

La calligraphie

Lacan donne dans le chapitre lituraterre une définition de la lettre comme, le littéral à fonder dans le littoral, ou encore la lettre comme dessinant le bord du trou dans le savoir, en précisant qu'entre jouissance et savoir la lettre ferait le littoral.

Après ces définitions qui sont loin d'être faciles à saisir, il en vient à parler de son voyage au Japon et p 120, à propos de la peintre japonaise, de la calligraphie pour dire qu'il a pu mesurer :

«ce qui s'élide des caractères chinois dans la cursive où le singulier de la main écrase l'universel soit ce que je vous apprends ne valoir que du signifiant»

L'important, ajoute t-il, «c'est ce que ce singulier y ajoute. C'est une dimension, ou encore, comme je vous ai appris à jouer de ça, une demension, là où demeure ce que je vous ai déjà introduit dans quelque dernier ou avant dernier séminaire, un mot que j'écris pour m'amuser le papeludun».

Ce papeludun, je vous le rappelle, lors d'une soirée précédente de notre séminaire, nous avons cru pouvoir y reconnaître la proposition singulière, cas particulier de la proposition particulière.

Un peu plus loin, toujours p 120, il dit encore qu'au niveau de la calligraphie, c'est cette lettre, et je pense qu'il parle là de petit a, c'est donc petit a qui fait l'enjeu du pari. Quel pari, il ne le précise pas, il nous dit que c'est un pari qui se gagne avec de l'encre et un pinceau

La calligraphie en Extrême Orient

Voyons si ce que j'ai extrait de l'article de Jean-François Billeter (1), *La calligraphie en Extrême Orient*, dans le Grand Atlas des Littératures peut nous apporter quelques lumières.

Contrairement à ce que l'on appelle calligraphie en occident, la calligraphie en extrême orient ne consiste pas seulement à reproduire aussi fidèlement que possible un modèle et un style d'écriture adoptés par un groupe humain mais à donner vie aux caractères qui la composent.

Le calligraphe chinois ou japonais met toute sa sensibilité au service de l'écriture, il cherche à animer les caractères, par un renversement subtil, l'écriture devient aussi un mode d'expression de sa sensibilité personnelle.

Le calligraphe chinois puise dans un répertoire de formes quasi inépuisable composé de caractères simples et de caractères composés de deux ou de plusieurs caractères simples. Les premiers, qui correspondent chacun à une syllabe et à un mot, s'exécutent en un ou deux traits, les plus complexes peuvent en nécessiter plus de trente.

L'art du calligraphe consistera à donner aux caractères leur forme propre, à les agencer et proportionner, mais c'est surtout un art du maniement du pinceau.

La qualité du pinceau et des papiers lui permettent de produire des traits subtilement modulés :

Le pinceau, dont la touffe est composée de poils longs qui en forment la pointe et de poils plus courts susceptibles d'absorber et de retenir une quantité d'encre considérable, permet au calligraphe de libérer l'encre à proportion exacte de la pression exercée sur la pointe du pinceau.

Le papier, capable d'absorber de grandes quantités d'encre sans que l'encre ne se répande au delà de la surface touchée par le pinceau, lui permet d'opérer avec lenteur ou rapidité.

Pour opérer, le calligraphe tient son pinceau vertical afin de bien sentir la résistance du poil lorsque la pointe plie sous l'effet de la pression et de contrôler constamment son jeu. Il écrit à bras levé, le coude écarté du corps, de manière à ce que son geste soit libre d'entrave. Ses mouvements naissent dans le dos, voire dans le corps entier.

La technique est conçue pour mobiliser toutes les ressources du corps et par ce biais toutes les facultés ainsi que l'affectivité du calligraphe. Il puise en lui-même des gestes que son instrument transforme en traces visibles.

Chaque caractère est exécuté selon un ordre des traits fixé et connu de tous. L'enchaînement des mouvements forme une sorte de figure gestuelle donnant naissance à une forme. De ce point de vue, le calligraphe est proche de l'instrumentiste qui interprète une composition musicale : il met lui aussi son intelligence et sa sensibilité au service de la production de formes données d'avance, lui aussi leur donne vie et exprime à travers elles quelque chose qui lui appartient en propre et lui revient.

Il faut un long travail d'apprentissage de la maîtrise des bases techniques, d'étude et reproduction des œuvres anciennes, pour qu'apparaisse dans son écriture un style qui n'appartient qu'à lui, quelque chose de personnel et d'inimitable comme une signature. Il retrouve dans chaque caractère le geste dont il est la trace.

Les caractères auxquels le calligraphe a ainsi donné corps et prêté vie ne représentent plus des signes abstraits mais des êtres incarnés.

Pour les chinois, la calligraphie est non seulement une voie d'accès au passé, mais une sorte de retour aux sources, les signes étant dans leur esprit à l'origine même des choses. Ils surgissent lorsque dans l'activité incessante et indifférenciée qui forme le fond invisible de la réalité, des énergies se nouent et forment une figure : cette figure est un signe et tout signe est une réalité à l'état naissant. Cela vaut pour les signes d'écriture élaborés à l'origine dans le cadre de l'exercice divinatoire.

De sorte que le calligraphe, lorsqu'il donne vie aux caractères, accomplit en quelque sorte un rite : il fait réellement d'eux des réalités vivantes à l'état naissant.

Il est intéressant de noter dans un article de Léon Vandermeersch (2) sur l'écriture chinoise, qu'à l'inverse des calligraphes, les auteurs classiques chinois n'ont pas conscience de créer, mais plutôt de reformuler dans la perspective d'une nouvelle question posée, ce que les textes canoniques recèlent déjà. En se dépouillant de toute prétention à la singularité, ils cherchent, par un usage intensif de la citation, à se couler dans la textualité modèle d'une écriture toujours révéree comme quasi divinatoire.

L'épopée, le théâtre, le roman sont totalement absents de la littérature classique, on ne les voit apparaître en Chine qu'avec la littérature de langue parlée, née de l'idée d'extraire de la langue graphique une simple écriture, c'est à dire de se servir des graphies non plus comme de mots, ainsi qu'elles avaient été fabriquées, mais comme signes de mots de la langue parlée. Ceci est lié à l'influence de la pratique indienne de l'écriture à travers le bouddhisme qui a poussé au détournement des graphes de la langue écrite en purs signes d'écriture.

La langue graphique chinoise, WENYAN, continuera à prospérer avant d'être victime d'une révolution culturelle, le Mouvement du 4 mai 1919 qui a décidé de rompre avec le WENYAN des classiques au profit de la langue populaire chinoise BAI HUA.

Ces informations soulignent bien me semble-t-il que jusqu'à l'introduction de l'usage des graphies comme représentation de la langue parlée, c'est la calligraphie seule qui prenait en charge le singulier, le style inimitable d'un calligraphe prenant valeur d'une signature voire même d'un nom, tandis que les écrits classiques interrogeaient inlassablement un ordre du monde valant pour tous, ordre dont les premières graphies élaborées dans le cadre de pratique divinatoires constituaient le socle.

Une langue graphique

Léon Vandermeersch souligne dans ce même texte une originalité de l'écriture chinoise dont on ne trouve pas d'analogie dans les autres cultures, originalité qui a probablement beaucoup intéressé Lacan :

Cette langue graphique extraite assurément de la langue parlée comporte une profonde restructuration de celle-ci, en même temps, elle opère un transfert du renvoi au référent extra linguistique du niveau du signe oral au niveau du signe écrit soit de la graphie.

Dans les simples systèmes d'écritures les signes écrits renvoient aux signes oraux et ce sont les signes oraux qui renvoient au référent extralinguistique, autrement dit, dans ces systèmes, ce que représentent les signes écrits ce sont des paroles, ils sont signes de signes. En revanche dans le système chinois, la graphie est construite pour représenter directement le référent extralinguistique, la prononciation qui lui est attachée, même si elle provient de la réutilisation d'un mot homologue de la langue orale, n'a plus pour fonction que de représenter cette graphie. C'est donc cette fois la prononciation qui est signe de signe.

Ainsi, le rapport de la graphie chinoise et de sa prononciation est l'inverse du rapport du simple signe d'écriture et de sa réalisation phonique.

C'est pour cette raison, me semble-t-il que Lacan peut parler p125 à propos de la langue japonaise « de lettre promue à la fonction d'un référent » ce qui selon lui change le statut du sujet, « c'est par là qu'il prend appui sur le ciel constellé et pas seulement sur le trait unaire pour son identification fondamentale »

Ou encore p126 que « le japonais, c'est la traduction perpétuelle faite langage », car en effet un kanji japonais peut être un caractère chinois choisi pour son sens et prononcé à la japonaise ou au contraire un caractère chinois choisi pour sa

prononciation indépendamment de son sens parce que cette prononciation correspond à la prononciation du mot japonais, voire un mixte des deux. Plus que d'un simple passage d'une langue dans une autre cette traduction perpétuelle comporte en outre le passage d'un mode de représentation à un autre.

L'on apprend par ailleurs dans un article de Anne-Marie Christin (3), *l'écriture et les dieux*, qu'en Chine l'examen des carapaces de tortue s'est substitué aux sacrifices humains. Ce support de la divination et des premières écritures constituait en lui-même une unité formelle et symbolique : sa face dorsale représentait pour les chinois la voûte céleste, et sa face ventrale, celle qui est soumise à l'examen divinatoire, la surface carrée de la terre et sa géographie. Comme dans le récit que fait Lacan de son survol de la Sibérie l'espace de la création des premières graphies est un espace entre ciel et terre.

Le devin portait bien d'un trou dans le savoir, sans doute une question sur quelque chose de non encore advenu ou bien sur quelque chose d'obscur, d'incompréhensible.

Il interrogeait alors, à partir d'une question circonstanciée, les craquelures obtenues par brûlage sur la surface de la carapace. Il s'agissait donc à partir d'une surface symbolisant la voûte céleste d'obtenir, au moyen de la chaleur, la productions de traces sous formes de craquelures, traces incompréhensibles pour le commun des mortels mais que le devin va organiser en signes. Ce ne sont pas des paroles qu'il interrogeait mais des signes, et tandis que dans le langage verbal l'agencement des phonèmes se trouve régit par la loi de la permutation, le voisinage et l'irradiation sont les conditions de l'identification des formes graphiques. Le devin rendait intelligible des traces en les transcrivant dans un système de graphie

Il est intéressant de noter aussi que le devin ne se mêlait en rien aux affaires du monde, ce n'est pas lui qui mettait en paroles les résultats de son expertise mais le représentant du groupe qui l'avait sollicité, il se contentait de représenter les données pertinentes expliquant les particularité de chaque diagramme de signes, l'explicitation orale des signes n'était pas de son ressort. Ceci expliquerait les caractéristiques de la langue graphique classique : une grande économie de liaisons syntaxiques et une extraordinaire puissance sémique.

Fantaisie sérieuse

Pouvons nous après cette lecture nous autoriser, tout comme Lacan qui dans ce chapitre Lituraterre fait des va et vient entre la dimension de la langue et celle du sujet, à voir dans la face ventrale de la carapace cet espace littoral entre le savoir représenté sur la face dorsale par les constellation et le feu de la jouissance et dans les traces qui s'y creusent la dimension de la lettre ? Inversement pouvons nous voir dans l'exercice du calligraphe par delà la transcription des caractères qu'elle suppose une possible mise en jeu et en lumière de la dimension de la lettre qui anime une langue?

Encore faudrait-il expliquer pourquoi p121 Lacan peut dire : « Produire la rature seule, définitive, c'est ça l'exploit de la calligraphie », il dit cela à propos du trait unaire et de son effacement, question d'importance car il ajoute « c'est de l'effacement du trait unaire que se désigne le sujet. »

Pour terminer, un calembour de Marcel DUCHAMP qui aurait été repris dans une revue surréaliste des années 20, on pouvait y lire substitué à son titre *Littérature* - Lits et Ratures -.

- 1) J.-F. Billeter, *L'Art chinois de l'écriture*, Skira, Genève 1989 et *La calligraphie en Extrême Orient*, Le grand atlas des littératures, Encyclopaedia Universalis 1990
- 2) Léon Vandermeersch, *L'écriture chinoise*, Le grand atlas des littératures
- 3) A.M. Christin, *L'écriture et les dieux*, Le grand atlas des littératures et « Espaces de la page », in *De la lettre au livre*, ed. du C.N.R.S, Paris 1988

Exposé de Danièle Schlumberger-Karrer au séminaire du mardi 7 avril 2009