



**HAL**  
open science

**Présentation : La Réception des idéogrammes dans la poésie européenne du début XXe siècle (The Reception of Ideograms in Early 20th Century European Poetry)**

Enrico Monti

► **To cite this version:**

Enrico Monti. Présentation : La Réception des idéogrammes dans la poésie européenne du début XXe siècle (The Reception of Ideograms in Early 20th Century European Poetry). RiLUnE, 8, Clueb, pp.XV-XX, 2008, 9788849133790. hal-02291524

**HAL Id: hal-02291524**

**<https://hal.science/hal-02291524v1>**

Submitted on 14 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Enrico Monti

## Présentation/Presentation

*Like nature, the Chinese words are alive and plastic,  
because thing and action are not formally separated.  
(Fenollosa and Pound 1920)*

*Le rêve: connaître une langue étrangère (étrange) et cependant  
ne pas la comprendre... en un mot, descendre dans l'intraduisible.  
(Barthes 1973)*

**L**ES PREMIÈRES DESCRIPTIONS SYSTÉMATIQUES de l'écriture chinoise paraissent en Europe à partir de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et elles soulignent le caractère «universel» des idéogrammes; dans ces derniers on entreverrait en effet la «naturalité» de la langue parfaite, la langue universelle prébabelique.

En 1920 Ezra Pound – qui, à l'époque, était l'un des intellectuels les plus influents d'Europe – édite à Londres l'essai du philosophe américain Ernest Fenollosa (1853-1908), *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*: c'est pour Pound l'occasion d'attribuer aux idéogrammes chinois le statut de moyen poétique par excellence. Pound propose une sorte de réinterprétation poétique de l'idéogramme, réinterprétation qu'on retrouve aussi, sous des formes différentes, chez plusieurs poètes plus ou moins liés aux mouvements européens d'avant-garde. Comme de nombreux sinologues l'ont largement démontré, il s'agit d'une déformation créative des caractères chinois – entre exotisme et culte de l'étrange comme possibilité esthétique –, qui toutefois participe au mouvement de création des bases d'un véritable *ars poetica*, d'une poétique de l'idéogramme.

La fascination pour l'idéogramme en poésie naît avant tout du désir de renouvellement du langage qui est typique des avant-gardes. On entrevoit dans l'idéogramme la possibilité de revenir à des formes primitives, pures, concrètes, aux mots «avec une âme» envisagés par Paul Claudel dans ses rêveries étymologiques: des mots-objets dont le rapport avec les choses n'est pas arbitraire, mais graphiquement motivé. La leçon de Ferdinand de Saussure sur l'arbitraire du signe date de ces mêmes années, mais Fenollosa et Pound voient dans cet arbitraire, et plus en général dans la forme abstraite et généralisante des langues occidentales, les causes profondes de l'anémie de la poésie moderne.

Ensuite, c'est l'énorme versatilité combinatoire de l'idéogramme qui le rend particulièrement intéressant aux fins du langage poétique. En particulier, le mécanisme des idéogrammes composés – où deux entités sont juxtaposées et mélangées pour créer une nouvelle signification – ne fait que présenter une petite métaphore aux yeux du lecteur. Claudel évoque à ce propos une logique de la métaphore pour les langues idéogrammatiques, et Fenollosa remarque que les idéogrammes «portent la métaphore visible en face».

De plus, la langue chinoise semble présenter une prédominance de verbes par rapport aux autres éléments grammaticaux et, plus en particulier, une majorité de verbes transitifs. Ceci est vu comme la «forme naturelle du langage» par Fenollosa, qui s'avère très critique aux égards de l'«immobilité» acquise des langues alphabétiques. Finalement, l'idéogramme pourrait fournir à la poésie la virulence intraduisible d'un langage qui contient «l'idée verbale d'action» et qui procède par accumulation et juxtaposition, «au-delà» des logiques abstraites des langues occidentales.

La fascination et l'expérimentation sur l'idéogramme trouvent de nombreuses réalisations dans l'œuvre des poètes du début du siècle. D'un côté on découvre la magie de l'idéogramme en tant qu'écriture picturale, une sorte d'expression artistique située entre poésie et peinture. Il s'agit d'une fascination qui amène les poètes à insérer des véritables idéogrammes à l'intérieur de leurs poèmes, en dialogue avec l'écriture alphabétique (c'est le cas de Pound, Claudel, Victor Segalen et Henri Michaux). Plus loin dans cette même direction, l'aspect visuel des idéogrammes ouvre la voie à de différentes formes de poésie visuelle, voire des poèmes pensés pour être vus et lus en même temps (voir Guillaume Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Corrado Govoni, Pedro Ralda, Juan Larrea, Christian Morgenstern et Christian Dotremont). Si la recherche d'une forme d'écriture artistique («calligrammatique») représente l'idéal «synthétique» de la poésie des

avant-gardes, on peut remarquer dans la poésie visuelle l'évolution du représentatif au conceptuel, du calligramme à l'*analogia disegmata* (représenter «le vol, non pas l'aéroplane», dit Francesco Meriano en 1916).

D'un autre côté, et à un niveau d'abstraction majeur, les idéogrammes (et particulièrement le mécanisme des idéogrammes composés) sont à la base d'une véritable poétique, que Pound nomme «méthode idéogrammatique» et applique à la composition des ses poèmes. Cette méthode consiste à structurer le poème autour d'une série d'images et de faits juxtaposés, de manière à induire chez le lecteur une expérience qui se fait à travers l'accumulation des détails. «Libéré» des contraintes de la grammaire et de la logique occidentale, le discours poétique peut ainsi se rattacher à «l'ordre naturel des choses», à la transitivité. Il est intéressant de remarquer que, peu après Pound, Sergei Eisenstein célèbre l'idéogramme comme principe du montage cinématographique, dans un essai qui date de 1929.

Le présent numéro monographique de *RiLUnE* se propose d'analyser, à plusieurs niveaux, l'influence d'une poétique de l'idéogramme dans la poésie européenne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans un moment historique marqué par l'éclectisme et le cosmopolitisme, il n'est pas inusuel de retrouver des tendances partagées et une forte proximité expressive dans des langues et des pays différents. Au-delà de la figure de Pound, on peut penser aux réflexions de Claudel sur la «religion du signe» et sur les «idéogrammes occidentaux», aux calligrammes d'Apollinaire, aux *parole in libertà* des futuristes italiens, aux expérimentations de l'Ultraísmo et du Creacionismo espagnols, aux stèles de Segalen, aux idéogrammes de Michaux, aux logogrammes de Dotremont, ou encore aux ramifications (d'origine européenne) des madrigaux idéographiques de José Tablada et de la poésie concrète avec Eugen Gomringer et Augusto de Campos. L'objectif du présent numéro est donc d'étudier la dimension européenne de la redécouverte de l'idéogramme dans le langage poétique, en invitant une réflexion capable d'explorer ses multiples implications à travers des ouvrages et des auteurs différents.

Enrico Monti

*Like nature, the Chinese words are alive and plastic,  
because thing and action are not formally separated.  
(Fenollosa/Pound 1920)*

*Le rêve: connaître une langue étrangère (étrange) et cependant  
ne pas la comprendre... en un mot, descendre dans l'intraduisible.  
(Barthes 1973)*

**T**HE FIRST COHERENT DESCRIPTIONS of the Chinese writing system appeared in Europe in the second half of the 16<sup>th</sup> century and they agreed on underlining the «universal» character of the ideograms, seen as embedding the «naturalness» of the perfect language, the universal prebabelic language.

In 1920 Ezra Pound, at the time one of the most influential intellectuals in Europe, published in London *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, an essay of the American philosopher Ernest Fenollosa (1853-1908), where the ideogram is seen as the poetic medium *par excellence*. Pound codified with that essay a poetic revaluation of the ideogram which, in different forms, was to be found at the time in the works of several other poets, variously connected to the European avant-gardes. As many sinologists have since demonstrated, it was a case of creative misunderstanding of Chinese characters, between exoticism and cult of the foreigner as an aesthetic possibility. Nonetheless it proved quite a productive misunderstanding, since it laid the foundations of a true *ars poetica*, a poetics of the ideogram.

The fascination for ideogrammatic writing in poetry found its premises in the Avant-garde desire to renovate poetic language. Poets saw in the ideograms the opportunity to resort to primitive, concrete forms, to the «words with a soul» anticipated by Paul Claudel in his etymological reveries: words-objects in which the relationship with the thing was not arbitrary, but graphically founded. Ferdinand de Saussure's teachings on the arbitrary of the sign dated from those same years, but Fenollosa and Pound saw in the arbitrariness of sign and in the generalising abstractness of European languages the deep causes for the anaemia of modern poetry.

Secondarily, what made Chinese characters look particularly fit for poetry was their combinatorial versatility. The mechanisms of compound ideograms – where two things or ideas are combined and juxtaposed to conjure up new meanings – bring a visual metaphor before the eyes of the reader. Indeed, Claudel speaks of a metaphorical

logic for ideogrammatic languages, and Fenollosa remarked how such a language «bears its metaphor on its face».

A further privilege of Chinese language was perceived in its sheer prevalence of verbs (as opposed to other grammatical forms), and most notably of transitive verbs. This was the most natural form of poetry according to Fenollosa, who was deeply critical of the «static» quality acquired by alphabetic languages. Ultimately, ideogrammatic writing was seen as providing poetry with the untranslatable virulence of a language which carried in itself «a verbal idea of action», and proceeded by accumulation and juxtaposition, «beyond» the abstract logics of western languages.

The fascination and experimentation with ideograms found multiple realizations in the works of several early 20<sup>th</sup> century poets. On the one hand, the magic of the ideogram as a means of pictorial writing led these poets to include ideograms in their poems, in dialogue with alphabetic writing (e.g. Pound, Claudel, Victor Segalen and Henri Michaux). Further along this same line, the visual aspect of ideograms opened the way towards different forms of visual poetry, that is poems conceived to be seen as much as read (e.g. Guillaume Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Corrado Govoni, Pedro Ralda, Juan Larrea, Christian Morgenstern et Christian Dotremont). If the quest of a form of artistic writing (i.e. calligrammatic) was an outcome of the «synthetic» ambition of avant-garde poetry, visual poetry showed a development from representative to conceptual, from *calligrammes* to *analogia designata* (Francesco Meriano exhorted to represent «the flight, not the aeroplane» in 1916).

On the other hand, and at a deeper level of abstraction, ideograms (and particularly the mechanisms of compound ideograms) inspired a true principle of poetics, which Pound named the «ideogrammic method» and applied to the syntactic construction of his poems. This method consisted in structuring a poem around a series of juxtaposed observable images or facts, thus inducing a poetic experience built out of accumulation. «Free» from the grammatical and logical constraints of European thinking, poetical discourse could reclaim the «natural order of things», that is transitivity. Interestingly enough, shortly after Pound, Sergei Eisenstein celebrated the ideogram as a principle of cinematographic montage, in an essay he wrote in 1929.

This monographic issue of *RiLUne* wants to analyse the multifaceted influence of a poetic of the ideogram in early 20<sup>th</sup> century European poetry. In an historical period characterised by eclecticism and cosmopolitanism, it is not unusual to discover shared tendencies and a manifest proximity of experimentations throughout different

Enrico Monti

languages and countries. Apart from Pound, one can think of Claudel's reflections on a «religion of the sign» and «western ideograms», Apollinaire's *Calligrammes*, the Italian Futurists' *parole in libertà*, the experiments of the Spanish Ultraísmo and Creacionismo, Segalen's steles, Michaux's ideograms, Christian Dotremont's logograms or the offshoots (of European origins) of Jose Tablada's ideographic madrigals and the «concrete poetry» of Eugen Gomringer and Augusto de Campos. This issue sets out to investigate the European roots of such peculiar rediscovery of the ideogram, gathering a series of contributions which explore the implications of this discovery across different authors and countries.

Enrico Monti (Università di Bologna)