettre *X* est amplifiée par rapport à d'autres lettres dans l'adjectif *vieux*, comme si le poète était réchauffé et excité par l'alcool, et son esprit aussi. La locution adverbiale « peu à peu » n'est plus la même que la phrase précédente où elle s'allongeait paisiblement comme une bouche qui s'ouvre doucement. Toutes les touches redeviennent brèves, il n'y a plus de retardement. L'effet du saké remonte, par petites étapes, mais en accélérant, de l'estomac à la tête. Toute cette lenteur progressive suivie de l'accélération, aussi abstraite que concrète dans la calligraphie, prépare la naissance d'un nouveau vers : un surgissement, une petite explosion de souffle, « comme un éternuement ». La clarté et la concision graphique de l'*éternuement* correspondent à cette idée de la libération de l'énergie; cette énergie est tellement préparée et accumulée par cet acte de tracer et dans le temps et dans l'espace qu'elle dégage une puissance condensée. Cette fureur poétique est si éclatante et pressante que le tréma « ¨ » dans *poëte* est achevé d'un seul trait, même si le poète constate toujours une grande vertu poétique dans l'orthographe archaïque du mot *poëte*.

La calligraphie et une poétique de l'usurpation orthographique

L'art calligraphique confère au poète la possibilité d'animer les mots, les mots sont émouvants et en même temps émus; ils ne sont pas inertes, mais vivants. Cet art littéraire et plastique attribue aussi à son pratiquant une certaine liberté de supprimer un ou deux traits de certains mots qu'il calligraphie pour que l'ensemble de son œuvre soit visuellement la plus harmonieuse possible ou qu'elle soit conforme au besoin spécifique et esthétique de l'artiste. Nous prenons le caractère 誼 comme exemple : les calligraphes se permettent de supprimer le petit point « 丶 » situé en haut de la partie droite 宜, selon son rapport spatial avec d'autres mots et le concept personnel de l'artiste à l'égard de la plasticité de l'espace sur le papier. Nous ignorons si Claudel est au courant de cette esthétique calligraphique, néanmoins, il est conscient d'une certaine liberté esthétique d'altérer la graphie d'un mot quand il s'agit du style cursif de la calligraphie : « C'est la différence que font les calligraphes d'Extrême-Orient entre la « main » classique et parfaite et la cursive où se donne carrière une liberté magistrale[13]. » Dans les *Cent phrases* le poète se permet cette « liberté magistrale » afin d'assouvir sa passion poétique.

Nous commençons par une observation autour du mot *hameçon* :



Dans le manuscrit calligraphique du poète, la cédille a disparu. Ce petit signe retourné, en forme de crochet, aurait dû être utilisé comme symbole de l'*hameçon* par excellence, comment un poète comme Claudel qui est si sensible à la forme physique des lettres pourrait négliger ? S'agit-il d'une simple faute d'orthographe ? Si nous relisons la phrase entière, nous remarquons que le substantif *hameçon* est précédé par une

préposition *sans* qui exprime juste l'absence de cet outil en forme de crochet dont le pêcheur se sert pour attraper le poisson. Ayant supprimé le *c* cédille, le poète arrive à transmettre directement cette idée de manque d'*hameçon* au lecteur par quelque chose de très concret et visuel.

Cette usurpation orthographique, loin d'être un moyen permettant de satisfaire les besoins esthétiques d'un peintre-calligraphe, est plutôt une mise en abyme des pensées claudéliennes sur les champs sémantiques et sémiotiques. Nous avons déjà parlé de l'actif et de l'interactif idéogrammatique, du jaillissement émotionnel. Toutes ces manœuvres du tracé impliquent le fait que ce qui intéresse le poète dans l'art calligraphique n'est pas son côté esthétique. Les réflexions claudéliennes sur la calligraphie sont fondamentalement celles de la motivation du signe linguistique. Le poète veut que les mots, à l'aide d'un graphisme délibéré et individuel, soient expressifs eux-mêmes. Pourtant, les exemples examinés dans les parties précédentes nous permettent également de remarquer que l'expressif du graphisme comme tel, du geste calligraphique, n'est pas un agent indépendant de la sémantique du texte; il n'est fonctionnel qu'à condition que le signifié du mot soit accepté comme prémisse de la mise en jeu de l'œuvre, qu'il s'agisse du jeu de la lettre *M*, ou de l'extase de l'ivresse, ou des pseudo fautes d'orthographe. Les tracés calligraphiques maintiennent en fait une relation subordonnée et complémentaire avec l'écriture proprement dite. Imitant la calligraphie orientale, Claudel réussit à créer dans une seule et même unité poétique une double poésie : la poésie écrite et la poésie peinte. Bref, c'est un univers où les mots n'expriment plus les sentiments, ils les sont.

Notes

1 Claudel, Paul, *La Philosophie du livre* dans *Œuvres en Prose*, Pléiade, Gallimard, 1965, p. 76.

2 Citation empruntée à Jacques Le Brun qui s'en est servi dans ses commentaires sur la *Dictée du Dauphin* de Bossuet, lesquels ont été recueillis dans la *Revue de littérature générale*, no. 95/1, p. 192.

3 Truffet, Michel, *Cent phrases pour éventails de P. Claudel*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 310, Les Belles Lettres, Paris, 1985, p. 26.

4 Gadoffre, Gilbert, *Claudel et l'univers chinois*, Gallimard, 1968, p. 237.

5 *Ibid.*

6 Voir notes sur *Cent phrases* in *Œuvre Poétique*, Pléiade, Gallimard, p. 1150.

7 *Idéogrammes occidentaux* in *Œuvres en Prose*, p. 84.

8 *Ibid.*, p. 84, 83.

9 Les phrases ne sont pas numérotées dans le poème, nous leur tatouons de numéro dans l'ordre de leur apparition pour faciliter nos analyses.